I
Т-13
41415

Н. К. ТАГМИЗЯН

ТЕОРИЯ МУЗЫКИ В ДРЕВНЕЙ АРМЕНИИ

ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆ

« Մ Ա Տ Ե Ն Ա Դ Ա Ր Ա Ն »
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ՄԻՆԻՍՏՐՆԵՐԻ ՍՈՎԵՏԻՆ ԱՌ�ընթեր
ՄԱՇՏՈՑԻ ԱՆՎԱՆ ՀԻՆ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ն. Կ. ԹԱՀՄԻԶՅԱՆ

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԻՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

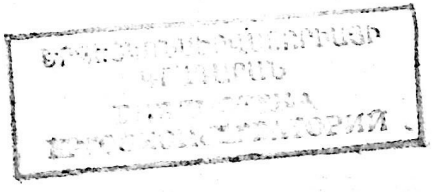
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ
1977

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

Н. К. ТАГМИЗЯН

ТЕОРИЯ МУЗЫКИ В ДРЕВНЕЙ АРМЕНИИ

41415



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1977

Ар 1
Т 13

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

Ответственный редактор
Л. М. САРЬЯН

Т 90101 / 703(02)—77 104—76

© Издательство АН Армянской ССР. 1977.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Музыка—одна из малоосвещенных областей истории культуры древней и средневековой Армении. Несмотря на интенсивность строительства музыкальной культуры в Армении в советские годы, на стремительное развитие композиторского искусства, исполнительства и музыкознания, фактически еще не написана история армянской музыкальной культуры древности и средневековья[1].

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

Специальное изучение музыкально-теоретической системы древней и средневековой Армении может и должно явиться одной из важных предварительных работ по созданию этой истории. Но оно (изучение) имеет, конечно, и самостоятельное значение. Содержательные идеи о музыке, характерные высказывания и теоретические установки, имевшие хождение в армянской действительности в глубоком прошлом, собранные воедино, не только образуют новый, ценный раздел исторического арменоведения, но и открывают интересную страницу, как нам представляется, во всеобщей истории теоретического музыкознания[2].

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

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

---

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

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

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

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

Проблема расшифровки разнообразных старинных манускриптов, поднимаемая этой новой отраслью арменистики, требовала (и все еще требует) многолетних кропотливых изысканий целого ряда поколений армянских ученых. Между тем, в условиях все сгущающегося тумана вокруг средневековых армянских хазовых рукописей, когда некоторые важные разделы церковно-музыкального наследия предавались забвению, а иные его части подвергались искажениям, жизнь действительно выдвигала актуальнейшую задачу создания новой системы армянской нотации и записи всех сохранившихся в памяти мастеров церковного искусства пения мелодий. Задача эта оказалась по плечу младшему современнику Гапасакаляна, выдающемуся знатоку стилей армянского и византийского церковных искусств, а также светской музыки Востока и Запада, теоретику и композитору А. Лимонджяну (1768—1839). Созданная им новая система армянской безлинейной нотации[4], выдержав ряд практических проверок, с некоторыми дополнениями его одаренного ученика А. Ованнисяна, успешно вошла в жизнь, распространилась почти во всех центрах армянской культуры и была принята также в Эчмиадзине.

Развернулась общая оживленная деятельность. По инициативе ряда знатоков повсеместно энергично записывались известные в той или иной среде традиционные песнопения армянской церкви[5]. Одним из

---

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

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

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

Эти сборники, отличающиеся большей полнотой и стилистической чистотой помещенных в них материалов в сравнении с другими однотипными собраниями песнопений[9], с точки зрения внешних признаков музыкально-исторического процесса, представляют позднесредневековое состояние армянского церковного искусства пения, лишившегося, в течение периода деградации, прежнего богатства поэтических текстов и былого блеска музыкального компонента целого ряда произведений.

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

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

[6] Ист. L.

[7] Ист. XLIX.

[8] Ист. LI.

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

в Эчмиадзине под рукой Ташчяна находились уникальные средневековые армянские музыкальные рукописи, во внешних данных[10] которых он (как, впрочем, и все докомитасовские теоретики), ориентировался в достаточной мере; и что, записывая мелодию того или другого, специально исполняемого ему песнопения, музыкант, естественно, вглядывался в эти рукописи. А вообще говоря, создание новоармянской системы нотописи, составление нотных сборников и публикация важнейших из них будучи результатами оживления музыкально-теоретической мысли и формами теоретических занятий, в свою очередь, сами явились толчком к дальнейшему углублению научного изучения теоретических вопросов армянской монодической музыки.

Так, при составлении вышеупомянутых нотных сборников возникла необходимость сочинения и «Учебника» армянской нотописи, в котором бы имелась, помимо сведений, касающихся самого существа системы нотации, также (и главным образом) сводка основных положений средневековой теории армянского восьмигласия. Без этого было бы затруднительно, прежде всего, самое чтение распределенных по гласам древних монодий. «Учебник» был создан Ташчяном[11]. Сейчас выясняется, что важнейшим дополнением к нему была и есть помещенная автором в начале нотного Шаракноца система погласиц армянской духовной музыки, представляющая сгусток мелодического содержания армянского восьмигласия. Систему погласиц армянской духовной музыки в свое время отдельной тетрадью издал также другой яркий представитель константинопольской школы церковного искусства Егия Тынтесян (1834—1881)[12]. К сожалению, тетрадь эта, содержащая мастерски выполненные записи типических мелодий европейской нотацией, осталась как бы незамеченной (несмотря на ее меткое, ориентирующее заглавие) и ускользнула от внимания даже западных востоковедов—арменистов и музыковедов[13].

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

---

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

[11] Лит. CLXXIII.

[12] Ист. LXXII.

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

просы восьмигласия, смело затронул проблемы генезиса мелодических моделей, изучил литературные тексты духовных песен с точки зрения возрастных признаков и особенностей стихосложения и, серьезно занявшись средневековыми музыкальными рукописями, заметно сдвинул с места освещение методов обозначения метра и ритма в хазовых записях. Тынтесян опубликовал ряд статей и исследований по этим темам на страницах периодической печати, а также успел собрать и выпустить их в одном сборнике[14], фактически завершившем развитие армянского теоретического музыкознания докомитасовского периода.

Комитас открывает новую главу в истории армянского теоретического музыкознания. В результате неутомимой собирательской и научной деятельности Комитаса-этнографа, создавшего подлинную антологию армянской народной песни и вскрывшего закономерности музыкального мышления и музыкальной речи крестьянина, вопросы древности традиций, жанровой дифференциации, генезиса и кристаллизации системы средств художественного выражения светского народно-национального песнетворчества, сразу и самым убедительным образом вошли в основную проблематику армянской монодической музыки[15]. Последняя уже с предельной ясностью представлялась двумя ветвями: народно-крестьянской и духовной.

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

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

[14] Лит. CLXXXII.

[15] Лит. CXCV (см. гл. 3).

[16] Лит. LXXIV.

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

Плодотворной деятельностью в области музыкальной этнографии выделяется Сп. Меликян. Успешно продолжая свои собирательские работы, начатые еще во время первой мировой войны, Меликян спасает много ценных образцов не только старой армянской крестьянской песни, но и ашугского песнетворчества (и инструментальной музыки)[19]; образцов, призванных заострить вопрос о признании третьей—светской профессиональной ветви армянской национальной монодии, занимающей среднее положение между народным песенным фольклором и церковно-профессиональным искусством[20]. И действительно, вырабатыва-

---

[17] Лит. CXXX (ср. также Лит. CLVIII и CLX).

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

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

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

ется принципиально новое отношение к творчеству армянских ашугов. К обнаружению, восстановлению, публикации и изучению его памятников направляются усилия также М. Агаяна[21], Ш. Таляна, А. Кочаряна[22] и др. В этих условиях в новом свете воспринимаются и весьма ценные записи мелодии ряда ашугских и старогусанских песен, произведенные в свое время Ар. Брутяном и Кара-Мурзой, М. Екмаляном[23] и Комитасом[24]. В итоге складывается определенное представление о гусано-ашугском разделе армянской монодической музыки.

Вопросы хазоведения в той или иной мере затрагивались и в 30-е годы (в частности, в упоминавшихся «Очерках истории армянской музыки» Сп. Меликяна, повторившего здесь давно высказанное им предположение о византийском происхождении армянской системы хазовых знаков), и в 40-ые (в периодической печати), и позже. Вопросы эти снова и снова поднимались (пусть в узком кругу научных работников), также по поводу пополнения Ереванского архива Комитаса в разное время, в результате действенных мер, предпринимавшихся Сектором истории и теории искусств АН Армянской ССР по приобретению разбросанных рукописей композитора-ученого. В начале 50-х годов имелось уже более ясное представление и о вкладе европейских исследователей в армянское хазоведение. Исследователей, правда, мало осведомленных в фактах истории, языка, литературы и самой музыки древней и средневековой Армении, но, благодаря широкому общему и музыкальному кругозору, сумевших придать вопросам хазоведения международный резонанс, обеспечив им подобающее место в современной литературе по музыкальной медиевистике[25].

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

---

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

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

[23] Ср. Лит. CLXXII.

[24] См. нашу статью: Лит. CLII.

[25] Лит. CXXXII.

[26] Лит. XIX.

Наконец, в капитальном труде Хр. Кушнарева[27] на высокий уровень поднято теоретическое изучение единой звуковой системы, общей ладовой основы и во многом родственной интонационной практики трех главных ветвей армянской монодии—крестьянской, гусано-ашугской и духовной. В нем автор рассматривает основополагающий диатонический звукоряд армянской музыки как объединение трех сплетенных между собой серий чистых кварт (миксолидийской, эолийской и локрийской), разъясняет методы образования хроматического звукоряда и дает подробную характеристику всей совокупности отношений тонов, возникающих на данной звуковой базе. Скрупулезный анализ структурных особенностей каждого из ладов армянской монодии, их классификация, освещение взаимных отношений и родственных связей дает возможность автору показать, что лады эти, объединяясь в различные группы, в конечном итоге образуют одну сложную, многоярусную систему ладов высшего порядка. Выразительная сторона внутриладовых и межладовых отношений убедительно вскрывается по ходу рассмотрения ладов в связи с интонационной практикой. В достаточной мере освещаются также проблемы генезиса ладов. Показывается, что дошедшая до нас система сложных взаимосвязей ладов является результатом многовекового развития некоего первоначального ядра.

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

Тем не менее, всем, охарактеризованным выше ходом эволюции интересующей нас литературы естественно была подготовлена почва, чтобы вплотную подойти к вопросам трактовки теоретических основ отдельных сторон армянской монодической музыки самими современниками (древними, средневековыми), иначе говоря—чтобы приступить к исследованию истории музыкально-теоретической мысли в древней (и средневековой) Армении. На посильное выполнение этой задачи[28] были направлены наши усилия еще при работе над темой диплома[29]. Поэтому в более узком смысле настоящая монография непосредственно подготовлена результатами наших работ[30], написанных в течение 20 лет,

---

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

[28] Указанной, кстати, Ал. Шавердяном в 50-х годах. Лит. CXCVI, стр. 42.

[29] Лит. CXXXIV.

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

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

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

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

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

---

го развития музыки и музыкально-эстетических воззрений, вопросы понимания современниками акустической базы монодии и восьмигласия, речитации, пения и семиографии, известных деятелей древней и средневековой Армении.

[31] Лит. CXXXVI.

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

Для древней Армении, как и для других древних цивилизаций, характерна неразрывная связь теории музыки с музыкальной эстетикой. При анализе иных положений бывает даже затруднительным провести четкую грань между этими двумя областями науки о музыке. Такие положения приходится рассматривать и в плане эстетики, и в плане теории. Все же имеющиеся (хоть и скудные) данные показывают, что в период раннего средневековья происходит некая первоначальная дифференциация эстетики и теории музыки. Не порывая взаимных связей, эти ветви науки начинают развиваться уже более самостоятельно и приобретать свои отличительные черты. В частности, за музыкально-эстетическими установками закрепляется свойство нести наиболее яркий отпечаток среды и духа времени. В рамках собственно теории музыки в названный период намечаются две, более или менее обособленные части: научная (с тенденцией к теоретическим обобщениям); и практическая (представляющая прикладной раздел науки). Как показывают наблюдения[32], в Армении эти две части музыкальной теории развивались в условиях взаимно оплодотворяющих отношений[33]. Одна из функций научной теории сводилась, очевидно, к осуществлению перехода от во-

---

[32] Ср. нашу статью: Лит. CXLVI.

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

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

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

В третьей главе рассматриваются установки научной теории о звуке, о натуральном строе и структуре диатонического звукоряда, о методах сложения словесной речи. Сами по себе установки эти большей частью древнейшего происхождения. Их обобщение относится к античному миру и его культуре. В армянской же действительности они сохранились благодаря различным литературным источникам, наиболее древние из которых восходят к V веку. Четвертая глава толкует вопросы практической части теории или практической теории: о литературной основе речитации и пения; о речитации и системе ее знаков; о системе армянского восьмигласия; о хазовых знаках пения. В пятой главе освещается взаимосвязь поэтического слова и музыки в плане ритма, структуры и формообразования. Здесь анализируются памятники, относящиеся к речитации, псалмодии и различным формам гимнодии (силлабическим гимнам со свободными стихами и силлабическим же—с размеренными стихами, гимнам структурно протяжным, а также импровизационно протяжным). Послесловие подводит некоторые итоги. Как отчасти видно и из этого плана, мы стремимся здесь осуществить системно-структурный подход к изучению совокупности относящихся к избранной нами теме материалов, фактов и данных[34].

Размеры отдельных глав и их подразделения обусловлены, как их

---

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

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

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

4145

ЕРТОБ

ГЛАВА I

КРАТКИЙ ОБЗОР МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

При обзоре литературы по армянскому историческому музыкознанию выше мы останавливались на первой части труда Хр. Кушнарева. Но работы по дальнейшей разработке вопросов исторического развития армянской монодической музыки продолжаются. Предварительным опытом резюмирования результатов этих работ явилась, в частности, серия наших статей: «Критический обзор»[35]. Здесь мы постараемся углубить упомянутый опыт (сосредоточив внимание на периоде до X в.) с учетом дополнительных фактов археологии, лингвистики и средневековой письменности и в свете уточненных данных об отношении каждого из основных ветвей армянской монодии к истории армянской же музыкальной культуры, а также о взаимосвязях армянского музыкального искусства и соседних культур. Музыкальная практика населения Армянского нагорья прошла долгий путь развития еще до формирования здесь армянского народа[36]. Во время раскопок могильников в окрестностях озера Севан в числе других предметов обнаружен искусно сделанный рожок, относящийся к первому периоду железного века[37] (рис. 1). Многочисленные местные и пришлые племена,[38] в результате консолидации которых образовался армянский народ, в исторически обозримом прошлом, будучи географически связаны главным образом с Армян-

---

[35] Лит. CLXII.

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

[37] Лит. LXXXIV, стр. 113, 121, 122.

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

ским нагорьем и его западными и южными отрогами[39], культурно развивались в условиях взаимодействия кавказских[40] и особенно малоазиатских и переднеазиатских[41] традиций. Об этом взаимодействии, осу-

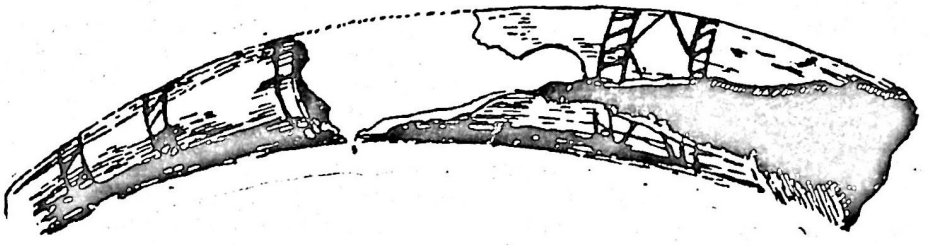


Рис. 1.

ществившемся также в плане музыкального искусства, могут свидетельствовать некоторые языковые факты. Армянский язык, в своем первичном ядре лексического фонда имевший группу основополагающих для музыки корневых слов[42], с самых ранних этапов становления и эволюции осуществлял ряд заимствований также музыкально-терминологического порядка. Заимствованные слова не всегда привносили нечто принципиально новое (новое понятие или новый, важный оттенок его). Нередко они обогащали состав употребительных синонимов, или просто заменяли уже существующее выражение новым, очевидно более распространенным в масштабах Ближнего Востока (в каждый данный период). Тем не менее, заимствования эти говорят об отношениях между армянским языком (а следовательно, и культурой) и соседними, как более новыми, так и более древними.

Еще Гр. Капанцян по праву сравнивал хурритское[43] слово tiv—«говорить» с армянским t'ov-em *(թով-եմ)*—«говорю речитативно», «обвораживаю» (в старом ритуальном значении), а также с t'uem *(թուեմ)*—«считаю»[44]. В настоящее время убедительно сопоставляются

---

[39] Лит. LVI.

[40] Лит. XC.

[41] Лит. LXVIII.

[42] В том числе: erg *(երգ)*—песнь, пение, игра (на инструменте); ergél *(երգել)*—петь; vogél *(ողբել)*—декламировать нараспев: zark *(զարկ)*—ритмический удар: harkanél *(հարկանել)*—играть (на ударном инструменте); haról *(հարուլ)*—играть (на духовом инструменте): lar *(լար)*—струна, струнный инструмент; eražist *(երաժիշտ)*—музыкант; eražəštut'iwn *(երաժշտութիւն)*—музыка и др. Лит. XXII.

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

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

хеттское hunzinar—«музыкальный инструмент» и армянский jnar *(ջնար)*—«лира»[45]. А лидийское и фригийское происхождение древнеармянских слов (соответственно): pandirn *(փանդիռն)* —струнный щипковый[46]—от pandûra и sring *(սրինգ)*—свирель—от syrinx не вызывает сомнения[47]. Архаичное монодическое искусство армянских племен, руководствовавшихся порядками общинно-родового строя, было связано с охотой, скотоводством, земледелием, а также обрядами, военными походами и старинными верованиями. Примерное представление о нем (искусстве) нам дают некоторые пережиточные элементы, сохранившиеся в армянских формулах ворожбы и в суеверных сказаниях. Элементы эти являют собой изменившиеся остатки колдовских формул, составленных из коротких и повторяющихся слов в периоды тотемизма, анимизма и прочих ранних стадиях развития человеческого сознания[48].

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

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

---

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

[45] Лит. XCVI (ср. также Лит. CXCI).

[46] У Хоренаци встречается и это слово, как название главного инструмента древнеармянских рапсодов (випасанов). Ист. XLIV, стр. 27, 73 и 86. Как показали наши изыскания, инструмент этот (из семейства лютневых) должен был быть трех-, либо четырехструнным, с настройкой типа c-f-g или c-f-g-c^2. См. нашу статью: CXLIII.

[47] Лит. XXII.

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

[49] Лит. LXXXIII, стр. 29—35.

[50] Лит. LV, № 3, стр. 220.

не встречается музыкант»[51]. В этом же духе повествуется об Урарту в так называемой «Торжественной надписи» Саргона II. «Урса, царь Урарту, услышав о разгроме Мусасира и пленении своего бога Халдия, своими собственными руками поясным железным кинжалом покончил жизнь свою. Всю страну Урарту я поверг в несчастие, и людям, населявшим ее, я судил оплакивание и вопли» и т. п., где под «оплакиванием» понимается старинный обряд оплакивания. А в письме Саргона II к богу Ашшуру (с описанием похода против Урарту в 714 г. до н. э.) об урартском царе Урса говорится, что последний в городе Улху «вырыл канал, несущий проточную воду... вывел бессчетные арыки от его русла... и, как бог, дал его людям возглашать радостные алалу», т. е. петь жатвенные песни[52].

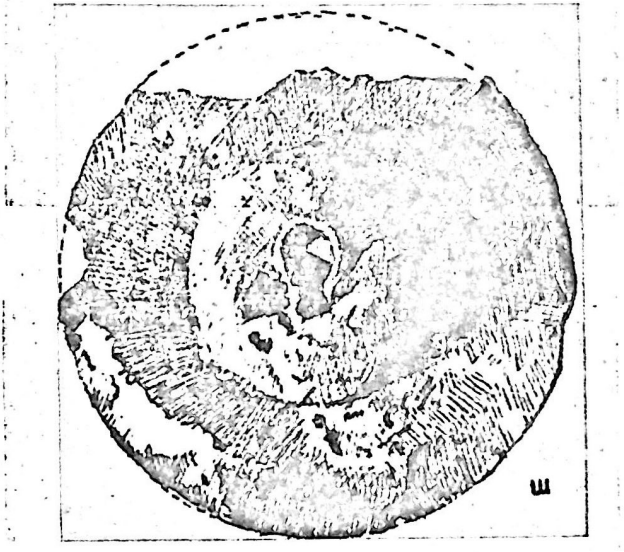


Рис. 2

По всем данным, Урарту должна была иметь высокоразвитое музыкальное искусство: народное, народно-профессиональное, дворцовое и культовое. При раскопках в Кармир-Блуре обнаружена пара бронзовых тарелок, относящихся к VII в. до н. э.[53] Вообще говоря, данной цивилизации должны были быть знакомы и остальные музыкальные инструменты Ближнего Востока, или хотя бы основные из них[54]. После паде-

[51] Там же, стр. 221.

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

[53] Лит. CXIV, стр. 54.

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

ния Урарту, прямо унаследовав его большие достижения[55], армяне на протяжении двух веков вплотную общаются с культурой Ахеменидской Персии. К ахеменидскому периоду истории Армении относится найден-

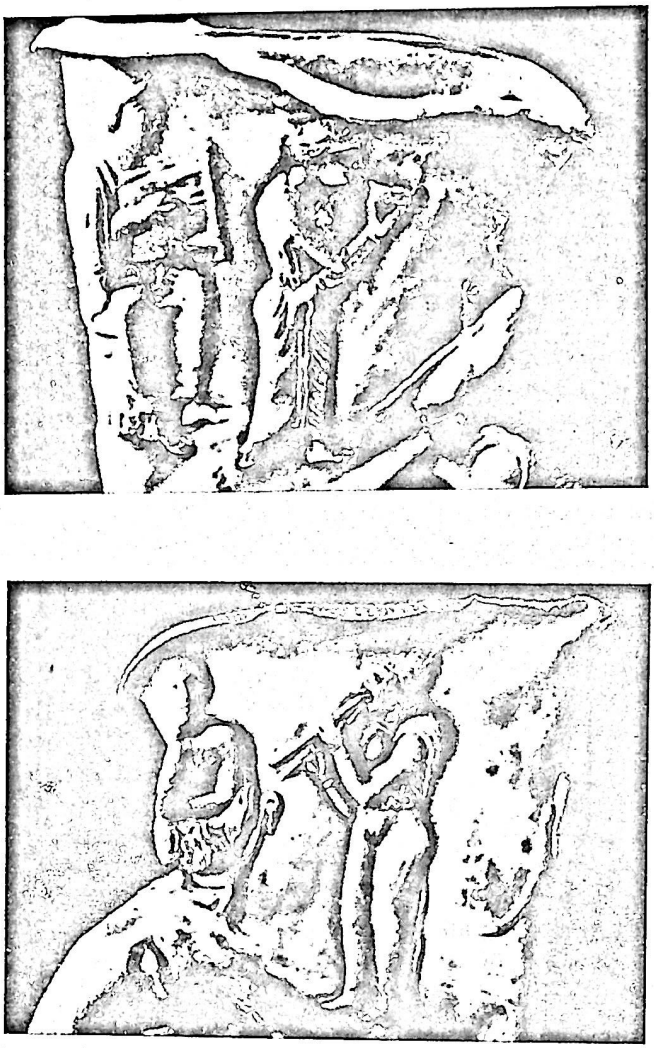


Рис. 3.

ный (в 1968 г.) в предместье Еревана (у подножия цитадели Эребуни) при строительных работах ритон[56] с изображением женщины, играющей на двухствольной свирели. С ахеменидского периода истории армянско-

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

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

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

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

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

---

[57] Лит. XXVI, А, стр. 219.

«песней» и «легендой», а то и «гусанским» (сказом)[58]. Принимая во внимание, что легенды эти в основном должны были быть кристаллизированы не позднее событий, повествующихся в них, а также периода обожествления вождей — героев племен, можно утверждать, что, по крайней мере, в VI—IV вв. до н. э. армяне имели свой закономерно устанавливавшийся традиционный фольклор[59]. В этот период формируются и те древнейшие слои армянского эпоса, которые, относясь к событиям VI в. до н. э. (взаимосвязям армян и мидян), чуть позднее присовокупляются к более крупным циклам эпических песен.

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

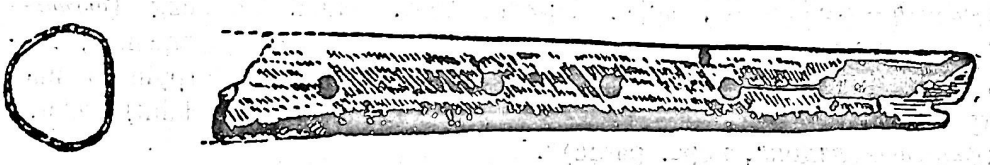


Рис. 4.

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

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

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

[60] Лит. XVIII, стр. 75.

[61] Лит. CLXXX, стр, 18—19.

Со II в. до н. э. Армения выходит на историческую арену как самостоятельное государство. Основывается династия Арташесидов, за время двухсотлетнего правления которых расцветает культура рабовладельческой Армении, а в годы властвования Тиграна Великого и Артавазда II достигает своего апогея.[62] Позднеэллинская и местноармянская культуры, скрестившись, образовывают оригинальный синтез также в области музыки в лице древнеармянского эллинистического театра[63], перестроившегося пантеона[64] и пересмотренных форм языческих культовых отправлений и некоторых фактов теории и эстетики музыки (об этом ниже). Эллинистические веяния коснулись, очевидно, и випасанов (и гусанов), по меньшей мере через упомянутые факты музыкальной теории и эстетики. Труднее сказать что-либо конкретно о фольклоре (в этом плане), хотя в общем известно, что народная музыка западных областей исторической Армении всегда отличалась несколько большей сдержанностью в отношении проявления эмоций и несколько большей ясностью архитектоники, что, вероятно, сближало ее с народной музыкой эллинского мира.

Армянская культура и музыкальное искусство продолжали, конечно, впитывать восточные влияния. Но Восток в целом в рассматриваемое время сам поддерживал эллинистические тенденции. Осуществлялись новые лексические заимствования, как с греческого (kitᶜar կիթառ— „гитара", от κιθάρα; meledi մեղեդի—"мелодия„, от μελῳδία; ergehōn երգեհոն—„орган„, от ὄργανον), так и сирийского (cənclay ծնծղայ—"кимвалы„, „тарелки„, от ṣeṣṣəlā; šerᶜōray շեփորայ—"длинная труба„, от šiforā; kᶜnar քնար—„цитра„, „гусли„, от kinnāra)[65]. При Аршакидах рабовладельческий строй постепенно разлагается, уступая место медленно формирующимся раннефеодальным отношениям, одна из очередных побед которых знаменуется историческим актом объявления христианства в Армении государственной религией (301—302 гг. н. э.). В плане культурного развития, однако, эти пять веков характери-

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

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

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

[64] Лит. XLIV.

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

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

Суммарное представление об армянской музыке упомянутых пяти столетий дает нам ряд исторических фактов[66]. Судя по ним, а также по результатам анализа архаичных слоев народного песнетворчества[67], в рассматриваемый период, наряду с дальнейшей эволюцией крестьянских полевых и домашних трудовых песен, бурно развиваются армянские военные и обрядовые песни, в частности погребальные и свадебные. Последние так укореняются в жизни народа, что продолжают бытовать и впоследствии, на всем протяжении эпохи христианства, несмотря на нетерпимое отношение ряда влиятельных церковников.[68] Необходимо упомянуть также языческие празднества, посвященные возрождающейся природе, ее различным явлениям, временам года и сбору урожая, церемонии оплакивания бога Ара Прекрасного и празднования его воскресения[69] и пр., которые, весьма стимулируя воображение крестьянских масс, воинов и других, давали повод созданию множества разнообразных произведений, в том числе военных танцев и самых бодрых, веселых и жизнерадостных молодежных песен и плясок. Возникая в этих плясках и некоторых видах свадебных песен, с течением времени заметную роль играет уже лирическое начало.

Наконец, на достижениях полностью разветвленного традиционного фольклора поднимается народно-профессиональное искусство, широко питаясь одним из крупнейших источников творческого вдохновения— непосредственными впечатлениями исторических подвигов армянских монархов и войска. Свою почву обретает творчество народно-профессиональных певцов—сказителей и поэтов-музыкантов—випасанов и гусанов, поднявших на высокую ступень развития армянские народные обрядовые и мифологические (старые эпические) и другие песни. Создаются новые, исторического содержания эпические произведения, некоторые из которых—о Санатруке, Ерванде, Арташесе I, Артавазде I, Тигране I, Тигране II, Артавазде II и других—с некоторыми анахронизмами пересказывает либо перефразирует опять-таки Мовсес Хоренаци[70], местами отмечая или намекая, что их также рассказывали випасаны и

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

[67] Лит. LXXXIII, стр. 48—67.

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

[69] Лит. XCIII, стр. 166.

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

гусаны, всеми средствами древнего синкретического искусства: декламацией вперемежку с песнями, танцами, мимикой и аккомпанементом на струнно-щипковом пандирне[71]. Что касается конкретной музыки названных произведений, примерное понятие об этом могут дать нам древние, речитативные фрагменты эпоса «Давид Сасунский».

Эпические произведения представляли главный, господствующий жанр народно-профессионального творчества того времени, но в репертуаре гусанов и вардзак имелись песни и другого типа: хвалебные[72], застольные[73], любовно-эротические [74] и пр., как это вытекает из сведений, сообщаемых армянскими историографами. По тем же сведениям, в данный период в армянской действительности уже давно укоренилась практика подразделения музыки на различные гласы[75]. По всем данным, богат был инструментарий языческой Армении. Кроме инструментов, упомянутых выше по разным поводам, применялись также военные «медные трубы»[76], охотничьи рожки, барабаны[77] и др. Недавно в Арташате была найдена относящаяся к эпохе язычества терракота, изображающая лютнистку[78] (рис. 5). Сохранилась она фрагментарно. Но лютня хорошо видна и напоминает инструмент типа саза.

---

[71] Ист. XLIV, стр. 27, 84, 86: Ист. XXVI, стр. 39, 69, 70.

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

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

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

[74] Бузанд рассказывает также, что недостойные сыновья католикоса Иусика Пап и Атанагинес однажды в Аштишате, сильно напившись, «вошли в епископские покои, пили там вино с блудницами, певицами, танцовщицами, гусанами и скоморохами. Святые и заветные места они, глумясь, попирали». Там же, стр. 40.

[75] Как сообщает тот же Фавстос Бузанд (в песнопениях языческого погребального обряда различавший два основных жанра: voln—ողբ плач и mərmunj—մրմունջ—эпико-лирическая песнь), по поводу убийства князя Гнела, плакальщицы во главе с княгиней Парандзем сымпровизировали целое эпическое произведение, отдельные части которого пели то в гласе заплачек, то в различных гласах мырмунджей. Ср. Ист. LXXIV, стр. 161; Ист. XXVII, стр. 95.

[76] Ист. XXVI, стр. 117—118.

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

[78] Лит. CLXXV, стр. 82—91.

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

Суммарное представление об армянской музыке упомянутых пяти столетий дает нам ряд исторических фактов[66]. Судя по ним, а также по результатам анализа архаичных слоев народного песнетворчества[67], в рассматриваемый период, наряду с дальнейшей эволюцией крестьянских полевых и домашних трудовых песен, бурно развиваются армянские военные и обрядовые песни, в частности погребальные и свадебные. Последние так укореняются в жизни народа, что продолжают бытовать и впоследствии, на всем протяжении эпохи христианства, несмотря на нетерпимое отношение ряда влиятельных церковников.[68] Необходимо упомянуть также языческие празднества, посвященные возрождающейся природе, ее различным явлениям, временам года и сбору урожая, церемонии оплакивания бога Ара Прекрасного и празднования его воскресения[69] и пр., которые, весьма стимулируя воображение крестьянских масс, воинов и других, давали повод созданию множества разнообразных произведений, в том числе военных танцев и самых бодрых, веселых и жизнерадостных молодежных песен и плясок. Возникая в этих плясках и некоторых видах свадебных песен, с течением времени заметную роль играет уже лирическое начало.

Наконец, на достижениях полностью разветвленного традиционного фольклора поднимается народно-профессиональное искусство, широко питаясь одним из крупнейших источников творческого вдохновения—непосредственными впечатлениями исторических подвигов армянских монархов и войска. Свою почву обретает творчество народно-профессиональных певцов—сказителей и поэтов-музыкантов—випасанов и гусанов, поднявших на высокую ступень развития армянские народные обрядовые и мифологические (старые эпические) и другие песни. Создаются новые, исторического содержания эпические произведения, некоторые из которых—о Санатруке, Ерванде, Арташесе I, Артавазде I, Тигране I, Тигране II, Артавазде II и других—с некоторыми анахронизмами пересказывает либо перефразирует опять-таки Мовсес Хоренаци[70], местами отмечая или намекая, что их также рассказывали випасаны и

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

[67] Лит. LXXXIII, стр. 48—67.

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

[69] Лит. XCIII, стр. 166.

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

гусаны, всеми средствами древнего синкретического искусства: декламацией вперемежку с песнями, танцами, мимикой и аккомпанементом на струнно-щипковом пандирне[71]. Что касается конкретной музыки названных произведений, примерное понятие об этом могут дать нам древние, речитативные фрагменты эпоса «Давид Сасунский».

Эпические произведения представляли главный, господствующий жанр народно-профессионального творчества того времени, но в репертуаре гусанов и вардзак имелись песни и другого типа: хвалебные[72], застольные[73], любовно-эротические [74] и пр., как это вытекает из сведений, сообщаемых армянскими историографами. По тем же сведениям, в данный период в армянской действительности уже давно укоренилась практика подразделения музыки на различные гласы[75]. По всем данным, богат был инструментарий языческой Армении. Кроме инструментов, упомянутых выше по разным поводам, применялись также военные «медные трубы»[76], охотничьи рожки, барабаны[77] и др. Недавно в Арташате была найдена относящаяся к эпохе язычества терракота, изображающая лютнистку[78] (рис. 5). Сохранилась она фрагментарно. Но лютня хорошо видна и напоминает инструмент типа саза.

---

[71] Ист. XLIV, стр. 27, 84, 86: Ист. XXVI, стр. 39, 69, 70.

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

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

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

[74] Бузанд рассказывает также, что недостойные сыновья католикоса Иусика Пап и Атанагинес однажды в Аштишате, сильно напившись, «вошли в епископские покои, пили там вино с блудницами, певицами, танцовщицами, гусанами и скоморохами. Святые и заветные места они, глумясь, попирали». Там же, стр. 40.

[75] Как сообщает тот же Фавстос Бузанд (в песнопениях языческого погребального обряда различавший два основных жанра: voln—ողբ плач и mərmunj—մրմունջ—эпико-лирическая песнь), по поводу убийства князя Гнела, плакальщицы во главе с княгиней Парандзем сымпровизировали целое эпическое произведение, отдельные части которого пели то в гласе заплачек, то в различных гласах мырмунджей. Ср. Ист. LXXIV. стр. 161; Ист. XXVII, стр. 95.

[76] Ист. XXVI, стр. 117—118.

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

[78] Лит. CLXXV, стр. 82—91.

Как показали наши наблюдения[79], при малочисленности подобного рода археологических находок общее представление об инструментарии языческой Армении может и должно быть в известной мере дополнено данными армянских средневековых рукописей, миниатюры которых нередко изображают музыкантов и музыкальные инструменты. Правда, последние появляются с XII—XIII веков, когда мастера, осуществлявшие художественное убранство различных манускриптов, могли внести

Рис. 5.

в них и светские мотивы, черпая их главным образом из окружающей действительности. А в быту феодальной Армении, эволюционировавшем чрезвычайно медленно и в различных районах находившемся на самых различных уровнях, встречались как более усовершенствованные, так и древнейшие по типу музыкальные инструменты. Даже можно утверждать, что значительная часть упоминавшихся изображений типологически воспроизводит внешние формы музыкальных инструментов, сохранившихся с языческих времен. Таковы изображения кастаньет,[80] бубна[81] и двухстороннего цилиндрического барабана[82], пастушьей (продольной) флейты[83], большой камышевой сигнальной трубы[84], тарелок[85],

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

[80] Матенадаран, рук. № 7639, стр. 26б (см. также рук. № 7651, стр. 43а).

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

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

[83] Матенадаран, рук. № 7782, стр. 1б (см. также: рук. № 2670, стр. 3б).

[84] Матенадаран, рук. № 6325, стр. 15б.

[85] Матенадаран, рук. № 4778, стр. 6а.

военных труб[86] и барабанов[87], рогов[88], дульцевых и тростевых инструментов с коническим, либо цилиндрическим каналом[89], волынки[90], арфы[91], лиры[92], цитры или гуслей[93], лютни[94] и др. (рис. 6—23).

Рис. 6.

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

[86] Матенадаран, рук. № 5472, стр. 144 (см. также: рук. № 189, стр. 595а и № 3387, стр. 112б).

[87] Рук. № 5472, стр. 80.

[88] Матенадаран, рук. № 8688, стр. 10б (см. также: рукописи № 349, стр. 89б и 546а, № 206, стр. 496б, № 189, стр. 13б, № 7651, стр. 70б и т. д.).

[89] Матенадаран, рукописи № 5783, стр. 4а и № 5512, стр. 2б (ср. также: рукописи № 5511, стр. 161б, № 3387, стр. 53а, № 9599, стр. 133, № 6670, стр. 164б).

[90] Матенадаран, рук. № 6670, стр. 138а (также стр. 120б и 166а и рук. № 9599, стр. 188).

[91] Матенадаран, рук. № 189, стр. 302б (также: стр. 593б и рук. № 349, стр. 517б).

[92] Матенадаран, рук. № 349, стр. 113б.

[93] Матенадаран, рук. № 7090, стр. 4б.

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

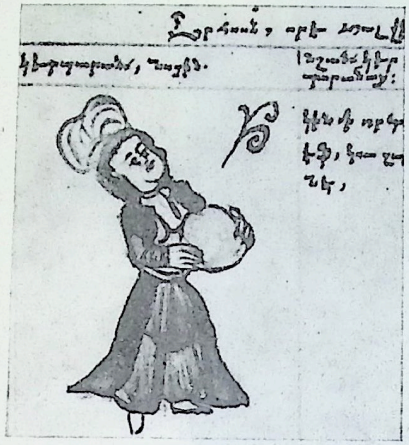


Рис. 7

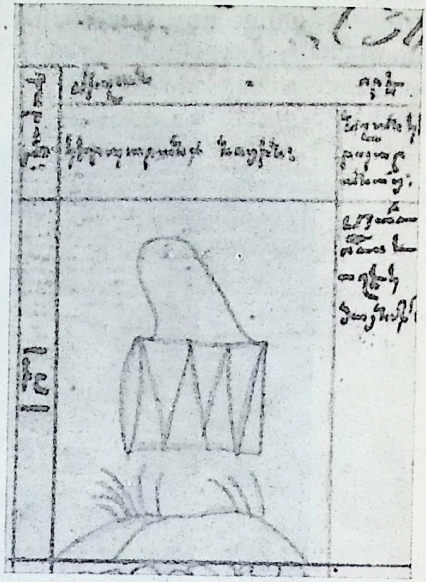


Рис. 8

Рис. 9.

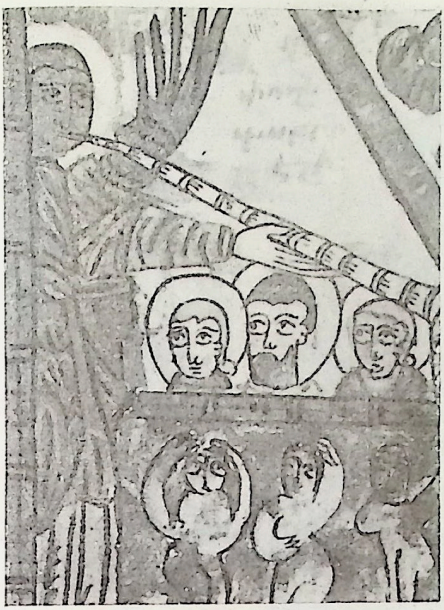


Рис. 10.

Рис. 11.

Рис. 12.

Рис. 13.

Рис. 14.

Рис. 15.

Рис. 18.

Рис. 19.

Рис. 16.

Рис. 17.

Рис. 20.

Рис. 21.

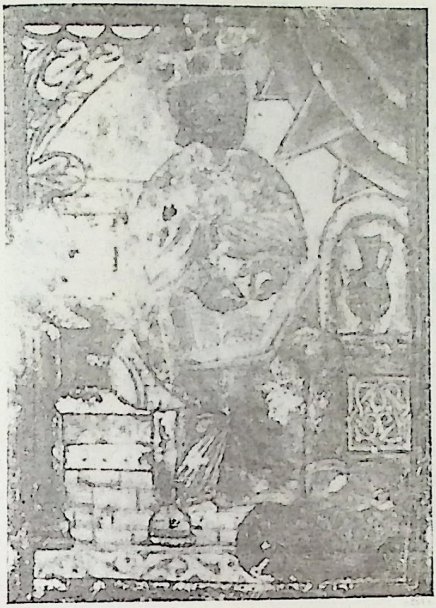


Рис. 22.

Рис. 23.

ных, траурных процессий и т. д.[95], но и с целью воспроизведения сугубо инструментальных мелодий в сольном, либо ансамблевом исполнении[96]. Одним из результатов создания и укрепления армянского независимого государства является, несомненно, возникновение собственно профессионального музыкального искусства, которое имело две кузницы: эллини-

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

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

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

Рис. 23а.

стический театр[97] и языческий храм[98]. Нет необходимости повторять здесь общие исторические сведения об армянском эллинистическом театре. Но уместно вспомнить хотя бы серебряную чашу армянского царя Пакора III (II—III вв. н. э.). с изображениями аксесуаров театральных сцен, в том числе многоствольной флейты и бубна, увешанного колокольчиками[98а] (рис. 23а). Как знаем, античные трагедия и комедия, начиная еще с классического периода, являлись музыкально-драматическими произведениями[99], а театры Армении служили не только двору,

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

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

[98а] Лит. LXXXVa, стр. 220—223.

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

но и свободным горожанам вообще[100]. Что касается языческого храма, то он был другим заведением, имеющим и музыкально-образовательное значение. Армянская языческая религия, в условиях государственности поднимаясь до степени официальной религии, придала вполне организованный характер как внутрихрамовой жизни и особым кастам служителей культа, так и совершаемым с их помощью различным обрядам и церемониям. Капища, в которых находились различные рукописи, обобщающие мудрость времени, а также обрядовые книги и т. д. превратились в официально принятые центры образования и воспитания жрецов, жриц, их дочерей и сыновей. Одним из главных предметов, преподаваемых в них, было, без сомнения, языческое культовое пение, сольное и хоровое. И хотя конкретного представления о нем (пении) пока мы не имеем, однако в его существовании, естественно, никогда не сомневались[101].

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

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

---

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

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

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

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

родных песен показывает, что в период раннего феодализма в армянском песнетворчестве заметно увеличивается роль лирического и лирико-драматического начал[103]. По всем данным, именно в этот период армянские (нового типа) городские песни и пляски, ответвленные от крестьянских, начинают обнаруживать иной (по сравнению с последними) колорит и оттенок, в частности оттенок более субъективной лирики и новое качество отшлифовки формы[104]. Серьезные сдвиги происходят в области эпического и гусанского песнетворчества в целом. Создаются и кристаллизируются большой народный эпос, известный под названием «Персидская война», и примыкающая к нему более локализированная «Таронская война», в которых художественно повествуется вековая борьба Армении с Сасанидской Персией[105]. А несколько позже, к концу рассматриваемого периода, армянское эпическое песнетворчество, как бы собирая все свои силы идейно-художественного порядка, порождает эпопею «Удальцы Сасуна» (или «Давид Сасунский»), где обобщаются лучшие достижения многовекового искусства випасанов.

Заметно возрастает роль гусанов как в быту крестьянина, так и в жизни дворянина. Согласно 12-му канону четвертого собора в Двине, «некоторые из азатов и простых всадников, прибывая в какое-нибудь селение, оставляют село и живут в монастырях и в обителях святых, оскверняя священные божьи места певцами-гусанами и танцовщицами-вардзаками, что для христиан страшно слушать, тем паче совершать»[106]. А по свидетельству Ов. Мамиконяна, один из князей Арцруни подарил своему любимому гусану даже два доходных села[107]. Судя по ряду ха-

---

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

«Сожрали звери трупы (убитых Варазом)
И разжирели.
Хорек нажрался, вздулся словно медведь;
И лиса возгордилась словно лев;
Волк обжорлив был, лопнул...» и т. д. Ист. LXXXV, стр. 247. Песни «срич» упоминает Степанос Сюнеци, как мы еще увидим.

[103] По Хр. Кушнареву, редчайшим примером, сохранившим типичные черты крестьянского лирического творчества данного периода, является трогательная песня: «Ուռի ես կիրանալ մի» («Ты, ива, не гнись»). Лит. LXXXIII, стр. 102—103.

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

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

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

[107] Ист. LXXXV, стр. 156—57.

рактерных высказываний древних мыслителей[108], а также по наличию в раннесредневековых духовных песнях виртуозных пассажей инструментального типа, идущих от гусанского вокально-инструментального искусства[109], в последнем к VII—VIII векам формируются насыщенные фиоритурами концертные жанры. Талантливейшие из гусанов приобретают славу во всей Армении и даже за ее пределами.

Провозглашение христианства государственной религией в Армении идеологически отделяло ее от Сасанидского Ирана. Несмотря на это (и даже на жестокие войны), армяно-персидские культурные взаимоотношения в принципе продолжали углубляться. Это наиболее ярко проявилось в развитии светского гусанского музыкально-поэтического и вокально-инструментального искусства. Искусство это, следовательно, и в данную эпоху продолжало впитывать восточные влияния, идущие как от сасанидского, так и (начиная с VII—VIII вв.) от принявшего магометанство Ирана и магометанского мира вообще. Однако идеологически решительно отмежевавшись от магометанства (после арабского нашествия), оно утвердилось не только как армянское национальное, но и как принадлежавшее христианской цивилизации искусство, заняв несколько западное, в сравнении с той же областью Иранской культуры, положение. Особо следует отметить, что в раннесредневековой Армении и представители интеллигенции сочиняли светские песни. Однако до нас дошли лишь начальные строки Давидовой песни, посвященной Тиграну Великому (Ервандяну)[110], и стихи знаменитого «Плача» Давтака Кертоха, сочиненного по случаю трагической смерти албанского князя Джеваншера[111].

Об инструментарии раннесредневековой Армении дают нам представление армянский перевод Библии, авторы которой свободно употребляют ряд хорошо известных широким кругам названий, как-то: **кнар** (*քնար*—цитра, псалтырь, лютня, вообще струнный щипковый), **сринг** (*սրինգ*—свирель, флейта), **цынцха** (*ծնծղա*— кимвалы), **тавих** (*տաւիղ*—арфа), **пох** (*փող*—труба, дуда, вообще духовой инструмент), **джнар** (*չնար*—лира), **ехджюр** (*եղջիւր* или ехджерапох—рог), **зангак** (*զանգակ*—колокол, колокольчик), **тымбук** (*թմբուկ*—барабан— рамообразный, двухсторонний и т. д.) [112]. К ним нужно прибавить: **паркапызук**[113] (*պարկապզուկ*—волынка), ергион[114] (*երգիոն*—многоствольная

[108] См. стр. 84 наст. труда.

[109] См. стр. 277 наст. работы.

[110] *Անանուն մեկնիչ քերականին*. Анонимный толкователь грамматики. Ист. II, стр. 129.

[111] Ист. LXXXVII, стр. 354—59.

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

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

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

флейта), **шепор**— (*շեփոր*—длинная серебряная труба), ергеhон[115] (*երգեհոն*—гидравлический орган) и **галарапох**[116] (*գալարափող*— изогнутая труба). Из рукописнып материалов по содержанию восходящих к ран-

Рис. 24.

Рис. 25.

[115] Оба инструмента упомянуты в т. н. «Союзническом послании» (*ադաշանց թուղթ*). Лит. CCI, стр. 253.

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

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

Рис. 26.

[117] Матенадаран, рук. № 198, стр. 45а, № 184, стр. 216а. Упомянем здесь также изображения: рамообразного барабана с металлическими пластиночками (Матенадаран, рук. № 349, стр. 31б); камышевых, либо деревянных духовых (рук. № 5634, стр. 25б, № 6670, стр. 130б); медных духовых, прямых, либо изогнутых (рукописи № 2804, стр. 22б, № 5783, стр. 17б, № 349, стр. 475б и 465а, № 5269, стр. 23б); струнных щипковых, лютнеобразных (рук. № 6230, стр. 258б, № 6325, стр. 8б, № 346, стр. 280а); ансамбля из бубна и дуды (рук. № 212, стр. 246а) и пр.

[118] Ист. XIV, стр. 241—244.

[119] Ист. VII, табл. 83.

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

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

В первые века н. э. значительные народные массы армян, наряду с греками, арамейцами, евреями и др., принимают участие в закладывании основ стиля пения христианской церкви[120] главным образом за пределами своей родины (в Каппадокии, Северной Месопотамии, Киликии, Сирии). По дошедшим до нас историческим данным, в самою Армению христианство проникает во II веке. В следующем столетии здесь основываются тайные христианские общины, не без участия также греческих и сирийских проповедников, вербовавших последователей в основном из низших слоев народа. К концу III столетия новое учение находит негласное распространение среди различных слоев населения страны, в том числе и среди дворянства. А после крещения Армении Григорием Просветителем в начале IV века широко открываются двери перед армяно-сирийскими[121] и особенно армяно-византийскими взаимосвя-

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

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

зями[122]. Этому весьма способствует то обстоятельство, что целое столетие—вплоть до изобретения армянских письмен, официальная служба армянской церкви ведется на греческом, либо сирийском языках.

Основатель армянской церкви—Григорий Просветитель, получивший греческое образование, после помазания в Кесарии, по дороге на родину приглашает в Армению даже группу иноплеменных церковников из Себастии[123]. А на родине он добивается того, что часть местных жрецов, причастившись к христианскому учению, восполняет ряды церковных служителей[124]. С этого времени в Армении функционируют шко-

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

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

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

[124] Ист. XC, стр. 426—427.

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

Одной из важнейших областей деятельности этих церковников, получивших греческое или сирийское образование, был устный перевод доступных народу зачал, молитв и, в частности, псалмов (составляющих главнейшую часть служений часов, а также литургии того времени), даже в самой церкви[126], так как служба велась на чужих народу языках[127]. Молитвы и в особенности псалмы, которые переводились устно, народ (его верующая часть) учил наизусть[128] и пел, естественно, основываясь на собственную вековую музыкальную практику[129]. Так возникло и, по крайней мере к середине IV века, прочно укоренилось в Армении народно-национальное направление озвучивания христианских культовых литературных текстов.[130]

Непосредственно после изобретения письмен усилиями двух выдающихся деятелей—Саака Партева и Месропа Маштоца, а также их учеников переводятся Библия и другие тексты[131], в первую очередь—Литургиарий Василия Кесарийского, в результате чего богослужение арменизируется, вновь упорядочивается и обогащается.[132] В это же время, естественно, возникает и необходимость реформы музыкального офор-

[125] Ист. XXVII, стр. 64.

[126] Лит. CCVIII, стр. 24.

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

[128] Лит. CCVIII, стр. 24.

[129] Лит. LXXVIII, стр. 105.

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

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

[132] Ист. XCI, стр. 17.

мления службы и обрядов, за что берутся опять-таки Саак и Маштоц, положив в основу церковной музыки армянские традиционные гласы, специально упорядочивая их и обучая им учеников[133]. Церковь даже стихийно присваивает упоминавшееся выше народно-национальное направление псалмопения и кладет его в основу музыкального компонента первого армянского Молитвенника-Восьмигласника[134]. Им была Псалтырь, специально отделенная от Ветхого Завета и разделенная на восемь канонов.[135] Этим канонам, каждому из которых присовокупляли библейский гимн-славословие, и соответствовали типовые мелодии древнеармянской (упорядоченной Сааком и Маштоцем) системы восьмигласия, что ясно видно по гласовым обозначениям, сохранившимся в некоторых рукописных псалтырях[136]. Канон, в свою очередь, делился на семь так называемых «губха» (*գուբղայ*), состоящих от двух до шести псалмов (смотря по объему последних). Три остальных Давидовых псалма (148—150) приводились в качестве необходимого дополнения.

Формируется древнеармянский Часослов с добавлением к содержанию Псалтыри переведенных с греческого словесных текстов двух широкораспространенных песен[137] и некоторых оригинальных молитв, ектений и возгласов. Восемь канонов этой Псалтыри-Часослова первоначально были распределены по шести часам церковного дня и пелись в унисон, двумя хорами антифонно по два канона в первый час ночи и в час утренний; и по одному—в часы третий, шестой, девятый и вечерний. При богослужении особо выделялись, во-первых, библейские гимны, имевшие протяжные мелодии[138] и, во-вторых, седьмые «губха» каждого из канонов, называвшиеся «канонаглухами» (*կանոնագլուխ* буквально—головная часть канона). Они, в отличие от остальных «губха» кано-

---

[133] Лит. CXLII, стр. 177.

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

[135] Следующим образом: 1—17; 18—35; 36—54; 55—71; 72—88; 89—105; 106—118; 119—147.

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

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

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

нов, исполнявшихся предельно просто, можно сказать, quasi recitativo[139], воспроизводились «громким гласом» *(բարձրհնչիւն բարբառով)*[140].

Описанная Псалтырь-Часослов вплоть до VIII—IX веков представляла единственный канонический (официально санкционированный) Сборник-Восьмигласник. Стиль его музыкального содержания (в пределах искусства песенного пения) определялся исполнением псалмов, псалмопением или вообще псалмодическим пением, характеризовавшимся предельно обобщенной образностью мелодического компонента. Псалмопение, как особый вид церковного искусства, в известной мере эволюционировало и позже. Но более перспективной (в условиях армянского, как и византийского и сирийского церковного пения) оказалась гимнодия. Связанная с оригинальной духовной песней и неся в себе свежую волну жизненных элементов народного творчества, она в конечном итоге выработала систему средств для более гибкого озвучивания стихов и для художественного воплощения произведений монументального характера. Армянская духовная оригинальная песня возникла сразу после изобретения армянских письмен[141]. Отцы армянской церкви, не довольствуясь традиционными песнопениями, сочиняют небольшие поначалу духовные песни—«кыцурды» *(կցուրտ)*, представляющие собою перифразы библейских псалмов и гимнов и генетически связанные с последними также в музыкальном отношении.

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

[139] До нас дошли некоторые образцы этих архаичных псалмов, а также канонаглухи старинной Псалтыри-Часослова.

[140] Говоря словами католикоса и мыслителя VIII в. Ист. LII, стр. 130.

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

[142] Ср. Лит. III, стр. 408—415.

[143] См. Ист. XCIII.

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

Однако все эти элементы не привели бы к какому-либо органичному результату, если бы армянское духовное песнетворчество не имело своего внутреннего стимула эволюции. Наблюдения показывают, что по мере развития армянского церковного искусства постепенно и последовательно углублялся подход к словесным текстам, озвучиваемым в монодиях. Достигалось же это путем систематического повышения удельного веса и формообразующей роли именно музыкального фактора. Преодолевая некоторую схематичность псалмодических напевов, духовенство добивалось большей эмоциональной насыщенности, теплоты, психологической дифференцированности и яркой образности мелодий в гимнах[144]. При этом оно умело переносило на почву армянского церковного пения, влияния и внешние, и идущие от светского искусства собственного народа[145]. Процесс исторической эволюции гимнодии в раннесредневековой Армении, последовательно направленный вверх, таит в себе ряд сложных переходов и зигзагов. В целом, однако, он образует три крупных этапа развития: V столетие—время развития монументального стиля, VII—VIII столетия—период утверждения монументального стиля и перехода к монументально-декоративному и X столетие, открывающее эпоху подлинного расцвета монументально-декоративного стиля.

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

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

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

[146] Лит. CXLII.

недели)[147] и их ученики. В том числе: Мовсес Хоренаци, перу которого принадлежит целый ряд песен на Богоявление, на Сретение, на первый день Успения Богоматери и т. д.[148]; Ов. Мандакуни, который сочинил песнопение на св. Кивот Господен, и песни, посвященные Иоанну Крестителю, апостолам и св. Переводчикам[149]; Степанос Сюнеци (первый), создавший восемь рядов песен на Воскресение Господне[150] и др. Почти все они своим высшим образованием были связаны с большими общехристианскими центрами того времени (Кесарией, Константинополем, Александрией, Эдессой и Антиохией) и это, несомненно, было одним из факторов, обусловивших расцвет армянского духовного музыкально-поэтического искусства в V веке, в частности искусства кыцурдов[151]. Их творчество, и в той его части, которая сохранила хотя бы основные стилевые и композиционные особенности также музыкального компонента, являет интересную картину различных (по складу и фактуре) малообъемных форм (хоровых и сольных). Тут и простейшие силлабические номера[152], и более кантиленные образцы[153], и структурно-протяжные песни[154], и даже произведения, через которые позже осуществляется переход к импровизационно-протяжным монодиям[155].

Шестой век—период новых внутренних накоплений и внешних сближений в истории армянского духовного песнетворчества. Это то столетие, когда Византия окончательно обращает свое культурное лицо к христианскому Востоку[156], а армянская действительность с ее грекофильским течением, философами, грамматиками и риторами более тесно связывается с эллино-византийской[157]. В Армении внимательно следят за кристаллизацией в византийской музыке более объемного и сложного жанра по сравнению с тропарями—жанра «кацурда» *(կաղանդ)*, или «кондака» *(կոնդակ)*. Ближе знакомятся с творчеством одного из величайших византийских поэтов-музыкантов—Романа Сладко-

---

147 Лит. CLIX.

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

149 Лит. CCX, стр. 35.

150 См. нашу статью: Лит. CLXX.

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

152 См. стр. 245 наст. труда.

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

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

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

156 Лит. XI (Вступление).

157 Лит. LXXXIX, стр. 233.

певца[158]. И, что не менее важно, ведутся серьезные работы в направлении совершенствования дела высшего образования на месте[159].

Так подготавливался следующий период подъема гимнодии. Начало глубоких сдвигов знаменует высокохудожественное произведение Комитаса Ахцеци «Души, посвятившие себя»[160]. Выделяющееся искусно размеренным словесным текстом (написанным алфавитным акростихом) и, соответственно этому, организованным ритмом и яркой песенной мелодией, произведение это создает новый уровень в армянском духовном искусстве и придает ему новые стимулы развития[161]. На творческую арену выступает ряд других поэтов-музыкантов, прочно утвердивших песенно-кантиленное начало: Анания Ширакаци, сочинивший большинство песнопений на Воскресенье, песни на первый день Преображенья и на первый день Пятидесятницы; Саак Дзорапореци, создавший большую часть песнопений, вошедших в каноны Церкви и Кресту; Ов. Одзнеци—автор гимнов, воспевавших пророков и апостолов, и др[162]. Число новых, оригинальных, созданных в условиях свободного проникновения в обиход песнопений так увеличивается, что возникает необходимость канонизации признанных церковью произведений. Это поручается известному песнетворцу и теоретику VII века Барсеху Тчону, который и осуществляет одну из первых попыток составить собрание армянских духовных оригинальных песен. По всей вероятности, ему же принадлежит и опыт упорядочения гласов этих песнопений[163].

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

---

158 См. нашу статью: Лит. CXLIX.

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

160 См. стр. 261 наст. работы.

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

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

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

сия); внесение в церковное искусство жанра канона (состоящего из 8—9 од, относящихся к одному и тому же церковному празднику); и одобрение идеи целесообразности разработки и применения системы хазовых (невменных) знаков для записи обиходных мелодий. Инициатором соответствующих работ выступает поэт-музыкант и ученый, автор ряда гимнов мученикам и всем усопшим Степанос Сюнеци (второй)[164]. Его плодотворная деятельность проходит в условиях общей научной и творческой активности. Более высокого уровня достигают высшие школы Сюника, Айриванка, Гехарда и Макениса [165]. Широко обсуждаются вопросы обряда и службы[166]. Составляются новые ритуальные книги[167]. Наконец, на поприще музыкально-поэтического творчества выделяются, кроме Степаноса Сюнеци, его же талантливая сестра Саакадухт, его однокашник—выдающийся музыкант Гырзик Айриванеци, одареннейшая поэтесса-композитор Хосровидухт и др., развившие мелизматический стиль пения.

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

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

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

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

[166] В частности, в сочинениях Ована Одзнеци (Ист. LII, стр. 81, 94); Степаноса Сюнеци (Ист. LXIV); Мовсеса Сюнеци (см. нашу публикацию: Ист. LXVII).

[167] Например, Тонакан (*Տոնական*—Торжественник), или Тчарынтир (*Ճառընտիր*—Гомилиарий), составленный вышеупомянутым Соломоном. Ист. XCVII, стр. 51. Ср. Ист. XCVIII, стр. 399.

[168] См. стр. 277—278 наст. работы.

ний, так и в смысле подготовки начинающегося в X веке подъема. По данным, сообщаемым Ст. Орбеляном, высшая школа Татева в 896 году была полна «многочисленными философами музыки»[169]. В Севане католикос Маштоц I Ехивардеци упорядочивает одну из главных ритуальных книг—«Маштоц» (*Մաշտոց*—Требник, Эвхологий). Делаются первые попытки хазовых записей. В X веке, особенно в «период столетнего мира», естественно, движение это еще более ширится. Расцветают новые школы (высшего типа), как, например, Нарекская[170], появляются новые маститые музыканты, как Анания Нарекаци[171]; упорядочиваются другие ритуальные книги, в том числе Тонацуйц (*Տոնացոյց*—Типик) и Айсмавурк (*Յայսմաւուրք*—Четьи Минеи)[172].

Однако X век по своему музыкально-историческому содержанию является отнюдь не простым продолжением начатого в предыдущем столетии движения. В благоприятных условиях этого периода, с одной стороны, завершается путь эволюции профессионального песнетворчества раннесредневековой Армении с возникновением крупных явлений обобщающего характера (заключавших в себе накопления предыдущих веков), с другой—эти же явления, содержавшие и много качественно новых жизненных элементов, одновременно знаменуют начало подъема армянского искусства эпохи развитого феодализма. Такого рода явление представляет собой, в частности, музыкально-поэтическое творчество Григора Нарекаци—сына выдающегося деятеля средневековья, знатока профессионального песнетворчества Хосрова Андзеваци, питомца Нарекского монастыря и воспитанника «философа» (музыки)—Анании Нарекаци. Исследование все более и более приводит к заключению, что Григор Нарекаци, «первый великий поэт» Армении, тот, который своим творчеством гениально возвысил армянскую поэзию, «резюмируя все то, что было выражено в духовной лирике предшествующих веков»[173], и как музыкант сообщил огромные стимулы развития армянскому средневековому профессиональному песнетворчеству, особенно своими тагами, этими развернутыми монодиями типа концертных арий[174].

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

---

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

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

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

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

[173] Лит. III, стр. 447, 459.

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

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

* * *

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

Вопрос о роли, которую сыграли в прошлом подвластные Ирану народы, в том числе армяне, в формировании его (Ирана) музыкальной культуры, вообще говоря, один из неосвещенных. Специально не изучена даже более доступная и весьма обещающая тема армяно-персидских литературных связей[177]. Мы здесь можем довольствоваться указанием лишь на два-три характерных факта. Персидское название, установившееся еще в языческие времена праздника весны bargandan (всюду проводившегося в сопровождении пения, плясок, игрой на инструментах и зрелищных представлений) является заимствованием из армянского языка[178], где оно (*բարեկենդան*, барекендан, букв.—доброе возрождение) сохранилось по сей день, в качестве простонародного наименования христианского праздника Недели Сыропустной, т. е. в значении, соответствующем масленице. В VII веке (до арабского нашествия), когда с содействием персидского царя Хосрова II Первиза (или Апруе-

[175] См. стр. 280 наст. работы.

[176] Первое из этих произведений,—в мелодии которого заметны наслоения искусства киликийского направления XII—XIII веков,—записано Н. Ташчяном (в 70—х годах XIX столетия, на высоком профессиональном уровне). Остальные четыре являют одни из лучших образцов комитасовских прочтений армянских средневековых тагов вообще. Лит. CXXX.

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

[178] Лит. CCXI, стр. 92—93.

за), ценителя искусств, в Ктесифоне предпринимают канонизацию светской музыки, из Армении приглашают несколько армян-музыкантов[179]. Их участием и теоретически осмысливается так называемый «Хосроев» (т. е. восточный) стиль. Два крупных музыканта утверждают это: Перс Барбад, знаменитый лютнист VII века[180] и выдающийся армянский певец Саргис[181], который был хорошо известен и при персидском дворе[182]. Наконец, не исключено, что примерно в этот же период в научных кругах Ирана было составлено представление о результатах изысканий александрийских греков в области музыкальной акустики благодаря трудам Анании Ширакаци[183].

Что касается вопроса о прямых либо косвенных влияниях элементов армянской национальной культуры на формирование и развитие византийской духовной музыки, то он не менее сложен, чем предыдущий[184]. Нам представляется, что дорога к разрешению его в известной мере проложена[185]. Прежде всего необходимо отметить, что описанная выше армянская Псалтырь-Часослов с ее восьмью канонами и соответствующими им восьмью гласами—древнейший из известных науке сборников-восьмигласников. Сирийская и византийская псалтыри имели иную структуру[186]. А Восьмигласник не только времен Иоанна Дамаскина, но и составленный патриархом Северием Антиохийским (V—VI вв.), были сборниками оригинальных (а не библейских) песен.

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

---

179 Лит. CXCVI, стр. 42.

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

181 Лит. CCXIII, стр. 88. Лит. CCXIV, стр. 430.

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

183 См. стр. 121 наст. работы.

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

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

186 Лит. CCIX, стр. 143—84. Лит. CCXV.

гимнов, предавались забвению произведения Романа Сладкопевца[187], преследовались его последователи, поэты-музыканты Андрей Критский, Иоанн Дамаскин, патриарх Герман и др. Армения не знала иконоборчества. И в то время, как в Византии отвергались произведения великих песнетворцев-иконопочитателей, здесь упоминавшийся ранее выдающийся музыкант Гырзик Айриванеци (VIII в.) в своем творчестве «умножал», «расширял», «развивал» и «расцвечивал» мелодии песен Романа Сладкопевца, распространенные в свое время и в Армении.[188] Учитывая, с одной стороны, данные о характере музыки гимнов Сладкопевца, близкой к речитативу[189], и с другой—то обстоятельство, что произведения Гырзика и его современников Степаноса Сюнеци и Саакадухт, написанные в формах меседи *(մեսեդի)*, стохоги *(ստոդոգի)*, мегеди *(մեղեդի)*, несколько позже были занесены в сборники мелизматических песен, называемые «Манрусум» и «Гандзаран»[190], можно прийти к естественному заключению: «расширяя» и «расцвечивая» (по словам историка) мелодии Сладкопевца, Гырзик по существу развивал мелизматический стиль пения.

Самое примечательное в том, однако, что когда с середины IX века, благодаря стараниям Федора Студита и братии Студийского монастыря византийские музыканты взялись за восстановление прерванной линии восточнохристианских традиций и развитие мелизматического стиля пения, они обратились к творчеству именно Романа Сладкопевца[191] и к тому же методу переинтонирования («расширения» и «расцвечивания») мелодий его гимнов, как это случилось, к примеру, с выдающимся кондаком, известным под названием Ἀκάθιστος ὕμνος[192]. Армянские музыканты опередили византийских в разработке мелизматического стиля пения (что объясняется также более тесными связями Армении с Востоком вообще)[193]; и это не должно было пройти мимо внимания византийских песнетворцев.

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

---

[187] Ист. XCIX, стр. 27.

[188] Лит. CXLIX.

[189] Лит. CCXVI, стр. 285—306.

[190] См. рукописи Матенадарана: № 591, стр. 116б—117а; № 752, стр. 36б—37а, 63б—64а; № 753, стр. 90а, 141б; № 3503, стр. 226а, 234б и т. д.

[191] Лит. XXXVI, стр. 169—70, 229.

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

[193] Лит. CCXVIII, стр. 43.

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

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

ГЛАВА II

ЭВОЛЮЦИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВОЗЗРЕНИЙ

Изучение не только музыкальной эстетики, но и общеэстетической теории древней и средневековой Армении начато совсем недавно. В середине 50-х годов появилась небольшая, но весьма ценная работа А. Адамяна[194], проторившая путь к созданию новой ветви исследовательской литературы по арменоведению. К концу упомянутого десятилетия автором этих строк впервые была сделана попытка изучить музыкальную эстетику раннехристианской Армении[195]. В течение 60-х годов нами был опубликован ряд статей по музыкальной эстетике средневековой Армении и подготовлен к изданию[196] материал, вошедший в однотомник[197].

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

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

[195] В частности, в упомянутой выше диссертационной работе.

[196] В соавторстве с С. Аревшатяном.

[197] Лит. CII.

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

I

Следы мифологического восприятия музыки древних армян легко обнаруживаются при ознакомлении с их языческими верованиями. Согласно последним, Ушкапарик *(Յուշկապարիկք)*, из разряда фантастических чудовищ (род сирен), которые представлялись в виде женщин с рыбьими хвостами или птичьими (или даже ослиными) ногами, своим неотразимо сладким пением колдовали людей[198]. И напротив, добрые богини Авержахарсунк *(Յաւերժահարսունք*—своеобразные нимфы), по-

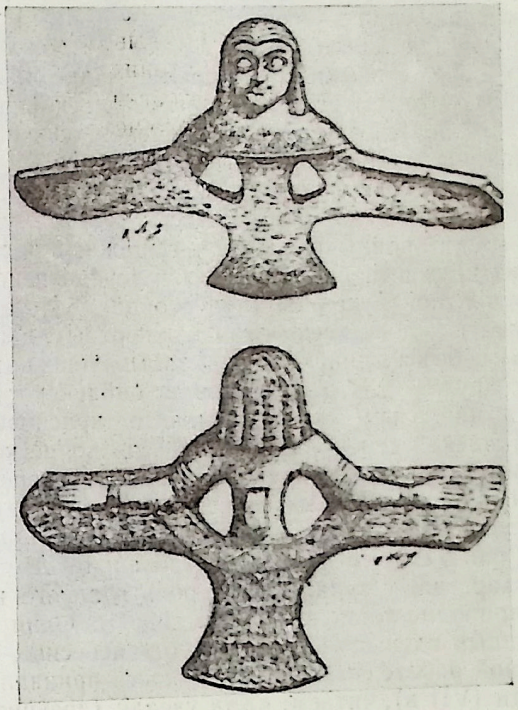


Рис. 27.

кровительницы рода женского, когда бы не явились людям, приносили с собой свадебные, захватывающие звучания дапа (дойры) и пение гусанов[199]. По мнению Г. Алишана, до нас дошли медные изображения Авержахарсунк, найденные в армянском городе Ван[200] (рис. 27). Однако

198 Лит. XXIII, стр. 196, 202—204.

199 Там же, стр. 222—226.

200 См. там же, стр. 224.

музыка, и по представлениям древних армян, могла подчинить своему влиянию не только человеческую душу, но и тело, и даже окружающую человека природу. По заключению Л. Оганесяна, «обычай лечения больных посредством игры на музыкальных инструментах» (сохранившийся у армян, как мы знаем, в течение всего средневековья) непосредственно был унаследован у фригийцев, занявших территорию Армении в пору падения Урартского государства[201]. Как показали наши изыскания, вера в силу магического влияния музыки на природу пустила такие корни в Армении, что не была изжита в быту вплоть до наших времен. В старинном армянском городе на Евфрате—Акне (Эгин), еще до первой мировой войны представлявшем своеобразнейшую музыкально-этнографическую среду, при длительной засухе толпы собирались у берега реки и песнями заклинали природу, вызывая дождь[202].

Музыкально-мифологические представления древних армян, первоначально связанные, разумеется, и с оргиастической и экстатической архаикой, не только не исчезают, но со временем обогащаются, особенно после того, как они знакомятся с легендами об Орфее и царе Давиде. Из целого ряда известных нам высказываний армянских ученых о древнегреческом легендарном певце Орфее здесь уместно привести простые, проникновенные слова анонимного автора, выражающие мысли и чувства довольно широких кругов любителей музыки (средневековой Армении). «Орфей—читаем в одной рукописи типа сборника—был гусаном, который умел подражать голосу всех птиц и животных, и сладкое пение которого влекло к себе всех диких зверей, забывавших вражду и более не убивающих друг друга»[203]. Что же касается библейского Давида, то о представлениях армян о нем как о музыканте красноречиво говорит знаменитая киликийская серебряная чаша[204], на донце которой изображен царь с любимой женой, в окружении диких зверей, животных и птиц, зачарованных его пением и игрой (рис. 28). Однако эти представления, существовавшие на всем протяжении армянского средневековья, очень рано, еще со времен образования в Армении рабовладельческого государства, уступили свою роль главного ключа к пониманию музыки природно-космологическим идеям. Одни из древнейших среди названных идей связаны с культом небесных светил. В старинной календарной работе, по всей вероятности принадлежавшей перу Анании Ширакаци (VII в), читаем: «Как узнали (древние), что Солнце вращается? Органы чувств древних были более совершенны, чем наши, о чем свидетельствуют многие. Благодаря этому они не только заметили движение Солнца, а сумели почувствовать и запечатлеть также движение всех (других) светил. И не только их движения, но и издаваемые ими (при вращении) звуки. И от них (светил и их звуков) произошло

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

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

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

[204] Подробнее об этом см. Лит. CIX.

искусство музыки сего мира»[205]. Кстати сказать, одна из планет—Лусабер (Венера) в Армении постоянно изображалась в виде женщины, сидящей на Тельце и играющей на сазе[206] (рис. 29). Согласно интересующим нас представлениям, от небесных светил происходят как основные музыкальные звуки и искусство музыки в целом, так и некоторые конкретные явления самой художественной практики, прежде всего—гласы (типовые мелодические модели) и даже отдельные трели. «Иным

Рис. 28.

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

[205] Ист. IV, стр. 83—84.

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

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

Рис. 29.

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

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

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

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

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

Первый глас—от плотничного [ремесла]; Второй глас—от кузнечного; Третий—от рек; Четвертый—от родников; Пятый—от железа; Шестой—от морских волн; Седьмой—от морских животных; Восьмой—от скота; [Девятый—от зверей]; Десятый—от птиц»[209]. Фрагмент «в» свидетельствует о проявленном некогда повышенном интересе исключительно к звукам животного мира. Он почти всегда фигурирует в начале текста «Б». Показательно, что в некоторых манускриптах текст этот имеет заглавие сообразующееся лишь с интересующим нас материалом, и это лишний раз свидетельствует об его самостоятельном характере. Упомянутое заглавие гласит:

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

---

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

[209] Рукописи Матенадарана № 2752, стр. 7б; № 3276, стр. 86а и № 6616, стр. 39б.

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

Рис. 30.

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

[210] Рук. Матенадарана № 2939, стр. 361б.

В рассматриваемом фрагменте есть еще один примечательный момент. Перечень названий звуков завершается (как и в рукописи) «чириканием» (шире—пением) птиц. Известно, что в древности пение птиц всегда привлекало особое внимание мыслителей Востока. Видный армянский музыкант первой половины XVIII века Тамбурист Арутин приводит следующее интересное предание о создании струнного щипкового инструмента ченг. «А мудрец Фиридун, который прожил триста три года, изобрел струнный инструмент ченг. Внешнему виду инструмента он придал форму одной птицы, которая на языке мултана[211] называлась ченчуни и которая пела, по-разному сочетая три из семи [основных] авазэ:[212] сегях, дугях и раст[213]. [Так, однажды] мудрец Фиридун заметил, что птица эта поет сидя на ветке дерева. Он тут же нарисовал ее вместе с веткой и [по этому рисунку] смастерил инструмент. Последний вначале именно так и назывался—ченчуни. Но впоследствии его стали называть ченг»[214]. Нечто подобное выражает, хоть и без слов, характерная миниатюра армянского средневекового манускрипта[215] (рис. 30). Фрагмент «г» в плане характеристики происхождения гласов прямо перекликается с «б», притом здесь речь идет как раз о четырех гласах[216]. Новое в нем—приписывание «находки» гласов некоторым древнегреческим легендарным поэтам-музыкантам[217]. По всем данным, фрагмент этот является переводным с греческого. Важно отметить, что формирование и господство музыкальных представлений природно-космологического порядка всегда предполагали также разработку определенных, неразрывно связанных с ними вопросов теории музыки. Попытаемся выделить их, насколько это возможно.

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

---

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

[212] Здесь—звук.

[213] Тоны: h^1—a^1—g^1.

[214] Ист. LXV.

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

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

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

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

Полностью разделяя эти мысли, мы, в свою очередь, фиксируем внимание на том, что в условиях древнеармянской монодии, развивавшейся на базе диатонического звукоряда квартового строения, функцию тоники могли взять на себя четыре звука, представленных в основном (миксолидийском) тетрахорде названного звукоряда. По сие время в мелодиях, протекающих в Стеги (*ստեղի* букв.—многоветвистый) и Дарцвацк (*դարձուած* букв.—обращение) Четвертого Побочного гласа, к примеру, тоникой является «f¹». В мелодиях, протекающих во Втором, Третьем, Третьем Побочном, Четвертом и Четвертом Побочном гласах—«g¹». В мелодиях, протекающих в Первом и Первом Побочном гласах—«a¹». Наконец—в Дарцвацках Третьего[219] и Четвертого гласов[220]—«b¹». Различив в каждой из данных классов по одной развитой и достаточно распространенной типовой мелодии, остальные напевы можно сгруппировать вокруг этих четырех. По всем данным, так именно мыслили теоретики языческой Армении.

На серьезные размышления наводит также факт существования в древней Армении инструмента, называвшегося миаги (*միաղի*[221]—букв.—монохорд[222]). Один из составных дошедшей до нас древнеармянской системы условных, иероглифообразных и других знаков для письма, обозначающий «музыкант» (*երաժիշտ*), представляет, кажется, символическое изображение монохорда (деревянный ящик с «вибрирующей» струной)[223] (рис. 31). Известно, что монохорд и в древно-

[218] Лит. LXXXIII, стр. 39.

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

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

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

[222] Ср. Лит. LXVI, Б.

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

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

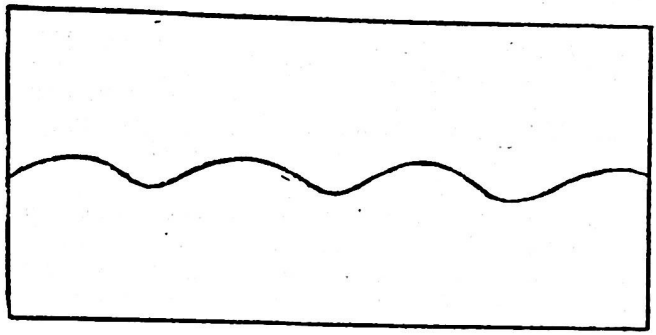


Рис. 31.

Как другие древние народы, так и армянский народ в своем музыкальном развитии пережил эпоху «выразительной» декламации, когда сказители-рапсоды художественно декламировали значительные части эпических произведений и сами же сопровождали эту декламацию ритмически расчлененными многозвучными педалями, исполнявшимися на струнном щипковом инструменте. Известно, что инструменты эти, в разных странах называвшиеся по-разному и имевшие различные формы (с грифом, без него и пр.) от Греции и до Индии имели настройку типа c-f-g-c^1 или e-a-h-e^1. Говоря о лире «до времен Орфея» со строем c-f-g-c^1, Г. Гельмгольц замечает, что едва было бы возможно воспроизвести на ней мелодию. «Однако,—пишет он,—в этих тонах, конечно, заключаются главные ступени повышения и понижения тонов обыкновенного разговора, так что такую лиру было бы возможно употреблять для сопровождения декламации»[224]. В. Петр, именующий данную систему тонов «армоническим тетрахордом», также отмечает, что последний приблизительно выражает соотношения опорных точек пластического

знаки-буквы, самые различные типы сокращений и т. д. Ряд арменистов посвятил немало строк изучению этих знаков и выяснению структуры их списков. Ист. XXVI, стр. 361; Лит. XCII, стр. 456. Но еще немало предстоит сделать в этом направлении. Интересно отметить, что в упомянутых списках иногда фигурируют и более древнего и нового происхождения знаки, обозначающие одно и то же понятие. Так, можно указать еще на два знака, обозначающих «музыкант» (и, по традиции, также помещаемых в прямоугольники или квадратики). Один из них представляет невму, называемую «хундж» (*խունձ*, см. рук. Матенадарана № 8198, стр. 62б), другой—последнюю букву армянского слова «музыкант»—*երաժիշտ* (см. рук. Матенадарана, № 341, стр. 106а).

[224] Лит. XLIII, стр. 367.

движения голоса по высоте при декламации[225]. И связывая происхождение этого тетрахорда с практикой арийской (индоевропейской) музыки, «на основании свидетельств индийских, персо-арабских и греческих теоретиков, а также и сравнительного изучения народных песен»[226], он упоминает четырехструнный инструмент со строем e-a-h-e′, применявшийся древними индусами для сопровождения декламации[227]. Если оставить в стороне вопрос о происхождении систем типа c-f-g-c^1, e-a-h-e^1, то можно утверждать, что они применялись в музыке и неарийских народов. К древнекитайской культуре относится (известный с III века до н. э.) четырехструнный щипковый инструмент «пипа», лютневого семейства, до сих пор сохранивший старинный тип настройки— a-d-e-a^1 (меняющей абсолютную высоту в зависимости от тональности исполняемого произведения)[228].

Выше было указано, что инструмент, которым пользовались армянские рапсоды-випасаны для сопровождения своих рассказов, декламации и песен, был пандирн. То, что последний—инструмент струнный щипковый, ясно следует также из слов средневекового армянского историка[229]. К сожалению, более подробных сведений о способе его применения, количестве струн, настройке и пр. не сохранилось. Однако предыдущее дает твердое основание предполагать, что и пандирн был четырех- или, по крайней мере, трехструнным инструментом с настройкой типа c-f-g-c^1 (либо c-f-g). Игрой на таком инструменте випасаны могли скандировать свои рассказы-декламации, сопровождая их созвучиями квартово-квинтового строения. Данное предположение косвенно подтверждается и тем, что у армянских ашугов, играющих на сазе, и в настоящее время бытует практика применения вышеупомянутых многострунных педалей, состоящих из отношений типа c-f-g (что наблюдается, между прочим, и у других восточных народов—грузин, азербайджанцев, езидов и пр.). Архаический характер звучания этих многострунных педалей бесспорен, из чего можно заключить, что названная практика, применяющаяся современными армянскими ашугами, восходит ко временам языческой Армении, являясь отголоском искусства игры на пандирне.

Забегая несколько вперед, отметим, что, тетрахорд типа c-f-g-c^1 или e-a-h-c^1 в Древней Греции, в конечном итоге, теоретически был осмыслен, как костяк ладовых звукорядов и диатонического звукоряда в целом. Но задолго до этого составные данного тетрахорда, отношения чистой октавы, чистой квинты и чистой кварты, были предметом наблюдений почти всех древних культурных народов (китайцев, индусов, египтян, вавилонян, также греков и пр.). Еще в глубокой древности наблюдалось, что разность звучания мужского и женского голосов (а также голосов

[225] Лит. CXIII, стр. 7.
[226] Там же, стр. 1.
[227] Там же, стр. 22.
[228] Лит. C, стр. 14—16.
[229] Ист. LIII, стр. 14.

мальчиков и взрослых мужчин) равняется интервалу октавы; разность же звучания высокого и низкого голосов одного и того же пола—интервалу квинты. В глубокой же древности было осознано, что звуки, образующие интервалы октавы, квинты и кварты, слухом воспринимаются как родственные, потому и соединимые, и как таковые они находятся между собой в определенных простых отношениях. Опыты, произведенные еще древними вавилонянами в целях установления этих отношений, как известно, дали положительные результаты в смысле вычленения первых элементов обертоновой скалы и составления ясного представления об октаве, квинте и кварте[230]. А Пифагор, усвоивший также достижения древнеегипетской музыкальной теории[231], эти интервалы получал на монохорде. Чему же служил монохорд в древней Армении, если не опытам по определению акустически устойчивых отношений октавы, квинты и кварты, которые и здесь должны были быть так или иначе выделены. Ведь об этом довольно красноречиво говорит и тот факт, что когда армяне, после создания письмен и переводной литературы, ближе ознакомились с теоретическими положениями античности о названном выше «армоническом тетрахорде», они были вполне готовы оценить их.

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

II

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

[230] Лит. LVIII, стр. 94.

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

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

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

Природно-космологическое толкование музыки сменялось христианско-рационалистическим ее пониманием. В плане общефилософском это происходило под знаком творческого усвоения главных положений неоплатонизма (отчасти и неопифагореизма), шире: основного круга воззрений позднего эллинизма, с его тенденцией к реставрации идей великих мыслителей классического периода культуры Древней Греции и одновременно к сакрализации мироощущения. В области философии музыки (или музыкальной эстетики) формировалась весьма своеобразная система взглядов, в которой синтезировались элементы, идущие как от патристики, так и от литературы, создаваемой так называемыми теоретиками[232]. Притом, своеобразие этого синтеза, образующегося на почве армянской культуры, заключалось и в том, что здесь высказывания отцов церкви, разбросанные по самым различным сочинениям, медлен-

[232] Об этих двух течениях в христианской средневековой музыкальной эстетике см: Лит. CI.

но суммировались и обобщались в сознании книжников, тогда как воззрения теоретиков, в самих первоисточниках изложенные более компактно, укоренялись быстрее. Отношение к эллинской культуре и образованности считалось важнейшим фактором, связывающим языческую Армению с раннехристианской. И это обстоятельство не только предрешало ход развития музыкально-эстетической мысли, но в известной мере влияло также на судьбы музыкальной практики, смягчая острые углы противоборствующих в ней начал. Знаменательно, что само возникновение новой научно-обобщающей мысли об искусстве и музыке, притом в известной мере уже дифференцированной от музыкальной теории[233], связано с именами ученых эллинофильской школы и прежде всего с именем Давида Анһахта (Непобедимого), жившего на рубеже V—VI столетий.

Давид Анһахт—выдающаяся фигура армянской философии и эстетики—получил образование в Александрии, у неоплатоника Олимпиодора Младшего. Некоторое время он преподавал философию в самой Александрии. По преданию, побывал также в Афинах, блестяще выступал в публичных спорах, за что и был прозван «трижды великим и непобедимым философом»[234]. Но затем он возвратился в Армению и посвятил себя благородному делу просвещения своих соотечественников. По сохранившимся данным, Анһахт сочинял и песни (в том числе и церковные). Однако он вошел в историю армянской музыки главным образом своими философскими трактатами, в частности «Определениями философии». Написанное на греческом языке и переведенное на древнеармянский[235] (судя по всему, еще при жизни Анһахта, авторизовавшего перевод)[236], сочинение это оказало решительное воздействие на взгляды самых выдающихся армянских мыслителей последующих столетий. Анһахт исследует в нем кардинальные проблемы, связанные с сущностью, познавательными возможностями и задачами философии. Основываясь на учениях Пифагора, Платона и Аристотеля, сочетая их в духе синкретического мировоззрения александрийской школы неоплатонизма, он последовательно опровергает установки агностиков и скептиков-пирроновцев и выступает в защиту знания, склоняясь при этом, к материализму в вопросах гносеологии и логики[237]. Автор касается также проблем искусства как формы познания, не обходя вниманием и музыку. Музыкально-эстетические воззрения Анһахта тесно связаны с его же общеэстетическими идеями, из которых здесь необходимо отметить по-новому сформулированное им (в условиях широкого распростране-

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

[234] См. Ист. XVI, предисловие.

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

[236] Лит. CXCIII, стр. 96—97.

[237] Там же, стр. 101—189.

предназначенная для осуществления чего-нибудь полезного в жизни»[239], ния воззрений стоиков) христианско-рационалистическое понимание искусства—в противовес эмпирическому[238]. Не отвергает Анhахт и последнее, но он относит его к искусству ремесленному, когда, после глубоких рассуждений о настоящем искусстве, добавляет: «Искусство есть также эмпирически выработанная система хорошо усвоенных понятий,

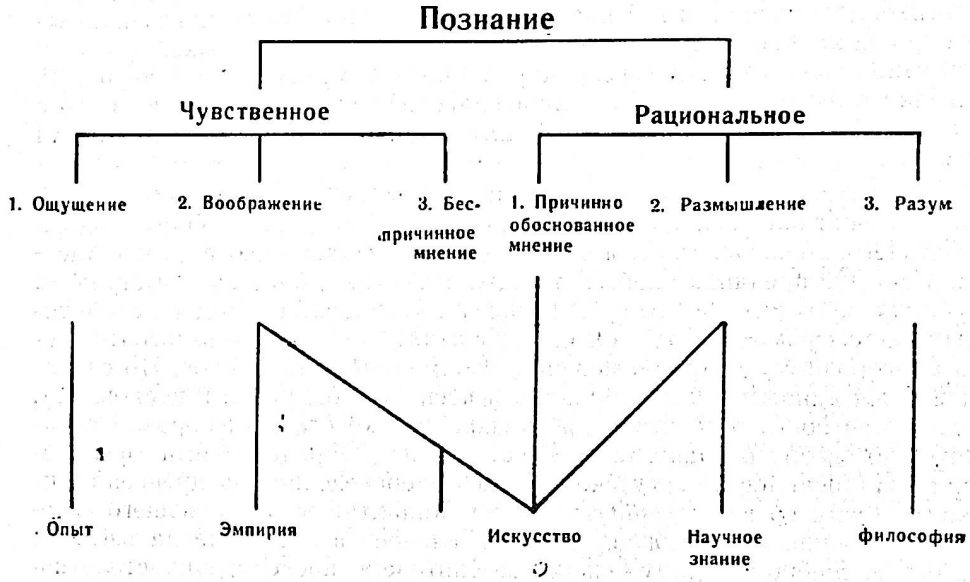


Схема 32.

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

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

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

[240] Там же, стр. 103 и 111.

логии и отводит ему почетное место в градации познания. Приведем здесь составленную В. Чалояном схему[241], наглядно показывающую Давидово понимание ступеней познания (схема 32).

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

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

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

---

241 Лит. CXCIII, стр. 124.

242 Ист. XVI, стр. 133.

243 Ист. XVI, стр 127 и 131.

244 Ист. XVI, стр. 135.

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

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

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

[245] Там же. В пояснение к вышесказанному следует сделать одно замечание касательно древнеармянского слова мырмундж. Как мы видели, Анhахт под мырмунджем понимает народные и гусанские песни в целом, кроме песен-заплачек (вохбов). Это явствует, во-первых, из приведенного выше контекста. Доказательством тому же служат характерные комментарии самих средневековых армянских авторов при толковании интересующего нас отрывка «Определений философии» (см. например, рук. Матенадарана № 55, стр. 403б; или № 6906, стр. 249б, где анонимный толкователь, желая дополнить слова Анhахта и назвать некий третий род песнетворчества, вслед за вохбами и мырмунджами упоминает духовные песни). Очевидно, что двумя родовыми понятиями вохб и мырмундж охватывалось все светское искусство. Фавстос Бузанд упоминает даже глас вохбов и гласы (!) мырмунджей, когда он рассказывает оплакивание князя Гнела, как мы видели (см. стр. 27). По всем данным, в раннехристианской Армении ученые различали две наиболее общие формы народного и гусанского (короче—светского) песнетворчества—вохбы и мырмунджи, придав, таким образом, последнему слову особую емкость.

противоречили некоторым официальным установкам (особенно в вопросе о происхождении музыки), они вошли органичной частью в художественные воззрения раннехристианской Армении и оказали значительное влияние на весь ход дальнейшего развития научной мысли о музыке[246]. Сказанное не означает, что ученые-церковники не пытались научно разработать свою платформу. В музыкальной практике чрезвычайно медленно шел процесс смягчения столкновений гусанского и церковного искусства. Несмотря на то, что народ постепенно воспринимал христианское понимание этики, а церковь, в своем стремлении обратиться к массам также с помощью понятной им музыкальной речи, обильно черпала из родника языково-стилистических богатств народного гусанского творчества. А главное—бурно развивающаяся армянская духовная песнь, поднявшись до уровня профессионального песнетворчества страны, настоятельно требовала своего философского обоснования.

Первую предварительную попытку, осуществленную именно с этой целью, мы встречаем еще в кратком словаре грамматических терминов, приложенном к армянскому переводу «Искусства грамматики» Дионисия Фракийского. Так, интересно, что определение жанра вохбергутюн (*ողբերգություն*—трагедия, от армянского слова вохб) в словаре дается на основе христианского понимания восприятия смерти со светлым чувством надежды и примирения. «Вохбергутюн—говорится там—есть плач [или причитание], смешанный с песней надежды»[247]. Нетрудно заметить, что здесь утверждается нечто новое и в принципе гуманное и прогрессивное[248]. В то же время положение это направлено против

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

[247] Dionysii Thracis, Ars Grammatica. Additamentum Armeniacum. См. Ист. II, стр. 57.

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

старых песен-заплачек—важнейших атрибутов языческого погребального обряда. Церковь боролась против них[249] в основном по той причине, что безутешная скорбь этих заплачек не увязывалась с христианской верой.

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

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

Давид Кераканн особо заостряет вопрос о полезности искусства, излагая мысли, во многом отличающиеся от устаревших к тому времени эстетических взглядов древнегреческих грамматиков[251] и, в частности, от приведенного Дионисием Фракийским в «Искусстве грамматики» определения, гласящего: „Τέχνη ἐστί σύστημα ἐκ καταλήψεων ἐγγεγυμνασμένων πρός τι τέλος εὔχρηστον τῶν ἐν τῷ βίῳ“ („Искусство есть система знаний, добытых упражнением, в отношении того, что полезно в жизни»)[252].

Так, Кераканн различает, с одной стороны, долговечное («постоянное») и общественно значимое («всеобщее») в искусстве, а с другой—преходящее и частное. Чтобы пояснить конкретное проявление последних, он приводит в пример народные и гусанские песни, называя их

светского искусства, церковь одобряла ее, а иногда включала в официальное богослужение. Так именно случилось, к примеру, с песней, упоминавшейся ранее Хосровидухт, спетой на смерть брата.

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

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

[251] Лит. X, стр. 61—63.

[252] Τέχνη Διονυσίου Γραμματικοῦ, см. Ист. II, стр. 42.

мырмунджами. «И поскольку,—пишет он,—из искусств одни постоянны, а другие преходящи, одни всеобщи, а другие частны, то для разумной [части] постоянным и всеобщим искусством является создание [духовных] книг [и песен], а преходящим [и частным]—мырмунджей и их мысленных образов»[253]. Из этого вытекает, что долговечный и общественно-значимый характер искусства определяется, по Керакану, обращенностью его к наиболее сознательным слоям общества. Очевидно, что на этом именно основании Кераkан приходит к мысли об общественной полезности искусства[254], из которого затем, опираясь на господствовавшие принципы христианской этики, выводит положение о его добродетельности. С этих позиций он разделяет искусство, в том числе и музыку на доброе (приносящее общественную пользу, долговечное), злое (причиняющее вред людям, обществу) и среднее (не приносящее пользы и не причиняющее вреда, частное и преходящее). Кераkан пишет: «И обе части [искусства—разумное и практическое] подразделяются на три вида: доброе, злое и среднее. Для разумной [части] добрым искусством является создание книг или песнопений духовных; злым искусством является колдовство и чародейство; средним—[создание] мырмунджей и тому подобных»[255].

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

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

[253] Ист. XVIII, стр. 245.
[254] Лит. X, стр. 74—75.
[255] Ист. XVIII, стр. 244—245.
[256] Лит. X, стр. 76—77.

злого, либо среднего, в зависимости от данного конкретного жанра. Факт различения в светской музыке категорий злого и среднего свидетельствует о способности нашего мыслителя проявлять дифференцированный подход к наблюдаемым им явлениям. Однако это не мешает ему утверждать, что «человек искусства, отвергая злое и среднее, посвящает себя доброму искусству»[257]. Следовательно, действительными признаками, позволяющими делить искусство, и музыкальное в частности, являются его добродетельность и недобродетельность. И если при этом утверждается, что добродетельное—это духовная музыка, то само собой разумеется, что недобродетельное—светская музыка. Категории же злого и среднего, таким образом, раскрывают лишь ту или иную степень недобродетельности различных форм светской музыки. Конечно, во всем том, что Кераканн называет злым либо средним, могли быть и объективно были моменты, заслуживающие порицания. Это относится, с одной стороны, к песням, в которых отражались вольность нравов, присущая языческим обычаям, а с другой—к произведениям, носящим элементы косности и пережиточной предрассудочности. Но главное в рассматриваемой установке сводится к серьезной попытке философского обоснования отношения борющейся за свои идеалы церкви к различным явлениям музыкальной практики. Отношения, выражавшегося в защите духовного и отрицания мирского в музыкальном искусстве, включая и искусство гусанов, обслуживающих феодальную знать. Последнее обстоятельство, имеющее большое значение для правильного понимания хода развития музыкально-эстетической мысли феодальной Армении, подтверждается и ревнивыми нападками авторов раннего средневековья на светских феодалов, склонных развлекаться искусством гусанов[258].

Таким образом, теория Давида Кераканна о тройном делении музыкального искусства—это, в сущности, принципиально новая и во многом оригинальная теория[259]. Кераканн впервые столь ясно и недвусмысленно ставит сложную проблему отношения музыки к действительности, исходя из учета требований определенного общественного слоя определенной страны и определенного времени. Постигнув глубокий смысл выдвинутого Анhахтом положения об эмоциональной природе музыки и «великой силе ее воздействия», Кераканн своими эстетическими установками стремится решить вопрос: каким должно быть музыкальное искусство и кому должно оно служить. И это он делает как мыслитель церковного

[257] Ист. XVIII, стр. 245.

[258] Вспомним о сыновьях католикоса Иусика—Папе и Атанагинесе, разгульничавших с гусанами и вардзаками (см. выше, стр. 27).

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

направления. Кераkан озабочен главным образом судьбой армянского церковного искусства. Исходной точкой и конечной целью его суждений является укрепление, рост и распространение новорожденной армянской духовной песни. И если иметь в виду интенсивное развитие последней в V веке, а также ее расцвет в последующих столетиях, то можно утверждать, что Давид Кераkан, несомненно, сыграл значительную роль в формировании эстетических воззрений представителей профессионального музыkально-поэтического искусства, а через них и в развитии армянской духовной музыки раннего средневековья. Суждения Кераkана об искусстве явились, с одной стороны, обобщением творческой практики его собратьев-современников, а с другой—стимулом для деятельности ряда последующих поколений церковных поэтов-музыkантов. Но Кераkан, kак один из выдающихся мыслителей своего времени, отдает определенную дань также светской направленности мышления, даже не боясь противоречить, в известной мере, самому себе. Так, например, о трагедии и kомедии он толkует, исходя из принципов античного понимания этих жанров. Его суждение о том, что kомедии—это «сочинения поэтов порицательные в отношении одних и одобрительные в отношении других», прочно усваивается древнеармянскими и средневеkовыми учеными, входит в научный оборот, а впоследствии в несkолько видоизмененной форме выдвигается kак существенный признак не только kомедий, но и других светских музыkально-поэтических жанров. То же античное представление о разных жанрах искусства отражается и в суждениях Кераkана о рапсодии, kоторая, по его мнению, не что иное, kак исполнение гомеровских поэм в форме песен-плясок[260].

Безусловный интерес представляет суждение Кераkана о «лирической поэзии». Известно, что в древности «лирическая поэзия» означала пение в сопровождении лиры, пение под лиру и kак таkовая обнимала различные музыkальные жанры. А. Айтынян отмечает следующие музыkально-поэтические жанры, охватываемые «лирической поэзией» в древности: духовная песнь, богатырская, нравоучительная или философская, шуточная, плясовая и любовная (песни)[261]. Такое понимание «лирики», заимствованное из практики древнего мира, разумеется, очень далеко от нашего. Трудно сказать, когда и kаkим образом совершилась эволюция его значения. В Армении же этот термин понимался, по-видимому, еще более широко. Kак известно, армянское слово «кнарергутюн» (*քնարերգություն*—лирика) по своему kорню аналогично греческому и происходит от «кнар» (лира). Но, kак показывают наблюдения, армянское слово «кнар», kоторое должно было соответствовать греческому «лира», в древней (и средневеkовой) Армении означало не только лиру в узkом смысле, а вообще струнный щипkовый инструмент. Следовательно, говорить о «лирической поэзии» для Кераkана означало бы высkазываться о таkой области музыkального искусства, kоторая обнимала значительную и важнейшую часть вокально-инструментальной музыки

[260] Ист. XVIII, стр. 248—249.

[261] Лит. XII, стр. 412.

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

Если иметь в виду, с одной стороны, вышеупомянутые жанры, охватываемые понятием «лирическая поэзия», а с другой—тройное деление искусства, выдвинутое Кераkаном, нетрудно установить, что из всех возможных жанров «лирической поэзии» к числу «добродетельных» церковь должна была относить духовную и нравоучительную, или философскую песни, если, разумеется, последняя отражала христианское понимание морали. Трудно сказать, с каких пор музицирование вне церкви включало в себя духовную и христианско-нравоучительную песни в Армении. В области вокально-инструментальной музыки духовные и христианско-нравоучительные песни исполнялись, как показывают факты, относящиеся к эпохе развитого феодализма в Армении, и гусанами и интеллигенцией. Эта традиция, несомненно, должна была возникнуть в эпоху раннего средневековья. Некоторые высказывания авторов VIII века, могущие косвенно подтвердить сказанное, будут приведены ниже. Судя по некоторым фактам истории, в раннесредневековой Армении именно гусаны (пользовавшиеся большой популярностью среди простолюдинов и знати) языческим мироощущением своих песен, сказаний и театральных представлений почти до первой половины VII века (до арабских нашествий) представляли настоящий камень преткновения для духовенства в деле распространения христианской морали, вызывая, тем самым, нападки церковников[263].

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

[262] Ист. XVIII, стр. 249.

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

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

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

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

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

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

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

По всем данным, Ст. Сюнеци, говоря о вохбах, имеет в виду названное и ему подобные произведения, а вероятно и факт достаточной распространенности их, когда, несколько сужая значение термина вохбергутюн (трагедия), в своем «Толковании грамматики» пишет: «Вохбергутюн называется утешительная [песнь], исполняемая над умершим или по поводу какого-либо несчастья». По Сюнеци, эта «утешительная» песнь содержит в себе и момент «ободрения»[266]. Следует отметить, что Сюнеци останавливает свое внимание и на других жанрах, бытовавших в народе, и особенно на таких, которые могли быть эпизодами развернутых народных сказаний. Это обстоятельство станет понятным, если вспомнить, что к VIII веку некоторые из армянских народных сказаний были в достаточной мере переработаны церковниками в смысле внесения в них религиозного элемента и даже целых эпизодов религиозного содержания. Последние, хотя сочинялись монахами, но, как указывает М. Абегян, со временем «сделались достоянием народа»[267]. Проникнув в разные повествования, эти религиозные эпизоды странным (на первый взгляд) образом сосуществовали с подлинными образцами творчества крестьян-простолюдинов. Так, в дошедшем до нас сказании о «Таронской войне», записанном Ованом Мамиконяном, исторические события сочетаются с религиозными легендами, связанными с именем св. Карапета, и подлинными образцами традиционного народно-крестьянского фольклора, вроде сатирической народно-крестьянской песни-издевки, высмеивающей врагов-поработителей[268]. Впрочем, песни подобного

[265] Ист. XXIV, стр. 182.

[266] Ист. II, стр. 193.

[267] Лит. III, стр. 360.

[268] Стр. 39—40 наст. работы.

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

Весьма значительны высказывания Сюнеци о «лирической поэзии», возникшие, как нам кажется, в связи с глубокими переменами, имевшими место к VIII веку в быту аристократии и в искусстве гусанов, обслуживающих феодальную знать. Говоря о VII—VIII веках, можно с большей уверенностью сказать, что распространению духовной песни и проникновению религиозного элемента в бытовавшие в народе музыкальные жанры способствовала также феодальная интеллигенция. Больше того, она играла активную роль и в развитии самой церковной музыки. До нас дошли имена некоторых представителей феодальной интеллигенции, живших в VIII веке и содействовавших развитию духовной песни: Саакадухт—сестра самого Степаноса Сюнеци—одна из знаменитых представительниц музыкального искусства своего времени, сочинившая большое количество духовных песен и обучившая их исполнению многих обращавшихся к ней «мирян и церковников»[270]; Bahan Гохтнеци—сын князя Хосрова, владетеля Гохтна, поэт и музыкант, как это отмечают литературоведы, сочинявший жизнерадостные гохтанские песни в сопровождении пандирна[271]—около десяти лет скитался по пу-

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

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

[271] Лит. CLXXVIII, стр. 406—408.

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

Эти факты не могли не отразиться и на искусстве гусанов, обслуживающих феодальную знать. По всей вероятности, в VIII веке названными гусанами были освоены как духовный, так и христианско-нравоучительный музыкальные жанры. Очевидно, на этой основе и Степанос Сюнеци полностью отождествляет «лирическую поэзию» с гусанским вокально-инструментальным искусством. В этой связи следует отметить и весьма одобрительный тон высказываний Сюнеци о гусанском искусстве, которое он характеризует как «гусанские трели». Под этими, впервые встречающимися в армянской грамматической литературе словами[272] следует разуметь богато орнаментированную гусанскую музыку, что должно было представлять собой нечто новое для того времени. По всем данным, у Сюнеци речь идет о гусанских концертных тагах[273], обстоятельство, подтверждающее правильность нашего предположения о том, что автор имеет в виду гусанов, близких к кругам аристократической верхушки и феодальной интеллигенции.

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

При всем этом Сюнеци не забывает церковную музыку. Он проводит параллель между гусанскими и духовными песнями и считает нужным использовать также выработанные гусанами средства и формы выражения. Вообще говоря, высказывания Сюнеци о «лирической поэзии» наталкивают на мысль о том, что уже с VIII века сочинялись орнаментированные духовные таги, исполнявшиеся вне церкви, под аккомпанемент кнара, и тем самым близко соприкасавшиеся с гусанскими тагами[274].

---

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

[273] Г. Джаукян отмечает это как нечто само собой разумеющееся. Лит. L, стр. 185.

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

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

В целом высказывания Сюнеци имеют важное значение в развитии армянской средневековой музыкально-эстетической мысли. Сюнеци касается по существу некоторых форм, средств и приемов создания и воспроизведения художественного образа. При этом он затрагивает один из кардинальных вопросов армянской средневековой музыкальной культуры, а именно: вопрос о взаимосвязи армянской народной, гусанской и церковной музыки, открыто указывая на возможность и необходимость использования со стороны церкви достижения творческой практики как народных масс, так и музыкантов-профессионалов гусанов. Сюнеци является одним из первых выразителей нового подхода армянской церкви к светской музыке и, как таковой, с одной стороны, предвосхищает некоторые идеи ученых-музыкантов эпохи развитого феодализма[276], с другой—завершает эволюцию одной линии музыкаль-

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

[275] Ист. II, стр. 193.

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

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

Но к VII—VIII векам некоторые идеи патристики, вернее—общее стремление отцов церкви к символике, аллегориям и аналогиям (с ссылками на Библию) в толковании фактов и явлений музыки в известной мере стали занимать умы также армянских книжников. Еще в IV—V веках и армянское духовенство обращало внимание на то место книги пророка Исайи, где говорится: «В год смерти царя Озии видел я Господа, сидящего на престоле высоком и превознесенном... Вокруг Него стояли серафимы... И взывали они друг к другу и говорили [т. е. пели]: Свят, Свят, Свят, Господь Саваоф! Вся земля полна славы Его!»[277]. Известно, что в своем труде «О небесной Иерархии» псевдо-Дионисий Ареопагит, основываясь на приведенные слова Исайи и пытаясь переосмыслить языческие представления о небесном происхождении музыки, развивал мысль, что, в частности, церковное искусство является подражанием пению серафимов и херувимов[278]. Армяне в VI—VII веках были уже знакомы с названным трудом Ареопагита (и несколько позже, в начале VIII столетия также перевели его на древнеармянский)[279]. А пока, до VII века, в Армении составляются упоминавшиеся компилятивные тексты «А» и «Б» посредством различного сочетания рассмотренных выше старинных теоретико-эстетических отрывков и других данных. Первый из них толкует упорядочение гласов армянской монодии католикосом V века Сааком Партевом. Во втором тексте, в эпоху позднего средневековья приписанном Василию Блаженному[280], в связи с пе-

---

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

[277] Исайя 6, 1—3.

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

[279] См. рук. Матенадарана № 49. Притом переводчиком был не кто иной, как Степанос Сюнеци (второй).

[280] См. рук. Матенадарана № 1903, стр. 274б—275б: *«Վրուանիկոյն Բարսղի յաղագս ձայնից թէ ուստի իցեն և կամ յումմէ գտան»* («Василий Блаженный о гласах, о том, откуда они или кем найдены»). Мы не сомневаемся в том, что содержание тех или иных отрывков, использованных в рассматриваемом тексте, могли быть знакомы Василию Блаженному, или же, что некоторые из них могли быть даже приведены им в своих работах, в качестве отдельных высказываний. Но здесь мы говорим о вто-

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

Последний момент—упоминание духовных песен и царя Давида (а несколько шире—практика обращения к авторитету Библии вообще), здесь пока еще выполняет своеобразную функцию переходного шага. Начиная же с VII века в трудах богословского характера названная практика приобретает значение основного метода рассуждения. Показательна, с этой точки зрения, известная работа Мовсеса Сюнеци «О чинах» (церкви), где автор пытается обосновать, если можно так выразиться, библейскую концепцию происхождения гласов армянской церковной музыки[281]. К X столетию исчезает и необходимость особого обоснования этой концепции. Присущие ей установки, превратившись в догмы, просто констатируются. Анания Нарекаци (X в.)[282], к примеру, в небольшой статье, посвященной системе армянского восьмигласия, утверждает, что Первый глас остался от Адама, Первый побочный глас спел Моисей, во Втором гласе ангелы возвестили воскресенье Христа, Третий глас остался от Давида, Четвертый—от Ездры и т. д[284]. Нужно сказать, что в средние века подобные религиозные догмы бытовали также в Византии[285] и даже в арабо-персидском мире[286]. Несмотря на это, рассматриваемые догмы в Армении не оказали ожидавшегося решительного воздействия на формирование эстетических убеждений широких кругов профессиональных музыкантов[287].

Особо следует коснуться вопроса об официальном отношении ар-

ром тексте как о самостоятельной единице, которая не встречается в изданных трудах Блаженного под заглавием типа, скажем, Περί ἤχους или что-либо в этом роде Ср. S. P. N. Basilii Caesareae Cappadocia Archiepiscopi, Opera omnia quae exstant. Ист. XLIII, t. 29—32; и 7-ми томник на русск. яз. Ист. LXVIII.

281 См. нашу публикацию: Ист. LXVII.

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

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

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

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

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

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

мянской церкви к музыкальным инструментам в эпоху раннего средневековья. Известно, что отцы вселенской церкви проявляли отрицательное отношение к музыкальным инструментам (как к атрибуту языческих храмов) и склонность к аллегорическому их истолкованию. «Когда христианство проникло в Армению,—пишет Ацуни, подразумевая официальное крещение Армении,—в других церквах музыкальные инструменты уже не звучали, потому и думают, что у нас тоже не употреблялись они». Он считает, что нет никаких доказательств, подтверждающих это мнение, хотя трудно доказать и обратное[288]. Ацуни ссылается не только на приведенные выше слова Ов. Имастасера касательно кнара[289], но и на известную строку из маштоцевского гимна покаяния. «При звуке трубы, псалтыри и арфы благословите Господа на небесах»[290]. Аналогичное выражение встречается и в хвале Богоматери поэта VII в. Теодороса Кыртенавора, как это показали наши наблюдения[291].

Конечно, факты эти недостаточны для каких-либо конкретных выводов о применении тех или иных музыкальных инструментов в армянских церквах раннего средневековья. Но они дают основание говорить хотя бы о терпимости армянского духовенства к музыкальным инструментам и к инструментальной игре в указанный период[292]. Во всяком случае, первое и серьезное указание на то, что церковь отвергает «пустые» (*«ուրուադայն»*) звучания музыкальных инструментов в богослужении, в древнеармянской литературе встречается в «Книге скорбных песнопений» Григора Нарекаци. Прозорливый, проницательный художник Нарекаци трезво наблюдал и изучал явления и факты светского искусства своего времени. Смело черпая из неиссякаемого источника народного и гусанского творчества, он обогащает свою поэзию (особенно таги) новыми жизненными образами, сравнениями, самобытными речевыми оборотами[293]. Как об этом свидетельствует сам поэт[294], в 26-й главе «Книги скорбных песнопений» он применяет заимствованные им у светских певиц-плакальщиц стихотворный размер «hАйрен» (*«հայրեն»*, букв.—«армянский») (структ.—2—3—2+3—2—3) и рифму «и» (окончание стихотворных строк на гласную «и»). В той же Книге (как и в своих тагах) Нарекаци многократно и любовно упоминает знакомые ему

[288] Лит. XXI, стр. 436.

[289] См. стр. 85 наст. работы.

[290] Ист. LXXXIV, стр. 88.

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

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

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

[294] Ист. XIV, стр. 61.

музыкальные инструменты (более десяти различных названий), а иногда высказывает о них глубокие мысли[295]. Так, например, пандирн и живую, выразительную, «говорящую» игру на нем Нарекаци признает показателем определенных нравов, обычаев и традиций (разумеется, стародавних)[296].

Но для сопровождения молитв при богослужении Нарекаци эти инструменты, очевидно, считает неподходящими. В этом отношении он противопоставляет их простому деревянному гонгу (кочнак—*կոչնակ*), приглашающему братию молиться, и находит, что последний—«новая свирель», данная нам взамен старой[297]. Его звуки не являются «пустыми» по-язычески и не наводят на «незрелые» мысли, как у древних иудеев[298], которые отверг Господь устами пророка Амоса, говоря: «Удали от Меня»[299] («шум песней твоих, ибо звуков гуслей твоих Я не буду слушать»[300]). Слова Нарекаци о «новой свирели» (новой—по существу) не остались гласом вопиющего в пустыне. Отклики на них мы находим в сочинениях книжников эпохи развитого феодализма.

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

---

[295] См. нашу статью: Лит. CLV.

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

[297] Ист. XIV, стр. 243.

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

[299] Ист. XIV, стр. 243.

[300] Амоса 5. 23.

ГЛАВА III

НАУЧНАЯ ТЕОРИЯ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

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

Настоящая глава также строится на материале разбросанных по различным источникам тезисов, немногословных установок и суждений-сентенций, а порою—и только формул и таблиц. Здесь в равной мере использованы как оригинальные, так и переводные источники древнеармянской литературы. Дело в том, что армянские ученые черпали многое, касающееся наиболее общих закономерностей музыкального искусства и не противоречащее национальным особенностям армянской монодии из античной теории монодической музыки[301].

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

[301] Армянские ученые стремились осознать закономерности своей собственной музыкальной культуры. Тем более, что в концепциях александрийских мыслителей была учтена и обобщена, как мы увидим ниже, также практика интонирования народов Передней Азии. Вообще говоря, культурная жизнь в Передней Азии не пережила резкого противопоставления средневековья античности. Известно, что раннесредневековый Запад был иным. Особенно в первые века он «стер с лица земли древнюю цивилизацию, древнюю философию». Ср. Лит. 1, стр. 128. В Армении фактически было сглажено также противоречие между auctoritas greca и auctoritas ecclesiastica в области музыкальной теории. Ср. Лит. CCXX, стр. 19.

музыкально-теоретических знаний древних армян. Эти обстоятельства вынуждают прибегать по ходу дальнейшего изложения и к некоторым более или менее длительным экскурсам в область античной музыкальной теории[302].

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

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

---

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

303 Поэтому в античности (и в древности вообще) бытовали такие понятия ритма, метра и размера, которые не могут считаться достаточно дифференцированными с точки зрения современной музыкальной теории. Об этом можно судить и по некоторым высказываниям античных мыслителей. Так, например, Аристотель в своей «Поэтике» пишет: а то, «что метры—особые виды ритмов, это очевидно» (Ист. V, стр. 49). Смысл приведенного высказывания станет ясным, если вспомнить, что в древности под метрами подразумевались лишь стихотворные метры, которые рассматривались и как различные проявления музыкальных ритмов. Следует отметить, что Аристотель в своей «Реторике» развивал ценные мысли о различии метра и ритма в плане речевого интонирования. Лит. XIV, стр. 184 («речь должна обладать ритмом, но не метром, так как (в последнем случае) получатся стихи» и т. д.). Труднее было, для того времени, про-

Этот подход к решению вопросов не только музыкального метра и ритма, но и формообразования был унаследован в средние века из античности. Ведь для церкви, особенно в первые века ее деятельности, важно было донести до сознания слушателей в первую очередь содержание именно словесного текста культовой монодии. Существовало даже представление, что последняя—это то же слово, определенным образом музыкально продленное и только[304]. И действительно, поначалу во многих случаях метр и ритм, структура и форма и даже некоторые моменты интонационного развития напевов целиком зависели от синтаксических особенностей словесных текстов. Данное положение вещей и отражалось в теории, в продолжении длительного периода времени[305].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[307] Лит. CLXXXIII, стр. 19.

[308] Ист. LIX, стр. 75.

[309] Лит. CLXXXVI, стр. 88.

ных ритмических движений воспроизводят характеры, душевные состояния и действия»[310]. Наконец, в древнеармянских переводах философских сочинений Филона Александрийского термин гармония нередко выражает некое понятие об акустических закономерностях. Он «гармониями» называет даже числа и числовые отношения, выражающие интервалы октавы, квинты и кварты—40:20, 30:20 и 40:30[311]. Суммируя и обобщая изложенное касательно высказываний Филона, Аристотеля и Квинтилиана, следует заключить, что предметом античной науки о гармонии являлась ладоинтонационная сторона музыки и ее акустическое основание[312].

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

Как показывают наблюдения, смысл приведенных греческих слов в древнеармянской литературе передается терминами, соответственно, յարմարութիւն (hармарутюн) и յարմարական (hармаракан)[313]. Оба явля-

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

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

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

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

ются производными от слова յարմար (hармар), в широком смысле означающего: приличный, пристойный, удобный, соответствующий, соразмерный, согласный, созвучный, стройный, гармоничный. От слова hармар часто встречаются и другие производные, как, например, глагол յարմարել (hармарел). Все они, включая и корневое слово, в произведениях древнеармянской литературы употребляются и как общие смысловые категории, и как музыкальные термины.[314] Непосредственно интересующие нас слова hармарутюн и hармаракан в значении именно гармонии и науки гармонии неоднократно применены и в вышеупомянутых сочинениях Филона Александрийского[315]. Нужно сказать, что в произведениях древнеармянской литературы встречаются и другие термины, соответствующие греческим ἁρμονία и ἁρμονική. Так, Давид Кераkан употребляет слово դաշնակումն (дашнакумын), в смысле гармонии, гармонирования и согласованности[316]. У Степаноса Сюнеци (второго) встречаем третий термин в том же значении—յօդումն (hодумын)[317] и т. д. Однако hармарутюн—это наиболее часто встречающийся научный термин. И, как сугубо музыкальное понятие, он наиболее полно соответствует греческому ἁρμονία. Понятие науки о гармонии в древнеармянской литературе также обозначается не одним лишь термином hармаракан. В тех же древнеармянских переводах сочинений Филона Александрийского встре-

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

[314] Ср. рук. Матенадарана № 58, стр. 66б (Речи Григория Богослова); Ист. LXIX, стр. 30, 150, 158; Ист. XLV, стр. 362, 364, 369, 432; Ист. XXIII, стр. 11, где слово «кадж-а-hармар» означает искусно настроенный (речь о струнном инструменте кнар), т. е. в данном случае слово hармар обозначает настройку инструмента. Следует в этой связи отметить, что приведенный выше глагол hармарел означает «настроить, привести в надлежащее согласие». Этот глагол соответствует, как показывают наблюдения, древнегреческому ἁρμοττει, ἁρμοττω или ἁρμοζω, одно из значений которого—это настраивать лиру.

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

[316] Ист. XVIII, стр. 249.

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

чается и термин *երաժշտականության* (ераҳштаканутюн)[318], который означает «наука, рассуждающая о согласии тонов»[319]. И действительно, в толковом словаре Айказян Бараран рядом с hармаракан фигурирует и слово ераҳштакан *(երաժշտական)* как синоним. Однако слова ераҳштакан или ераҳштаканутюн, которые происходят от слова *երաժշտության* (ераҳштутюн—музыка) в древнеармянской литературе употребляются, главным образом, как термины, выражающие общее понятие музыкальная наука. Следовательно, hармаракан—это более специфический термин, точнее соответствующий понятию наука о гармонии.

Не лишен интереса и следующий факт. Термин ἁρμονική, который сам по себе является именем прилагательным, в античной литературе выполняет функцию имени существительного, когда обозначает науку о гармонии[320]. То же наблюдаем и в древнеармянской литературе, где hармаракан в качестве общесмысловой категории применяется как имя прилагательное (означающее гармоничный, стройный и пр.), а в качестве специального музыкального термина—как имя существительное. А вот в плане содержания древние армяне сокращали науку о гармонии на целый подраздел—вбирающий все предыдущее в себя подраздел учения о ладах. Почему? Очевидно потому, что в науке о гармонии все, кроме этого последнего подраздела, касается наиболее общих закономерностей монодического искусства, в то время как учение о ладах затрагивает характерные стороны самой древнегреческой музыки. А в Армении с давних пор эволюционировало учение о гласах своей монодии, которое в эпоху раннего средневековья влилось в новую форму—армянскую ветвь общехристианского восьмигласия, в течение ряда столетий повсюду развивавшегося в русле практической теории.

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

О МЕТОДАХ СЛОЖЕНИЯ СЛОВЕСНОЙ РЕЧИ
(Художественного слова)

Круг конкретных вопросов, требующих разрешения здесь, а также

[318] Ист. LXXVI, стр. 267.

[319] Лит. CXCII.

[320] Говоря ἡ ἁρμονική, —т. е. употребляя это прилагательное как музыкальный термин,—древние греки подразумевали ἡ ἁρμονική τέχνη и понимали теорию гармонии или музыки,—сообщает Вейсман. Лит. XXXIV.

форма и порядок их рассмотрения во многом предопределяются характером того источника, откуда почерпнуты необходимые материалы. Это древнеармянский перевод Τέχνη γραμματική (Искусства грамматики) Дионисия Фракийского. Перевод этот был выполнен в V веке, в период бурного подъема литературного, риторического, поэтического и музыкального искусства в Армении. Появление этого перевода, несомненно, было обусловлено сознательным стремлением приобрести знания, могущие служить опорой творческого роста деятелей художественного музыкально-поэтического слова. И не случайно, что названное произведение оставило глубокий след в армянской культуре, оно послужило началом развития средневековой грамматической, а несколько шире— также литературоведческой и даже искусствоведческой мысли[321].

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

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

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

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

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

В армянском тексте «Искусства грамматики» излагалась теория античного метрического стихосложения, в то время как новорожденная армянская духовная поэзия развивалась в русле тонического. Последование долгих и кратких слогов, основанное на долготе и краткости гласных в армянском языке, не играло сколько-нибудь значительной ритмоорганизующей роли. Однако научно разработанной теории тонического стихосложения, насколько нам известно, вообще не существовало в рассматриваемое время[323]. В этих условиях изучение античной метрики не могло не быть полезным. С помощью соответствующих устных разъяснений учащиеся без особого труда могли понять, что в армянской словесности и песнетворчестве слабо выражены лишь природная долгота и краткость гласных, а следовательно, и слогов. Но долгие и краткие слоги широко применяются здесь: в художественной декламации—при выделении слов различной эмоциональной значимости; а в монодиях—смотря по их метроритмической структуре. Что же касается долгих и кратких компонентов стихотворных стоп, то они и тогда могли переосмысливаться соответственно в сильные и слабые (как это делается и ныне)[324].

[322] Лит. L, стр. 90—94 и 360.

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

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

В разделе просодии камнем преткновения является учение об ударении. Точность перевода тут, особенно с точки зрения языкознания, кажется явно неуместной. Словесное ударение греческого языка—высотное или музыкальное по характеру и свободное или подвижное, могущее падать на последний, предпоследний и третий с конца слог. Между тем как словесное ударение армянского языка силовое или динамическое по характеру и одноместное (особенно в литературном языке), почти всегда падающее на последний слог слова. Неудивительно поэтому, что систему знаков ударения, да и вообще просодии, содержащуюся в армянском тексте «Искусства грамматики» (кроме написанного о знаках «претерпевания»), Джаукян считает переводческой данью греческому оригиналу. Он не игнорирует, однако, факт переосмысления названных знаков на практике, полагая, что это могло осуществляться постепенно. «Впоследствии,—пишет автор,—знаки ударения (в армянском языке) получают, главным образом, синтаксическое значение, обозначая те динамические и высотные изменения голоса, которые выражают различные типы связей предложений и их разделов»[325]. Высказываясь в таком же духе и о знаках краткого и долгого слогов, Джаукян сообщает, что первый из них впоследствии вовсе вышел из употребления (хотя он и остался в системе знаков армянской речитации, как увидим); второй со временем стал знаком растягивания слога по тому или другому эмоциональному тонусу предложения. А значение знаков придыхания связывалось с твердым или мягким способом произнесения густых и простых согласных звуков[326].

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

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

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

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

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

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

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

[328] Лит. XIX, стр. 21.

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

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

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

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

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

[330] *Արուեստ Դիոնիսեայ Քերականի*, Ист. II, стр. 12.

[331] Ист. II, стр. 4.

[332] Там же, стр. 9.

[333] Там же, стр. 2.

ки (т. е. знаки пунктуации или препинания). Об этом имел верное представление еще древнегреческий грамматик Стефан[334]. В более узком (и точном) смысле, однако, просодия—это система ударений[335], присущая речевому интонированию, и абстрагированная от членения. Согласно сказанному, в «Искусстве грамматики» (как в оригинале, так и в армянском тексте), главы, посвященные пунктуации и просодии, четко разделены. Притом, сперва излагается содержание главы о пунктуации. Упоминавшийся выше греческий грамматик Стефан, даже специально оспаривал, оказывается, вопрос—почему Дионисий сначала говорит о знаках пунктуации, отделяя их от знаков просодии; и приходил к выводу, что автор «Искусства грамматики» поступал так по педагогическим соображениям[336]. В сущности, однако, дело не только в педагогических соображениях. Знаки пунктуации, отграничивающие предложения текстов и выявляющие смысловые отношения частей предложения, в чтении имеют первичное значение по сравнению с просодийными знаками. И в самих манускриптах (греческих, армянских) знаки эти, естественно, применены раньше просодийных.

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

В главе о просодии[338] трактуются десять знаков просодии и даются как наиболее общие, так и некоторые частные правила их истолкования. Знаки эти подразделяются на четыре категории: Волорак *(ոլորակ)*—

---

[334] Ист. II, стр. 146 (Предисловие). В новое время термин просодия προσῳδία подвергаясь другому смысловому расширению, иной раз выражал даже содержание термина стихосложение. А знаки собственно просодии и членения, вместе взятые, иногда назывались знаками препинания.

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

[336] Ист. II, стр. 146. (Предисловие).

[337] Ист. II, стр. 3.

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

ударение, Аманак *(ամանակ)*—время, hАраг *(հագագ)*—придыхание, Кирк *(կիրք)*—претерпевания[339].

Под «волорак» (ударение) понимаются высотные изменения голоса при выразительном чтении. К этой категории относятся три знака: «шешт» *(շեշտ)*—острый (′)—знак ударения, образующегося путем повышения голоса; «бут» *(՝) բութ*—тупой—знак ударения, образующегося путем понижения голоса; и «паруйк» *(պարույկ)*—завиток (ˆ)—знак ударения, образующегося в результате сочетания двух предыдущих. Под «аманак» (время) разумеются временные колебания голоса при произнесении различных по длительности слогов. Сюда относятся два знака: «еркар» *(երկար)*—долгий (ˉ)—знак долгого слога; и «суг» *(սուղ)* краткий (˚)—знак краткого слога. Под «hагаг» (придыхание) разумеются те приемы дыхания, которые способствуют правильному произнесению качественно различных звуков. Сюда относятся два знака: «тав» *(թավ)*—густой (⊢)—знак густого, твердого произнесения; и «соск» *(սոսկ)*—тонкий (⊣)—знак мягкого произнесения звуков. Под «кирк» (претерпевания) понимаются те звуковые изменения, которые происходят в результате слитного или раздельного способов произнесения смежных слов. К этой категории относятся три знака: «апатарц» *(ապաթարց)*—апостроф'—знак выключения одного из двух смежных гласных звуков, встречающихся в сложных словах; «ентамына» *(հնթամբնա)*—черточка соединения (-)—знак слитного произнесения смежных слов, образующих одно сложное слово; и, наконец, «сторат» *(ստորակ)*—(,)—знак, который по своей форме и по своему значению более или менее приближается к запятой. Отличается же от последней, по-видимому, тем, что он разделяет отдельные слова предложения, а не более крупные разделы речи, как это делает запятая.

В связи с более частными случаями применения знаков ударения отмечается, что «шешт»—знак острого ударения (ˊ), может фигурировать в трех различных местах слова: на последнем, на предпоследнем и на третьем с конца слоге. В таком же духе трактуется и другой знак ударения—завиток «паруйк» (ˆ). О знаках долгого и краткого слогов говорится, что они находят себе применение в стихосложении[340]. Заслуживает особого внимания факт, что некоторые из перечисленных десяти знаков группируются по два, по признаку противоположности. Данное обстоятельство отчасти отражено и в начертаниях этих знаков, например: острое (′) и тупое (՝), густой или твердый (⊢) и тонкий или мягкий (⊣), долгий (ˉ) и краткий (˚) и т. д.

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

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

[340] Ист. II, стр. 38.

виды стоп. При этом учитывается, что длительность долгого слога равна сумме длительности двух кратких слогов. Иначе говоря, время, необходимое для воспроизведения краткого слога, принимается за некую отправную единицу, за некую меру отсчета. Это видно из тех пояснений, которые приводятся в исследуемом источнике относительно тех или иных видов стоп, как-то: «трехвременная», «четырехвременная» и пр. Двусложных стоп четыре: hАмбуйр (*Համբոյր*) спондей, состоит из двух долгих слогов: это «четырехвременная» стопа (ее схема:——). Мецасар (*Մեծասար*) трохей, состоит из одного долгого и одного краткого слогов; это «трехвременная» стопа |—⏑|. Мецавердж (*Մեծավերջ*) ямб, состоит из одного краткого и одного долгого слогов; «трехвременная» стопа|⏑—|. Ангайт (*Անգայտ*) пиррихий, состоит из двух кратких слогов; «двухвременная» стопа (⏑⏑). Трехсложных стоп восемь: Стегн (*Ստեղն*) дактиль, состоит из одного долгого и двух кратких слогов; „четырехвременная" стопа (—⏑⏑). Верджатандж (*Վերջատանջ*) анапест, состоит из двух кратких и одного долгого слога; „четырехвременная" стопа (⏑⏑—). Когаборб (*Քողաբորբ*) амфимакр, образуется от последовательности долгого, краткого и долгого слогов; „пятивременная" стопа (—⏑—). Когагот (*Քողաղոտ*) амфибрахий, образуется от последовательности краткого, долгого и краткого слогов; „четырехвременная" стопа (⏑——). hАвег (*Հաւեղ*) полимвакхий, состоит из двух долгих и одного краткого слогов; „пятивременная" стопа (——⏑). Авартег (*Աւարտեղ*) вакхическая стопа, состоит из одного краткого и двух долгих слогов; „пятивременная" (⏑——). Нергев (*Ներգեւ*) трибрахий, содержит три кратких слога; „трехвременная" стопа (⏑⏑⏑). Сонк (*Սոնք*) молосская стопа, содержит три долгих слога: „шестивременная" (———). По всем этим видам стоп приводятся соответствующие примеры [341].

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

О ЗВУКЕ

Судя по имеющимся материалам, в раннесредневековой Армении учение о звуке охватывало следующие вопросы[342]: определение звука,

[341] Ист. II, стр. 43.

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

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

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

В древнеармянской литературе приводились и другие дефиниции звука, сформулированные такими мыслителями, как Платон, Аристотель, Зенон Стоик. Судя по ним, эти философы сходились в понимании звука как явления, неразрывно связанного с воздухом. Расхождения в их мнениях касались другой стороны вопроса—является ли воздух материей или нет. Так, в одном из древнейших рукописных памятников армянской философской литературы анонимный ученый пишет: «Звук, по Платону, есть поражение невещественного и бестелесного воздуха. А по стоикам, (звук есть) пораненный воздух, слышимое и ощутимое слухом тело. А по Аристотелю, (звук есть) треск и движение воздуха»[344]. Сравнение этих формулировок с дефиницией, рассматриваемой Анhахтом, позволяет прийти к заключению, что он остановил внимание на том общем, что не оспаривалось признанными авторитетами древности. Так именно поступали и грамматики раннего средневековья[345], в

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

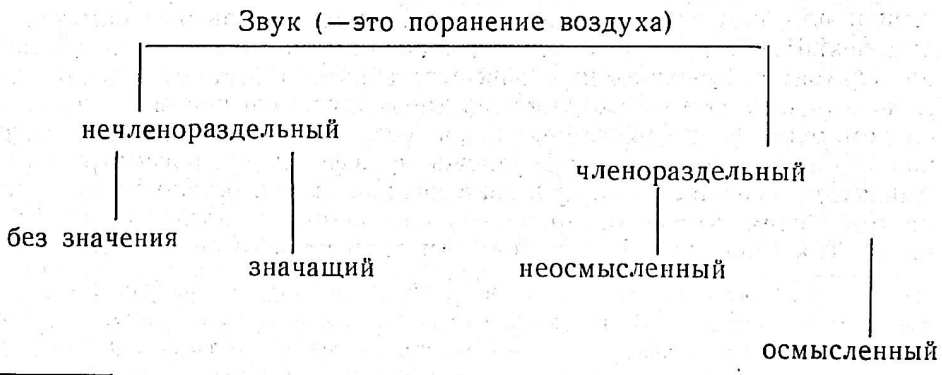
[343] Ист. XVI, стр. 96—97.

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

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

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

О категориях звука содержатся ценные данные в двух произведениях древнеармянской оригинальной и переводной литературы—в сочинении Давида Анhахта «Анализ Введения Порфирия» и в труде Зенона Стоика «О природе», дошедшем до нас только в древнеармянском переводе. У обоих мыслителей подразделение звука на отдельные категории имеет свое логическое обоснование. Реально существующие звуки[348] Зенон разделяет в основном на три категории по признаку их происхождения: звуки неодушевленных предметов, являющиеся «показателями столкновения тел и веществ»; звуки животных, являющиеся «показателями» различных видов; разумные звуки (человека), являющиеся «показателями мыслей»[349]. Анhахт подразделяет звуки в первую очередь по степени их совершенства и осмысленности. «Звук,—пишет он в «Анализе Введения Порфирия»,—бывает двоякого рода: членораздельный и нечленораздельный; первый свойствен человеку, второй—животным и неодушевленным предметам».[350] Далее, каждый из этих родов звуков



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

[346] Ист. XVIII, стр. 246.

[347] Ист. XVIII, стр. 246.

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

[349] Там же.

[350] Ист. XXXVI, стр. 255.

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

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

Отношение древних мыслителей к человеческому голосу достаточно ясно проявляется в уже приведенных высказываниях. Еще Зенон человеческий голос определял как «разумный звук», который, в отличие от всяких других звуков, является «показателем мыслей». Анhахт отмечал другую особенность человеческого голоса—его членораздельность. Законченное же, для того времени, учение о человеческом голосе и человеческой речи выдвигается в двух разделах «Толкования грамматики» Давида Керакана—«Об ударении» или «О тоне» и «О букве». По Керакану (тоже опиравшемуся на Аристотеля)[352], человеческий голос отличается двумя существенными качествами: членораздельностью и выразительной пластичностью. Членораздельность человеческого голоса Керакан рассматривает как с точки зрения дифференциации элементов звуковой речи, так и в смысле их синтеза и сочетания. Он отмечает, что звуки, письменно выражающиеся в буквах—это мельчайшие единицы, от которых образуются слоги, слова и речь[353]. Автор указывает, что люди (в отличие от животных) дифференцируют элементы своего звукопроизводства. Они различают гласные и согласные звуки и гласные сравнительно с согласными, как элементы, вносящие «гармонию»

[351] Ист. XVI стр, 13.

[352] Лит. L, стр. 127—132.

[353] Ист. XVIII, стр. 250—51.

(հարմարումն—յարմարումն; здесь—связность и благозвучие) в звучание человеческого голоса[354].

Анализируя античное положение о том, что «ударение есть восклицание гармоничного [человеческого] голоса», Кераkан пишет: «ударение же есть достояние только нас—разумных», ибо только человек обладает «гармоничным голосом». Кераkан различает три вида ударения: «шешт» (՛) —острое, образующееся от повышения голоса; «бут» (՝) — тупое, образующееся от понижения голоса; «паруйк» (՞) —«завиток», который образуется в результате сочетания в последовательности двух предыдущих и который отличается характерным «загибанием» голоса[355]. Если принять к сведению, что в живой человеческой речи эти три вида ударения бесконечно чередуются в разных комбинациях, то следует заключить, что здесь по существу речь идет о выразительном пластическом движении человеческого голоса по высоте, т. е. о речевой интонации. Эти мысли Кераkана имеют отношение также к древнеармянским искусствам просодии (просодического чтения), речитатива, псалмодии и гимнодии.

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

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

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

[355] Ист. XVIII, стр. 249.

[356] Ист. XLVI, стр. 81—82.

[357] Ист. XLVI, стр. 86—87.

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

О НАТУРАЛЬНОМ СТРОЕ

Укореняя в Армении теоретические положения о том, что отношения между звуками сводятся к отношениям количественным и что отношения между числами (особенно целыми) одновременно представляют собой также отношения между звуками, Давид Анhахт прокладывал дорогу к научному изучению акустического основания музыкального искусства[358]. Развитие самой музыкальной практики и практической теории также приводило к этому. Как мы видели, перед армянскими музыкантами уже в VII веке встала задача классификации гласов оригинальных духовных песнопений, а следовательно—и проблема научного объяснения сущности интонирования этих гласов[359]. В древности решение подобных вопросов сводилось главным образом к определению количественных взаимоотношений тонов различных систем. Приобщившись к античной культуре, армяне должны были искать аналогичные же пути решения упомянутой проблемы, проявляя большой интерес к достижениям науки в этой области.

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

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

[359] Разумеется, сюда входило и воспроизведение этих гласов на монохорде, а также на классическом инструменте, носителе музыкальной системы своего времени, каким был упоминаемый Ованом Имастасером кнар (лютня) с подразделенным грифом. Помимо всего, естественно предположить, что развитие инструментальной музыки и производство музыкальных инструментов в Армении в свою очередь также вызывали необходимость шире освещать вопросы музыкальной акустики.

Ширакаци остановился на этой таблице, могущей быть названной и пифагорейской (как мы увидим ниже), очевидно, убедившись в применимости содержащихся в ней отношений также к армянской монодии. Он не обратился прямо к Пифагоровому учению об арифметических, геометрических и гармонических пропорциях. Чем же обогатилось оно в течение ряда столетий до времен Никомаха?[360]. Известно, что интервалы октавы, квинты и кварты Пифагор получал, прибегая к делению струны

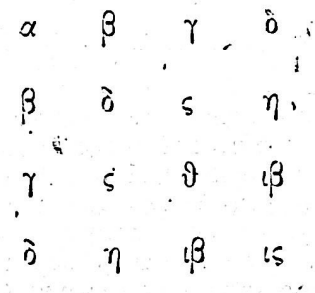


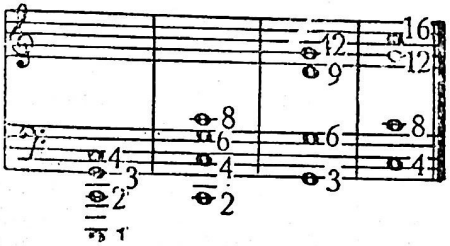
Табл. 33.

на две, три и четыре части[361]. Если это так, то очевидно, что он (учитывая и положения о «тетрактус»-е) разработал систему четырех видов

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

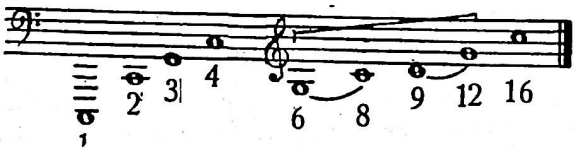
[361] Деление струны по соотношениям частей 2:1, 3:2 и 4:3 получило название *пропорционального,* а ряд 1, $^1/_2$ $^1/_3$ и $^1/_4$ (частей струны)—*гармонического ряда.* Лит. XLIII, стр. 23. Лит. CXXIII, стр. 19. Пифагор уделял особое внимание связи малых целых чисел с совершенными консонансами. Он не смог научно объяснить это явление и выдвинутые им идеи на этот счет носили несколько отвлеченный, а подчас и мистический характер, но, тем не менее, они оказали влияние на ход развития средневековой музыковедческой мысли как на Западе, так и на Востоке. Пифагор создал целую систему о «тетрактус»-е. Последний представлял собой прежде всего ряд четырех малых целых чисел (1, 2, 3, 4), в чем пифагорейцы усматривали «источник вечной вселенной». С точки зрения гармонии тетрактус содержал в себе отношения совершенных консонансов. Из суммы членов тетрактуса возникала «декада» (1+2+3+4=10), представлявшая собой «вселенную». Половина декады, знаменитая «пятерка» считалась «числом сотворения» и т. д. Лит. LI, стр. 108—114. В гармонии упомянутой пятерке соответствовал интервал квинты, игравший столь исключительную роль в Пифагоровых определениях большого ряда звуковых величин.

гармонических и прочих пропорций, которые могут быть выражены в следующих рядах чисел[362] (табл. 33). Это, вероятно, самый архаичный тип четырехрядовой таблицы, разновидности которой упоминаются в трудах древних мыслителей, вплоть до Филона Александрийского[363]. В плане одних музыкальных или гармонических пропорций таблица выражает одну основную (доходящую до четвертого частичного тона включитель-



Прим. 35.

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



Прим. 36.

делил основную струну на четыре части и тот же опыт повторял с каждой из ее частей $^1/_2$, $^1/_3$, $^1/_4$. В конечном итоге получался натуральный ряд

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

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

Табл. 34.

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

звуков до 16-го обертона включительно, но со многими пропущенными (обойденными) тонами[364] (пр. 36). Правильность сделанных выводов подтверждается тем, что описанная система гармонических пропорций заключает в себе отношения только тех интервалов, которые пифагорейцами устанавливались опытным путем: чистые октава, квинта и кварта, а также образующаяся между второй и третьей скалами большая пифагорейская секунда (8:9) как разность кварты и квинты[365]. Все остальные интервалы вообще и недостающие звуки диатонического звукоряда в частности пифагорейцы определяли посредством математических вычислений, беря за основу числовое определение чистой квинты как отношения 2:3 (частей целой струны). Пифагоров строй, образуемый путем последовательного построения квинт и соответствующих октавных переносов тонов, отвечал самым высоким требованиям, предъявляемым в Древней Греции классической эпохи к научным системам своей логичностью и математической точностью. Однако со временем все более и более отчетливо обнаруживался главный изъян этого строя—его однофакторность.

Кризис Пифагорова строя углубился в эпоху эллинизма, когда происходило интенсивное взаимопроникновение монодических искусств Греции и стран Востока. Пифагоровы интервальные величины не выражали и не могли выразить тончайшие изгибы интонации монодической музыки особенно эпохи эллинизма, характерной чертой которой было уже обильное использование разнокачественных интервалов одного и того же наименования[366]. В этом отношении образовался заметный разрыв между теорией и практикой. Чтобы ликвидировать этот разрыв, надо было преодолеть однофакторность Пифагорова строя, развивая практику непосредственного деления струны в целях получения новых нату-

---

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

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

[365] Известно, что секунда эта получается не только посредством двух квинтовых шагов с соответствующим октавным переносом вниз ($^2/_3 \times ^2/_3 \times 2 = ^8/_9$), но и как разность чистых кварты и квинты ($^3/_4 : ^2/_3 = ^9/_8$).

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

ральных интервалов. В плане отвлеченных арифметических конструкций задача эта решалась еще в трудах Архита Тарентского (IV в. до н. э.)[367]. В результате постепенно откристаллизовалась достаточно полная арифметико-геометрическая модель структуры натурального звукоряда[368]. А александрийские ученые Птолемей (II в.), особенно Дидим (род. в 63 г. до н. э.) и другие (быть может, начиная даже с Эратосфена) этим теоретическим изысканиям дали новое, более практическое направление, усовершенствовав монохорд и методы работы на нем.

α	β	γ	δ	ε	ϛ	ζ	η	ϑ	ι
β	δ	ϛ	η	ι	ιβ	ιδ	ιϛ	ιη	κ
γ	ϛ	ϑ	ιβ	ιε	ιη	κα	κδ	κξ	λ
δ	η	ιβ	ιϛ	κ	κδ	κη	λβ	λϛ	μ
ε	ι	ιε	κ	κε	λ	λε	μ	με	ν
ϛ	ιβ	ιη	κδ	λ	λϛ	μβ	μη	νδ	ξ
ζ	ιδ	κα	κη	λε	μβ	μϑ	νϛ	ξγ	ο
η	ιϛ	κδ	λβ	μ	μη	νϛ	ξδ	οβ	π
ϑ	ιη	κζ	λϛ	με	νδ	ξγ	οβ	πα	ϙ
ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π	ϙ	ρ

Табл. 37

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

Таблица эта, в переводе на современную десятично-позиционную систему нумерации[370], сейчас повсюду широко применяется в качестве школьной таблицы умножения, иногда под названием «Таблицы Пифагора». С каких пор? Трудно сказать. Но одно ясно. В древности она вы-

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

[368] Ср. Лит. XLVI, стр. 9—19.

[369] Ист. XLVII.

[370] Ср. стр. 121 наст. работы.

полняла совершенно другое назначение[371]. По верному заключению Выгодского, она служила «для иллюстрации построенной Никомахом номенклатуры отношений между числами»[372]. Надо только добавить, что эта номенклатура отношений между числами выражала и особую номенклатуру отношений между звуками. Последний момент Выгодский не затрагивает потому, что он, как современный математик, рассматривает таблицу в плане одной арифметики. Однако в древности вопросы, касающиеся, с одной стороны, отношений между целыми числами, а с другой—между звуками, представлялись неразрывно связанными. Это тем более верно по отношению к десятирядовой таблице, что ее составитель не кто иной, как убежденный пифагореец[373] и признанный теоретик античной музыки[374]. И действительно, тщательное изучение содержания десятирядовой таблицы показывает, что она выражает дальнейшее своеобразное развитие Пифагорова учения о пропорциях по двум направлениям: арифметики и музыки[375].

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

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

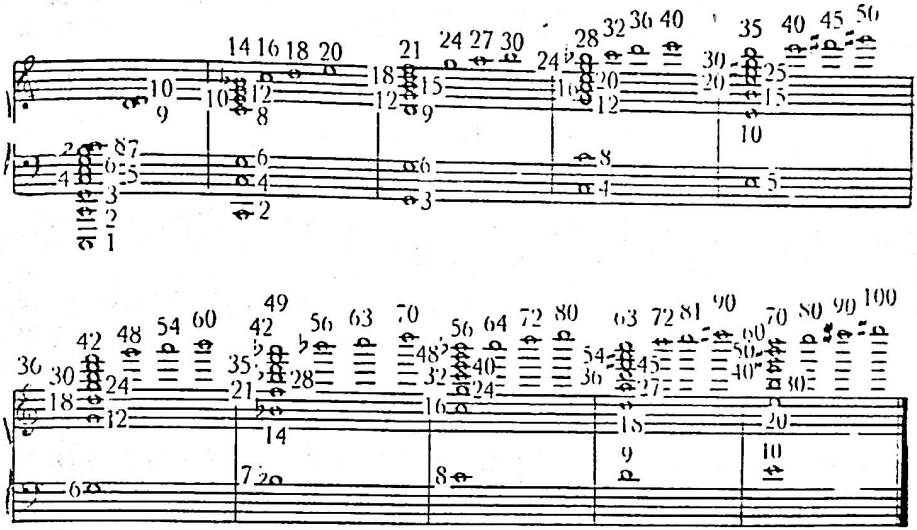
[372] Там же.

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

[374] Известно, что среди дошедших до нас сочинений Никомаха есть и труд, посвященный музыке (Ἐγχειρίδιον ἁρμονικῆς) Ист. XLVIII.

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

скалы, ведется от основы всего звукоряда[376] (пр. 38). Обращает на себя внимание тот факт, что совокупность построенных таким образом скал наглядно иллюстрирует не только связь и различную степень родства звуков и рядов тонов некоей музыкальной системы, но и одну из основных закономерностей строения натурального звукоряда. Эта закономер-



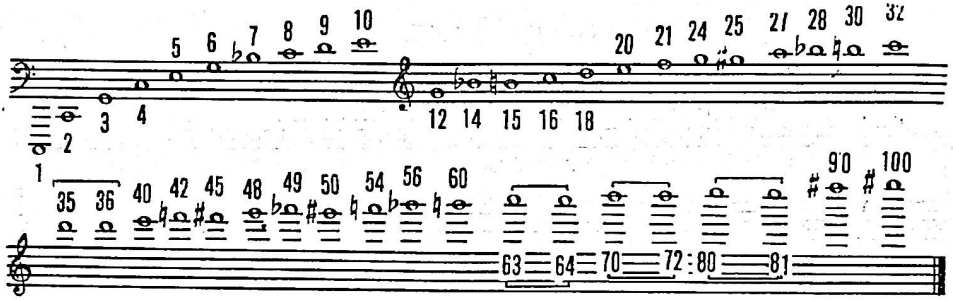
Прим. 38.

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

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

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

ляющий собой совокупность всех десяти скал, хотя и охватывает почти весь объем звукоряда даже современной нам музыкальной системы (от звука «До» контроктавы, выраженного числом 1, до звука «Gis» 4-й октавы, выраженного числом 100), но, несмотря на это, включает в себя 42 различных звука[378] (пр. 39). Зато, представленные здесь числовые отношения выражают большое количество разнокачественных интервалов одного и того же наименования, найденных опытным путем: большие секунды, как отношения, к примеру, 7:8, 8:9 и 9:10; малые секунды, как отношения 15:16, 24:25 и 25:27; натуральная большая терция 4:5 (наряду с пифагорейской 64:81), две малые терции 5:6 и 6:7 и другие интервалы, вплоть до мельчайших комм, в том числе и знаменитой «Дидимовой коммы» (равняющейся $^1/_{10}$ части целого тона), как отношение 80:81. Это означает, что в условиях данной системы самым естественным образом исчезает недостаток Пифагорова строя—вышеупомянутая однофакторность. Но к этому результату приводило развитие именно Пифагоровой практики деления струны.



Прим. 39.

По всем данным, александрийские греки, положив в основу своей системы гармонических пропорций Пифагорову идею о «декаде» (как о сумме членов «тетрактуса»), продолжали развивать практику непосредственного деления струны в целях получения новых натуральных интервалов. Они делили первую струну не на четыре, а на десять частей, и тот же опыт повторяли девять раз для получения девяти производных скал, деля на десять же частей струны, соответствующие 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, 1/7, 1/8, 1/9 и 1/10 частям первой струны. Таким образом, вме-

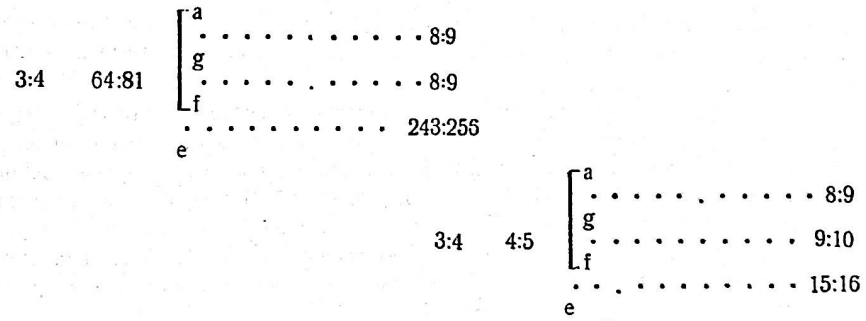
пересекающих друг друга звуковых рядов, расположенных, с одной стороны, по вертикали (в схеме—снизу вверх, в таблице—сверху вниз), а с другой—по горизонтали (слева направо).

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

сто четырех пифагорейских скал, содержащих по четыре звука, образовались десять скал, заключающих в себе по десяти частичных тонов. Разумеется, у этих ученых дело не обошлось без соответствующих математических обобщений, ибо десятискальную натуральную систему тонов нельзя считать, в конечном итоге, результатом чистой эмпирики. Однако при всем этом было бы тщетно искать в десятирядовой таблице отношения, установленные посредством отвлеченных математических вычислений[379]. Десятискальная натуральная система тонов, конспективно изложенная в виде десятирядовой таблицы, точнее выражала интервальные отношения монодической музыки древности, да и всего средневековья, проторяя путь к тонкой дифференциации соотношений звуков в теории[380] и к пониманию строения натурального звукоряда.

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

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



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

Древние философы не знали, что ряд частичных тонов, получаемый аналитическим путем, образуется сам собой в виде призвуков при колебании струны. Но это не мешало им составить правильное представление о натуральном звукоряде, вскрыть закономерности его строения и установить строгое соответствие, имеющееся, с одной стороны, между натуральным рядом простых чисел, а с другой—натуральными рядами звуков. Данное достижение александрийских ученых, выражавшееся в десятискальной натуральной системе тонов, представляет бесспорный научный интерес не только с точки зрения истории развития музыкальной акустики, но и в смысле фиксации и обобщения явлений музыкальной практики своего времени. Разумеется, мы не имеем возможности вывести все особенности интонирования монодической музыки прошлого из совокупности данных об упомянутой системе. Было бы наивным думать, что современные александрийским грекам музыканты при пении или игре на различных инструментах употребляли интервалы с точно установленными теорией количественными отношениями[381].

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

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

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

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

вания отнести к определенному периоду истории развития музыкальной науки факт теоретического осмысления акустической природы ладов монодического искусства—их натуральную настройку[383].

Трудно сказать—почему, но комплекс рассмотренных выше вопросов оставался в тени на страницах современного музыкознания[384]. И в связи с этим ускользал из внимания музыковедов как факт существования особой натуральной системы в I веке н. э., так и немаловажный вопрос о взаимоотношениях музыкально-теоретических систем Востока и Запада вообще, античного и переднеазиатского в частности. Последний или вовсе не ставился, или же, если даже ставился, то чересчур осторожно и осмотрительно. Его в известной мере затронул Гельмгольц. Он исходил из учета того обстоятельства, что особенности аравийско-персидской музыкальной системы, «как кажется, уже были развиты до завоеваний Аравитянами в персидском царстве Сасанидов». И специально проанализировав персидские лады, Гельмгольц настаивал на том, что аравийско-персидская музыкальная система содержит «весьма существенное преимущество пред системою Пифагора», так как «мы здесь находим решительное преобладание гамм с вполне верною натуральною настройкой». Далее, прямо касаясь вопроса о соотношении персидской и александрийской систем тонов, Гельмгольц делал знаменательное предположение: «Я скорее полагаю,—писал он,—что вопрос может быть поставлен так: не основываются ли... несовершенные остат-

---

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

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

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

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

Автор не объясняет читателю, что же конкретно представляют собой эти «остатки» и почему он их называет «несовершенными». Но если не придираться к букве высказанного соображения, данное предположение Гельмгольца весьма близко к истине в той его части, которая касается взаимосвязи древневосточной (переднеазиатской) и античной музыкальной теории (да и практики)[386]. Ведь Александрия, которая находилась в центре пересечения больших торговых путей Востока и Запада, была средоточием материальных богатств и духовной жизни целого ряда народностей, в том числе греков, египтян, персов, евреев, ассирийцев и других переднеазиатских народов. В Александрии развивали интенсивную научную и культурную деятельность не только греки, но и многие представители восточных народов, которые именовали себя эллинами лишь потому, что говорили на греческом языке. Вся александрийская культура представляет собой как известно, некое соединение, некий синтез западных (греческих) и восточных (переднеазиатских) элементов, распространявшихся не только в Греции и Египте, но и во всей Передней Азии. Что же касается музыкального искусства, то в Александрии, кроме греческих, развивались, конечно, не только персидские традиции. Весьма вероятно, что развивая науку об акустической базе музыкального искусства, александрийские греки в известной мере основывались и на достижениях переднеазиатских народов. А если иметь в виду музыкальную практику переднеазиатских народов, то с уверенностью можно сказать, что та совокупность интонационных явлений, которую теоретически осмыслили александрийские греки, разработавшие десятискальную натуральную систему тонов в качестве своеобразного «конспекта» учения о натуральном строе[387], включала в себя также особенности интонирования восточной музыки.

В свою очередь, восточные мыслители—персидские, арабские и другие—охотно обращались к трудам античных ученых, черпая из них все то, что не шло вразрез с особенностями той или другой народно-самобытной музыкальной культуры—теоретические положения, могущие иметь всеобщее значение в условиях монодической музыки. Вот почему и армяне, в числе других восточных народов, а может быть и раньше многих из них[388], считали нужным обратиться к тем же источникам античности, в частности, к трудам александрийских греков, что, несомненно,

---

[385] Лит. XLIII, стр. 339—404.

[386] Гораздо позже сравнительное музыкознание вплотную подошло к перспективному решению и данного вопроса. Лит. CXCIX.

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

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

свидетельствует о высоком научном интересе к проблемам теории музыки в кругу армянских ученых-музыкантов древности. В этих условиях и ввел Ширакаци в научный обиход десятирядовую таблицу целых чисел, в которой конспективно излагалась примечательная теория о натуральном строе. В трудах Ширакаци[389] таблица эта составлена согласно древне-

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

Табл. 40.

[389] См. рук. Матенадарана № 1267 (XV в.), стр. 362б. Более ранних списков, содержащих десятирядовую таблицу, пока не обнаружено. А. Абраамян, издавший большую часть сочинений Ширакаци, предпослав им исследование, выполненное в плане филологии и источниковедения, десятирядовую таблицу черпает именно из этого списка (Ист. I, стр. 221). По всем данным, список этот свидетельствует о том времени, когда часть армянских книжников уже не понимала истинного содержания десятирядовой таблицы. В манускрипте она переписана в качестве самостоятельного материала. Но судя по тому, что за ней следует 15 других, однотипных и производных от нее таблиц, десятирядовую таблицу и в некоторых армянских кругах позднего средневековья путали с таблицами умножения. Это подтверждают два других списка, опять-таки XV века: рук. Матенадарана № 1711 (стр. 14б), где о десятирядовой таблице и производных от нее говорится прямо в контексте толкования действия умножения, и № 8973 (стр. 57б), где написано, что рассматриваемая таблица относится «к искусству счисления». Неудивительно поэтому, что и Абраамян в указанном выше издании поместил ее за таблицами умножения Ширакаци, хотя последние имеют совершенно иную структуру.

армянской системе нумерации[390] (табл. 40). Как видно, она аналогична той, которая содержится в «Введении в арифметику» Никомаха[391]. Она все еще считалась лучшим зеркалом акустических отношений звуковой базы монодического искусства, прежде всего его диатонической основы. И, появившись в Армении в VII веке, осталась здесь бытовать на всем протяжении средневековья, вплоть до XIX столетия. Значит, существовало и общее (в кругах ученых) мнение, что она применима также к армянской монодии. Это понятно и легко может быть проверено. Дело в том, что акустическая база армянской монодической музыки (традиции которой продолжаются и по сей день) за прошедший многовековый период не претерпела каких-либо изменений. Система ладов этой музыки, являющаяся результатом логического и последовательного развития некоего первоначального ядра, в принципе поддается довольно убедительному научному анализу, как показали историко-теоретические изыскания проф. Кушнарева. Судя же по дошедшим до нас интонациям народной, гусано-ашугской и церковной музыки, как более древним, так и более новым, армянское монодическое искусство имело и имеет много общего с музыкальной культурой античности и народов Востока также в отношении применения разнокачественных интервалов одного и того же наименования. Качественные показатели этих интервалов установлены Кушнаревым. Он приводит таблицу простых интервалов, образующихся от трех серий тонов основополагающего диатонического звукоряда армянской монодии[392] (стр. 123,А).

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

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

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

Табл 41.

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

[392] Лит. LXXXIII, стр. 330.

А

Интервалы	От звуков миксолидийской серии	От звуков эолийской серии	От звуков локрийской серии
Секунды	большие полные	большие узкие	малые широкие
Терции	большие узкие	малые	малые широкие
Кварты	чистые		
Квинты	чистые	узкие	уменьшенные широкие
Сексты	большие узкие	малые	малые широкие
Септимы	малые		
Октавы	чистые	узкие	уменьшенные широкие

Б

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

него средневековья. Изыскания привели нас к следующим результатам[393] (стр. 123, Б).

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

[393] Лит. CXXXVI, гл. 2. Лит. CXXXVII. За исходные величины были взяты нами, естественно, интервальные коэффициенты чистой кварты (3:4), малой септимы (9:16), чистой квинты (2:3), чистой октавы (1:2), а также большой узкой терции, как отношения 4:5, учитывая то обстоятельство, что другой, более узкой большой терции, чем та, которая выражается этим отношением, нет. Остальные интервалы были измерены с помощью соответствующих сравнений и сопоставлений. Так, выяснилось, что две большие секунды различной величины (полная и узкая) выражаются отношениями 8:9 и 9:10, ибо только последние в сумме дают терцию 4:5 ($^8/_9 \times {}^9/_{10} = {}^4/_5$). Малая широкая секунда выражается отношением 15:16, ибо только последний полутон в сумме с терцией, как отношения 4:5, дает чистую кварту 3:4 ($^4/_5 \times {}^{15}/_{16} = {}^3/_4$). Далее, большая узкая секунда 9:10 и малая широкая 15:16 в сумме дают малую терцию 27—32 ($^9/_{10} \times {}^{15}/_{16} = {}^{27}/_{32}$), что можно получить также, если вычесть из чистой кварты большую полную секунду ($^3/_4 : {}^8/_9 = {}^{27}/_{32}$). А большая полная секунда и малая широкая в сумме дают малую широкую терцию 5:6 ($^8/_9 \times {}^{15}/_{16} = {}^5/_6$), что получается также посредством вычитания из чистой кварты большой узкой секунды 9:10 ($^3/_4 : {}^9/_{10} = {}^5/_6$). Таким способом определяются коэффициенты и прочих интервалов. Узкая квинта—как сумма чистой кварты и большой узкой секунды ($^3/_4 \times {}^9/_{10} = {}^{27}/_{40}$). Уменьшенная широкая квинта—как сумма чистой кварты и малой широкой секунды ($^3/_4 \times {}^{15}/_{16} = {}^{45}/_{64}$). Большая узкая секста получается из суммы чистой квинты и большой узкой секунды ($^2/_3 \times {}^9/_{10} = {}^3/_5$). Малая секста—путем вычитания из малой септимы большой полной секунды ($^9/_{16} : {}^8/_9 = {}^{81}/_{128}$), что может быть усмотрено и как обращение большой пифагорейской терции: $\frac{64.2}{81} = \frac{81}{128}$

А малая широкая секста представляет собой обращение большой узкой терции $\frac{4 \cdot 2}{5} = \frac{5}{8}$. Наконец, узкую октаву получаем путем сложения малой септимы и большой узкой секунды ($^9/_{16} \times {}^9/_{10} = {}^{81}/_{160}$). И уменьшенную широкую октаву—посредством сложения малой септимы и малой широкой секунды ($^9/_{16} \times {}^{15}/_{16} = {}^{135}/_{256}$).

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

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

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

Табл. 42.

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

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

О закономерности появления пифагорейского диатонического полутона (между повышенным локрийским звуком «a» и тоникой «b») можно судить и по тому, что, если вычесть интервал большой пифагорейской терции f—a из чистой кварты, f—b получим отношение 243—256 ($^3/_4 : ^{64}/_{81} = ^{243}/_{256}$).

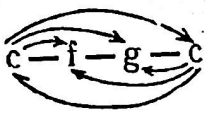
интервалов диатонического звукоряда армянской монодии, особенно разнокачественных звуковых величин одного и того же наименования, образующихся между тонами этого звукоряда, выражается именно акустическими отношениями. содержащимися в десятирядовой таблице. А главное—последняя оказывала принципиальную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

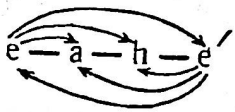
Теперь понятно, почему таблица эта так долго находилась у армян в научном обращении. По имеющимся данным, упоминавшиеся выше однотипные с десятирядовой таблицы первоначально были составлены в XI—XII веках[395]. В период общего упадка культуры феодальной Армении (XV—XVI вв.) и здесь возникли недоразумения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

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

ОБ ОСТОВЕ ГАРМОНИИ

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





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

[395] Выдающимся математиком, песнетворцем и ученым музыкантом, лучшим знатоком наследия Ширакаци Ованесом Саргаваком, с целью наглядно показать теоретическую возможность бесконечного продолжения как гармонических пропорций, так и соответствующих им числовых отношений.

[396] Рук. Матенадарана № 5373, стр. 29б, где таблица фигурирует как самостоятельный материал.

[397] Ист. LIX, стр. 61.

[398] Там же.

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

Античные ученые свои положения об остове гармонии разъясняли обычно на примере системы e—a—h—e′, которая представляла собой остов звукоряда древнегреческого дорийского лада edchagfe. В данном конкретном случае функцию тоники принимал на себя верхнеквартовый тон этой системы—звук «a», называемый мезой[399]. Тоны системы e—a—h—e′ лежали в основе и древнегреческого диатонического звукоряда («совершенной звуковой лестницы»), составляя его «неподвижные», т. е. не подлежащие изменениям (повышению и понижению) звуки[400]. Тем не менее, высказывания античных мыслителей об остове гармонии, в которых большое место занимали опять-таки вопросы количественных взаимоотношений четырех членов остова—в древности считались установками, касающимися наиболее общих закономерностей ладообразования, обусловленных объективными причинами акустического и физиологического порядка и потому постоянно действующих в условиях монодической музыки вообще. Это и понятно. Ведь как слагаемые остова гармонии—консонирующие интервалы октавы, квинты и кварты, так и сам остов не были чем-то характерным лишь для греческой монодической музыки.

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

[399] Лит. XLIII, стр. 344 и 384.

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

звукоряды,—пишет Ю. Тюлин,—произошли из чисто мелодического движения на основе нижне-обертоновых квартово-квинтовых соотношений, играющих доминирующую роль не только в звучании, но и в словесной речи, в связи с устройством слухового аппарата и горловых связок, наиболее легко интонирующих эти интервалы»[401]. Гельмгольц же, говоря о консонирующих интервалах, отмечает, что «октаву, квинту и кварту мы... находим во всех известных гаммах»[402]. Что же касается остова в целом, как системы тонов или типа тетрахорда, то он, по заключению Петра, даже был заимствован греками. Рассматривая остов в широком историческом плане и в связи с древней «эпохой выразительной декламации», теоретик музыки утверждает, что как некоторые другие «арийские звукоряды», так и сам остов или (упоминавшийся и выше) «армонический тетрахорд» греческой музыкой были унаследованы в готовом виде[403].

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

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

[401] Лит. CLXXXIII, стр. 57.

[402] Лит. XLIII, стр. 363.

[403] Лит. CXIII, стр. 7—15.

[404] Лит. CXIII, стр. 17.

[405] Лит. XLIII, стр. 366—367.

вселенной. Речь идет о выдвинутом Платоном положении о «двойных и тройных промежутках»[406], содержащих «по две средние величины»[407]. Анализируя это положение, Плутарх подчеркивает, что оно основывается, в частности, на учении о пропорциональных отношениях двух средних интервалов, содержащихся в октаве. Сказанное автор разъясняет следующим образом, на примере соотношений четырех главных струн древнегреческой восьмиструнной кифары—гипаты (e), мезы (a), парамезы (h) и нэты (é): «Действительно,—пишет он,—в музыке созвучие октавы заключает в себе два средних интервала, пропорциональное отношение которых укажу. Октава—расстояние от гипаты средних (mi^1) до нэты отдельных (mi^2)—представляет отношение величины вдвое большей; в области чисел такой пример дадут 6 и 12. Итак, если 6 и 12 суть крайние члены, то гипата средних соответствует числу 6, а нэта отдельных—числу 12. Остается взять, кроме этих чисел, промежуточные, с которыми крайние были бы—одно в отношении 4:3, другое 3:2. Эти числа суть 8 и 9, ибо 8 заключает в себе 4/3 от шести, а 9—3/2 его. Таков один крайний член, а другой—12 равен 4/3 от девяти и 3/2 от восьми. Так как эти числа находятся между 6 и 12, а интервал октавы слагается из кварты и квинты, то, очевидно, что меза (la) выразится числом 8, а парамеза (si)—числом 9. А если так, то гипата будет относиться к мезе, как парамеза к нэте отдельных, так как от гипаты средних (mi^1) до мезы (la)—кварта и точно также от парамезы (si) до нэты отдельных (mi^2). То же отношение оказывается и между числами, ибо 6:8=9:12 и 6:9=8:12, так как 8 и 12 составляют 4/3—первое от 6, второе от 9, а 9 и 12 представляют 3/2 от 6 и 8»[408].

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

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

[407] Ист. LVIII, стр. 98.

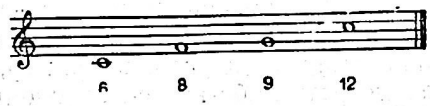
[408] Ист. LIX, стр. 59—60.

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

обрамленных интервалом дуодецимы—g—d′—g′—d², либо как повторяющуюся через октаву чистую квинту: g—d′—g′—d². Но скорее всего формула эта являет схему удвоения остова гармонии, образовавшуюся путем своеобразного смыкания двух остовов, так: g—(c′)—d′—g′ + d′—g′—(a′)—d² [410].

Относящиеся к гармонии отрывки переводов сочинений Филона нас интересуют и в плане применения специальных древнеармянских терминов для обозначения устойчивых отношений октавы, квинты и кварты. Так, выясняется, что термин *երկպատիկ* (еркпати́к) означал интервал октавы как отношения 2:1, или верхнеоктавный тон; *կիսաբոլոր* (кисаболо́р) или *կիսահնդով* (кисаhолов)—интервал квинты как отношения 3:2 или верхнеквинтовый тон; и *չորեակ* (чореа́к)—интервал кварты как отношения 4:3, или верхнеквартовый тон[411]. В дополнение к сказанному отметим, что хотя некоторые древнеармянские музыкальные термины в V—VI веках были созданы в процессе работы над переводами трудов античных авторов, неслучайный характер появления их подтверждается и тем, что они прочно вошли в научный обиход и применялись также в произведениях оригинальной литературы как рассматриваемого, так и последующих периодов средневековья.

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



Прим. 43.

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

[410] Чрезвычайно любопытно, что в русской народной музыке и до наших дней бытует струнный инструмент, ряд больших струн которого настраивается по принципу, лежащему в основе этой формулы квинтового соотношения звуков. Об этом свидетельствует В. Петр, писавший, что на малорусской бандуре или кобзе «рядом со звукорядом нижне-лидийского лада g—a—h—cis—d—e малых струн употребляется двойной армонический тетрахорд больших G—C—D—G—A—D (Лит. CXIII стр. 23). Очевидно, что на этих больших струнах бандуры исполняется не мелодия, а басовое сопровождение.

[411] Ист. LXXVI, стр. 267.

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

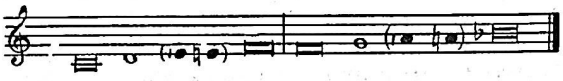
Прим. 44.

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

[412] Ист. XVI, стр. 126—127. Как уже отмечалось, труд Анhахта «Определения философии» первоначально был написан на греческом языке. В связи с этим следует подчеркнуть, что в греческом тексте процитированного выше отрывка положение о количественной стороне музыки разъясняется на примере т. н. двойных и полуторных метро-ритмических соотношений: „ιστέον ὅτι τὸ μαθηματικὸν περὶ τὸ ποσόν καταγίνεται. ἤ γάρ περὶ τούς ἀριθμούς καταγίνεται ὥσπερ ἡ ἀριθμητική (τοῦτο δέ ποσόν ἐστιν), ἤ περὶ τάς σχέσεις τῶν φθόγγων ὥσπερ ἡ μουσική (καί τοῦτο δέ ποσόν ἐστι. ξητεῖ γὰρ ποῖα τόν διπλάσιον λόγον ἔχουσι καί ποῖα τόν ἐν ἡμιολίω" (Ист. XVII, стр. 60).

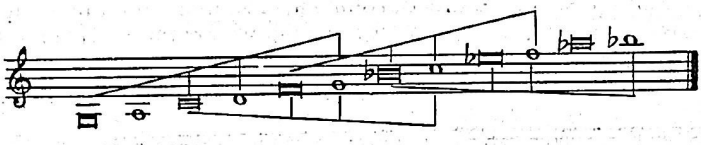
Знаменательно, что в авторизированном древнеармянском переводе «Определений» данное место изменено таким образом, что в нем речь идет не о двойных и полуторных соотношениях древнегреческой ритмопеи, а именно об остове гармонии. Ср. «Եւ պարտ է գիտել, եթէ ուսումնականն քանակին գոյանայ և այսօրիւք կահաւորի, կամ թուականաւէն, որպէս ինքն իսկ թուականն որ է քանակ. և կամ բաղազանութեամբ հնչմանց՝ որպէս երաժշտականն, քանզի և այս քանակ է, քանզի խնդրէ՝ եթէ ո՞ր է որ զերկպատիկ բան ունի, և ո՞ր է որ զկիսաթոլոր, և ո՞ր զմակերակն, և ո՞ր զմակքառակն». (Ист. XVI, стр. 126—127).

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



Прим. 45.

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



Прим. 46.

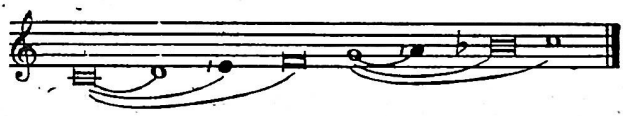
говорит в пользу того, что, толкуя об остове гармонии, Анһахт исходил также из учета особенностей строения диатонического звукоряда армянской монодической музыки[413].

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

Возвращаясь к иллюстрированному выше костяку диатонического звукоряда армянской музыки, состоящему только из миксолидийских и эолийских тонов, отметим, что в нем любой отдельно взятый остов, например, c—f—g—c^2, фигурирует уже в частично заполненном виде c—(d)—f—g—(b)—c^2. Нетрудно понять, что данное явление есть результат переплетения появляющихся в костяке через каждый интервал чистой кварты соседних остовов. Отсюда следует заключить, что в условиях армянской монодической музыки первое частичное заполнение пустых квартовых отрезков остова гармонии осуществляется путем переплетения аналогичным образом построенных остовов, появляющихся через каждый интервал чистой кварты. При этом заполненный таким образом остов направляется вверх в сторону бемолей, обнаруживая первые признаки неидентичности структуры вырисовывающихся нижнего и верхнего его тетрахордов[414] (прим. 47). Квартовые отрезки диа-

Прим. 47.

тонического звукоряда, а следовательно и данного остова, окончательно заполняются путем включения в них низких локрийских тонов, располагающихся на интервал большой узкой секунды выше эолийских; каждый из окончательно оформившихся тетрахордов заполненного остова отличается особыми чертами структуры[415] (прим. 48). Таково



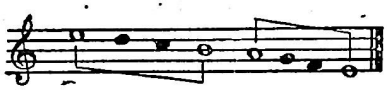
Прим. 48.

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

[414] Следует отметить, что с точки зрения господствующих у других народов методов ладообразования, такой звукоряд может считаться не частично, а полностью заполненным остовом, так как он заключает в себе два бесполутоновых пентатонических ряда: c—d—f—g—b и d—f—g—b—c^2.

[415] По всей вероятности, постигая таким образом строение диатонического звукоряда отечественной музыки, древнеармянские ученые останавливали внимание на трех основных его ячейках—миксолидийском (1+1+1/2), эолийском (1+1/2+1) и локрийском (1/2+1+1) тетрахордах. Ведь последние вместе с гармоническим (восточным) тетрахордом (1/2+11/2+1/2) составляли основу армянских ладовых звукорядов. Но об этом до нас не дошли сведения.

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



Прим. 49.

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

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

соотношения тонов Дидимова диатонического тетрахорда с тоникой «a»[417]—

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

[416] Значок ' перед нотой означает легкое понижение, меньше полутона.
[417] Значок+перед нотой означает легкое повышение, меньше полутона.

ГЛАВА IV

ПРАКТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

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

При всем этом практической теории не чужда и тенденция к обобщениям. Будучи большим резервуаром, вбирающим в себе как находящиеся в процессе осмысления нормы данного, современного ей практического курса, так и старейшие (выдержавшие испытание временем) установки научной теории иной раз даже в готовом виде[418] (особенно, если они уже доступны по формулировке), практическая теория использует и силу обобщений, хотя бы для того, чтобы привести в единство столь разнородные материалы и связать прошлое с настоящим. Следует отметить, что вопросы практической теории музыки испокон веков разрабатывались также в среде представителей народно-профессио-

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

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

Проблема существования в раннесредневековой Армении и светской теории музыки (независимо от различия научной теории от практической) занимала умы армянских музыковедов: А. Ованесяна[419], А. Шавердяна[420], Хр. Кушнарева. Последний ссылался на высокий профессионализм и «предельную дифференцированность» (в жанровом отношении) искусства гусанов периода раннего средневековья, на музыкальные традиции как народов древнего Востока, так и армянских гусанов и ашугов эпохи зрелого и позднего феодализма и пр.[421]. К этому можно добавить, что некоторые положения теории гусано-ашугской музыки, записанные в новое время, носят печать глубокой старины. Однако фактического материала, позволяющего конкретно ставить и решать вопрос о содержании армянской раннесредневековой светской теории музыки, не сохранилось и не могло сохраниться. Теоретические нормы гусанской музыки передавались изустно, от учителя к ученику, от поколения к поколению. В плане практической теории дело в общем обстояло так и в кругу мастеров церковно-профессионального песнетворчества. Но до нас дошли ценные исторические сведения об их деятельности, а также некоторые (пусть обрывочные) письменно зафиксированные материалы. Они дают нам основание отнести к рассматриваемому периоду часть записанных в XIX веке теоретических положений и, одновременно, использовать результаты историко-теоретических изысканий, накопленные в армянском литературоведении и музыкознании и вскрывающие суть некогда сознательно примененных технических приемов. Отсюда ясно, что мы здесь также будем оперировать фактами духовного искусства, полагая, однако, что его теоретики в свое время так или иначе учитывали и нормы, имевшие хождение в кругах народно-профессиональных музыкантов.

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

[419] Лит. CVII, стр. 40.
[420] Лит. CXCVI, стр. 42.
[421] Лит. LXXXIII, стр. 95—98.

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

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

Армянская церковная речитация, как одна из необходимых и действенных форм пропаганды и агитации музыкальными средствами постулатов, взятой обществом на вооружение идеологии, развивалась в Армении с IV—V веков. Система же обозначения различных моментов этой речитации вводилась в обиход и усовершенствовалась медленно. Причина заключалась не только в ее отставании от развития самого искусства речитативного пения, но и, главным образом, в полном господстве письма «еркатагир». Ведь знаки речитации представляли не что иное, как знаки пунктуации и просодии армянского языка, которые в речитативном пении получали мелодические значения. Но каковы бы ни были неудобства практического сочетания различных точек и штрихов с письмом «еркатагир», первые образцы применения как определенной группы хазов, так и главнейших знаков речитации наблюдаются в старейших (из дошедших до нас) пергаменных кодексах IX, X и XI веков, относящихся к периоду господства именно названного вида письма. Чрезвычайно малочисленны средневековые рукописные фрагменты и другие материалы, призванные осветить практические методы истолкования знаков речитации[422]. Этот пробел мы должны восполнить с помощью данных современной науки; в частности, путем использования результатов, прежде всего, исследований Комитаса, а также изысканий Атаяна и наших собственных наблюдений, сделанных над манускриптами—носителями этих знаков, в том числе над десятью кодексами IX—XI веков, впервые вводимыми в научное обращение с угла зрения музыкальной палеографии[423].

---

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

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

Необходимость систематизированной записи установок армянского восьмигласия возникла, по-видимому, только тогда, когда появилась реальная опасность их забвения в среде церковных музыкантов. Если оставить в стороне небольшие средневековые рукописные тексты, заключающие лишь кратчайший перечень наименований гласов и их обозначений[424], а также те, в которых некоторое расширение содержания осуществлено за счет изложения религиозно-символических толкований, приспособленных к каждому из гласов[425], то мы должны констатировать, что, по всей видимости, одним из первых удачных опытов письменной фиксации веками бытовавших теоретических норм армянского восьмигласия явился сочиненный Н. Ташчяном[426] «Учебник церковной нотописи армян»[427].

Надо сказать, что изложение основ армянского восьмигласия у Ташчяна носит почти целиком эмпирический характер, а также явно страдает схематичностью. Мало того, излагая названную теорию, он проходит мимо некоторых моментов, оставляя белые пятна по небрежности[428]. Тем не менее, «Учебник» Ташчяна являет одно из примечательных поздних отражений духа и важнейшей части содержания средневековой теории армянского восьмигласия. Некоторые дефекты изложения Ташчяна легко исправимы, иной раз даже с его же помощью, что и постараемся осуществить в своем месте. Попутно сделаем также некоторые уточнения и необходимые аналитические замечания (обособляя их должным образом). Во всем остальном мы придерживаемся содержания ташчяновского текста, в свободном переводе излагая его основные положения.

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

[424] См., к примеру, рук. Матенадарана № 594, стр. 8б.

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

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

[427] Лит. CLXXIII.

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

ный анализ названных систем, требует специального исследования, фактически не имеющего примера и в мировом музыкознании[429]. Что касается задачи обнаружения жизненных связей армянского восьмигласия с армянской же средневековой светской музыкальной практикой (крестьянской, городской и гусанской), то она положительно разрешена в армянском музыкознании. И мы вернемся к этому, как важнейшему фактору, определившему историческую и теоретическую ценность армянской системы восьмигласия, богатство и самобытность ее содержания.

В рукописях изредка встречаются кое-какие обрывочные сведения, касающиеся методов применения отдельных хазовых знаков[430]. Данные эти пока что представляют изолированные материалы, не поддающиеся научному истолкованию. Поэтому в вопросах хазоведения мы тем более должны опираться на данные современной науки. Иной вопрос, что вся совокупность этих данных, а также сделанных на их основе умозаключений в настоящее время может считаться в той или другой степени проблематичной. Но в подразделе о хазовых знаках найдут место и вполне конкретизированные суждения и уточненные выводы, в частности на уровне музыкальной палеографии (в узком смысле). Достаточно сказать, что здесь впервые вводится в научное обращение старейший (дошедший до нас от XII в.) Шаракноц (Гимнарий) с хазами[431].

О ЛИТЕРАТУРНОЙ ОСНОВЕ РЕЧИТАЦИИ И ПЕНИЯ

Старейшие из дошедших до нас армянских целостных рукописей относятся к IX веку. Изучение их, а также фрагментов более древнего происхождения показывает, что в Армении с V по X и даже XI век включительно господствовало письмо, называемое *երկաթագիր* («еркатагир»—Eisernschrift), требовавшее слитного написания слов предложения, с помощью одних заглавных букв[432]. При этом в рукописях (предназначенных для чтения) фигурировали лишь один-два знака пунктуа-

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

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

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

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

ции, а знаки просодии вообще не ставились[433]. Следовательно, здесь сама собой отпадает необходимость выяснения практических способов применения просодических знаков и их истолкования при чтении. В рукописях они появляются начиная с X—XI, а более регулярно—с XI—XII вв., в связи с переходом к письму «болоргир» (բոլորգիր Rundschrift) и раздельному написанию слов[434].

По всем данным, письмо «еркатагир» имело свои особые традиции, о которых нам сейчас мало что известно. Целый ряд рукописей, написанных даже в XII—XIII веках, притом в передовых для своего времени скрипториях, но старым письмом «еркатагир», повторяют старую картину и в смысле применения знаков просодии[435]. Что же касается конкретного характера искусства «выразительного чтения» в раннесредневековой Армении (независимо от применения просодических знаков), то примерное представление о нем можно составить, видимо, по особенностям армянского речитатива и речитативного склада монодий того времени. В самом языкознании пока что остается открытым вопрос о характере интонации древнеармянского предложения, в результате недостаточной изученности таких разделов армянского языка, как природа гласных звуков (их нормальная высота, сила и длительность при произнесении), учение о слоге, акцентуация[436]. Кое-что, затрагивающее также интонацию древнеармянского литературного языка, содержится в тех суждениях раннесредневековых армянских грамматиков-толкователей, которые имеют самостоятельное (не зависящее от первоисточника) значение.

В общем же суждения эти естественно группируются вокруг темы о литературной основе речитации и пения, так что именно здесь следует ознакомиться с ними, обращаясь к трудам названных толкователей, от Давида Кераканa до Амама Аревелци включительно. Кераканн неоднократно затрагивает вопрос о поступенности перехода от буквы (звука) и слога через слово к речи (предложению). Некоторые его замечания по этому поводу достойны особого внимания. Так, Кераканн считает, что слово, в отличие от слога, всегда имеет определенное значение, являющееся его необходимым признаком[437]. Далее, говоря о букве, автор называет ее материей речи, подобной первоэлементу, из которого образуются слоги, слова и, в конечном итоге, вся речь[438].

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

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

[434] Лит. CLXXIV, стр. 157—177.

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

[436] Лит. VI, стр. 98—99, 121.

[437] Ист. XVIII, стр. 254.

[438] Там же, стр. 250—251.

«я» в этом искусстве для того, чтобы полностью овладеть им. Высказываясь о требованиях, предъявляемых к выразительному чтению, автор разъясняет, что читать «по характеру» творения—означает создавать живой образ соответственно содержанию воспроизводимого литературного текста. Требование просодии, по автору, сводится главным образом к соблюдению надлежащих ударений. Чтение же «согласно пунктуации» означает определение тех или иных разделов речи и соответственное расчленение их[439]. Говоря о знаках пунктуации, Кераkан общедоступно объясняет их значения. Воспроизведение литературного предложения, расчлененного тремя знаками препинания, он сравнивает с процессом путешествия. При таком сравнении конечная точка уподобляется конечной цели путешествия; «срединная же точка, как и запятая—более или менее длительным промежуточным остановкам»[440].

В «Толковании грамматики» Анануна (Анонима, VI в.), привлекает внимание то новое и своеобразное, что вводит автор в классификацию букв армянского алфавита. Он выделяет три буквы *(հ, յ, վ)* как средние между гласными и согласными звуками[441]. Г. Джаукян по этому поводу отмечает, что, выделяя таким образом приведенные выше буквы, Ананун, по-видимому, руководствовался соображениями, связанными с вопросами образования дифтонгов[442]. Если это так, то данное наблюдение толкователя Анануна, сделанное в области фонетики, имело отношение и к некоторым супубо музыкальным явлениям. Ибо, как известно, характернейшие случаи дифтонгизации тех или иных гласных звуков,—притом именно с помощью таких букв (их звуков), как *հ, յ*— возникали и в результате растягивания слогов в протяжных песнях и гимнах, придавая особый тембр различным мелодическим оборотам.

Из того, что содержится в «Толковании грамматики» Мовсеса Кердоха (или Сюнеци—VII в.), наибольший интерес для нас представляет краткое вступительное слово к разделу о стопе. По мнению Кердоха, термин стопа своим значением восходит к понятию ноги[443]. Эта мысль автора подтверждается, между прочим, и тем, что древнеармянское слово «вотк» *(ոտք)* и по сей день употребляется как в смысле стопы, так и в значении ноги. Дело здесь, конечно, не в случайной двузначности рассматриваемого слова, а в том, что в значении стопы оно указывает на нечто такое, что связано с размеренной поступью, размеренным шагом.

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

---

439 Ист. XVIII, стр. 248—249.

440 Там же, стр. 249—250.

441 Ա. Ճաճուճ Մեկնիչ, *Մեկնութիւն քերականին*, Ист. II, стр. 133.

442 Лит. L, стр. 149.

443 Մովսեսի Քերդողի Մեկնութիւն Քերականին, Ист. II, стр. 178. Весьма интересно отметить, что, по всем данным, у древних греков и римлян также понятие стопы восходило к названию ноги. Ср. Лит. CXC, стр. 124.

искусства, гласящее: «читать по характеру [творения]». Отмечая, что данное требование сводится к верной передаче смыслового и эмоционального содержания *(ներքսակայ խորհուրդ)* читаемого текста, автор перечисляет около 35-и названий, обозначающих самые различные оттенки эмоциональной стороны содержания произведений. К сожалению, не все приведенные автором названия поддаются точному переводу. Однако, даже по небольшой их части, можно судить о высоком мастерстве «психологического различения», о высокой культуре «эмоционального анализа» того времени, как это верно подметил А. Адамян[444]. Ниже приводятся некоторые из упоминавшихся названий речевых оттенков, цитируемые и в работе Адамяна:

Повелевание *(հրամանեական)*
Порицание *(հպեբական)*
Пренебрежение *(քամահական)*
Сожаление *(ապաշաւական)*
Сокрушение *(աւաղական)*
Покаяние *(ուրացական)*
Исповедание *(խոստովանական)*
Пожелание *(ըղձական)*
Горделивость *(խրոխտական)*
Мятежность *(խռովական)*
Скорбность *(կսկծական)* и т.д. [445].

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

По поводу этих последних замечаний Сюнеци Г. Джаукян пишет,

[444] Лит. X, стр. 94.

[445] *Մաթէոսեան Սիւնեցւոյ Մեկնութիւն Քերականին*, Ист. II, стр. 191—192.

[446] Ист. II, стр. 194—196.

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

Под «восьмью гласами» здесь подразумеваются типовые мелодии системы армянского восьмигласия. Формы растягивания слогов, о которых упоминается вскользь, зависят от структуры данного гласного, от полугласного, с помощью которого происходит его (гласного) дифтонгизация, либо образование нового («ложного») слога (своеобразных опор при длительных растягиваниях, по характеру приближающихся к вокализации)[449]. Что касается темпов, то благодаря Мовсесу Кердоху (Сюнеци) мы знаем, что в Армении в период раннего средневековья различались два главных темпа: *շտամբադայնութիւն*—штамбадзайнутюн—«торопливость» (движения), под которым фактически понимали умеренно быстрый темп; и *ստեղնաշափութիւն*—стехначапутюн—«широкомасштабность» (движения), то есть медленный темп[450]. Хотя при более дифференцированном подходе, безусловно, следовало бы отличить темп силлабических и кантиленных песен, псалмодических структур и гимнических произведений, исходя из учета различия характеров названных категорий[451].

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

РЕЧИТАЦИЯ И АРМЯНСКАЯ СИСТЕМА ЕЕ ЗНАКОВ

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

---

[447] Лит. L, стр. 188.

[448] *Համամայ Արևելցւոյ Մեկնութիւն քերականին*, Ист. II, стр. 257—258.

[449] См. стр. 280 наст. работы.

[450] Ист. LXVII, стр. 89.

[451] Ср. Лит. CIV.

писных евангелий IX—XI веков[452]. Изучение палеографических особенностей последних дает нам основание отнестись с доверием к приблизительному датированию таких евангелий, как «Гогаранское»[453] (IX в.), «Бегюнц»[454] (XI в.), «Могнинское»[455] (XI в.) и привлечь их к исследованию. Наконец, удается ознакомиться также с некоторыми манускриптами, принадлежащими другим коллекциям, либо частным лицам. Сюда относятся: «Цухрутское» евангелие (IX в.)[456], евангелие царицы Мылке (851 г.)[457], евангелие карского царя Гагика (XI в.)[458] и евангелие из коллекции Государственной библиотеки Софии (966г.)[459].

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

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

[453] Рук. Матенадарана № 10110 (ср. Лит. LXXII, Б, стр. 1049).

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

[455] Лит. LIII, стр. 22—25.

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

[457] Ист. LIV.

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

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

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

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

---

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

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

[462] Рук. № 10434. Есть основания предполагать, что красными чернилами (которы-

Итак, знаки речитации применены во всех исследуемых нами рукописях. В одних из них—это только знаки пунктуации, в других—также знаки просодии. Рукописи первой группы подразделяются по степени индивидуализации графических начертаний трех основных знаков пунктуации. Рукописи же второй—по количеству встречаемых в них различных знаков просодии (отдельную подгруппу составляют рукописи, в которых знаки просодии, в целом либо частично проставлены позднее времени написания литературного текста). Приводимые ниже снимки призваны проиллюстрировать характерные страницы из различаемых шести разрядов евангелий IX—XI веков[463] (рис. 50—55). Особо встает вопрос об определении времени возникновения и первичной эволюции применения знаков просодии. Для более или менее удовлетворительного его решения необходимо обратиться к дополнительным материалам. Большая часть рассмотренных рукописей,—в числе которых немало и впервые вовлекаемых в музыкально-палеографическое исследование ценных памятников, как отмечалось,—относится к XI веку. И даже в пределах одних только последних можно встретить все шесть разрядов описанных выше евангелий. Значит, кроме временного, тут действовали и другие факторы: профессиональная квалификация копииста, социальное положение заказчика, общий уровень стриптория, где писалась рукопись. Упоминавшиеся дополнительные материалы—это фрагменты древних рукописей, дошедшие до нас в виде отдельных пергаменных листов, либо в виде защитных листов более новых манускриптов. Одни из этих фрагментов носят знаки просодии, другие—хазы. Их параллельное изучение в свое время осуществил Р. Атаян. Обнаружив среди них (с помощью сотрудников Матенадарана) памятники, могущие быть дати-

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

[463] А (рук. № 6200, 887 г., стр. 17б); Б (рук. № 283, 1033 г. стр. 16б); В (рук. № 6201, 1033 г., стр. 136б); Г (рук. № 2374, 989 г., стр. 225б); Д (рук. № 10434, 1069 г., стр. 17°); Е (рук. № 3784, 1057 г., стр. 17б).

рованными IX, X, XI и XII веками по данным общей и музыкальной палеографии, он подвергнул их сравнительному анализу и пришел к выводам, которые необходимо учесть. По его заключению, время возникновения практики применения знаков просодии в евангелиях и хазов—в различных сборниках песен падает на VIII—IX века. Возникнув как простейшие формы обозначения различных моментов, в частности музыкальной просодии, они, в результате длительной (и поначалу медленной), эволюции к XII веку вырастают в той или иной степени в законченную систему. Моменты просодии, ранее отмечавшиеся общим знаком (в пределах речитации), обозначаются новыми самостоятельными знаками. Число последних увеличивается, их начертания индивидуализируются и значения уточняются[464].

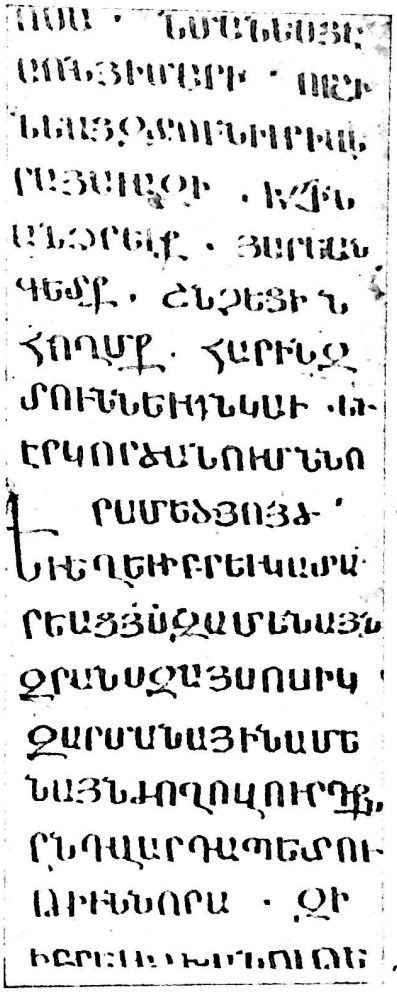


Рис. 50 (А)

В частности, число главных знаков просодии и по данным Атаяна увеличивается за это время от одного до трех. Ближайшее знакомство с рукописными фрагментами, использованными Атаяном, показывает, что вышеприведенные его умозаключения достаточно обоснованы. Возвращаясь к рассмотренным целостным рукописям, нужно сказать, что, хотя в трех кодексах, относящихся к IX веку[465], употреблена охарактеризованная выше одна точка в значении трех знаков пунктуации, система членения предложения (как и методы деления текста на своеобразные строфы-абзацы) привлекает внимание ясно выраженной традиционностью. Эту же точку препинания мы встречаем как в манускриптах, датируемых VIII—IX столетиями, так и в древнеармянских надписях на

[464] Лит. XIX, стр. 23—24 и гл. 2.

[465] А именно: в Лазаревском евангелии, в Гогаранском евангелии и в евангелии царицы Мылке.

камне VI—VII веков[466]. Поэтому с полным основанием можно утверждать, что на пути исторического развития практики обозначения в рукописных евангелиях тех или иных сторон речитативного пения в древней Армении различается два основных этапа: до VIII—IX веков, когда осуществлялось деление литературного текста на строфы-абзацы и членение предложений; и начиная с VIII—IX веков, когда отмечались также важные, с точки зрения выразительности, отдельные слоги пред-

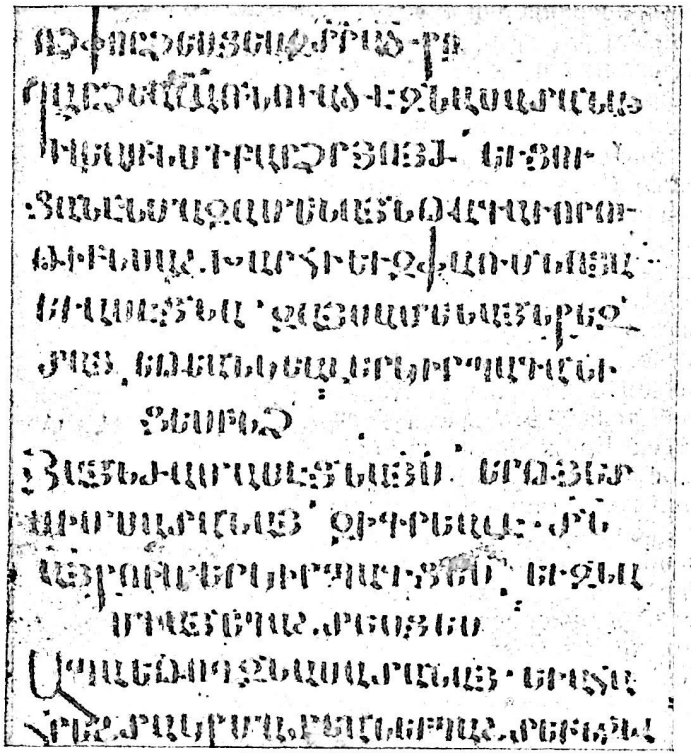


Рис. 51 (Б)

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

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

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

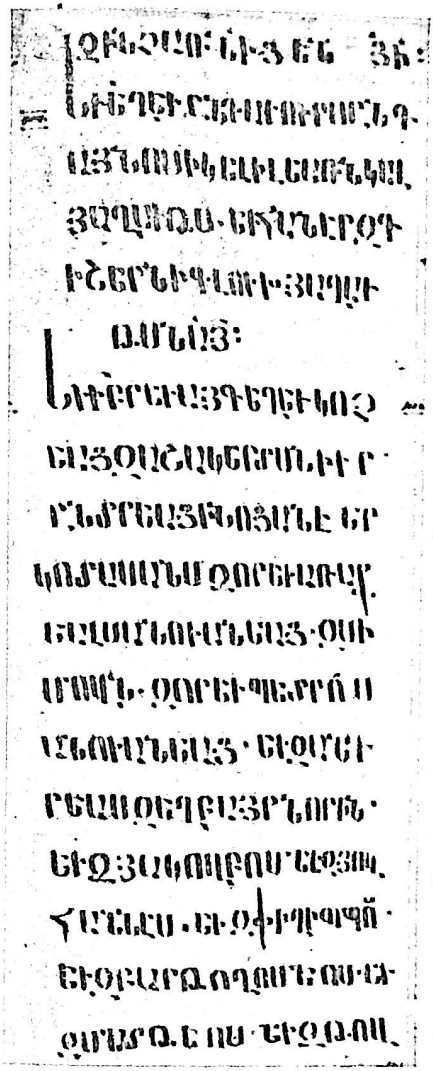


Рис. 52 (В)

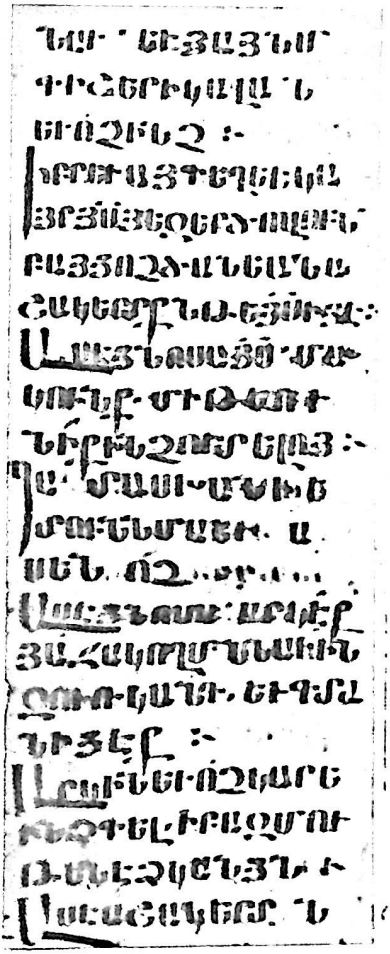


Рис. 53 (Г)

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

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

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

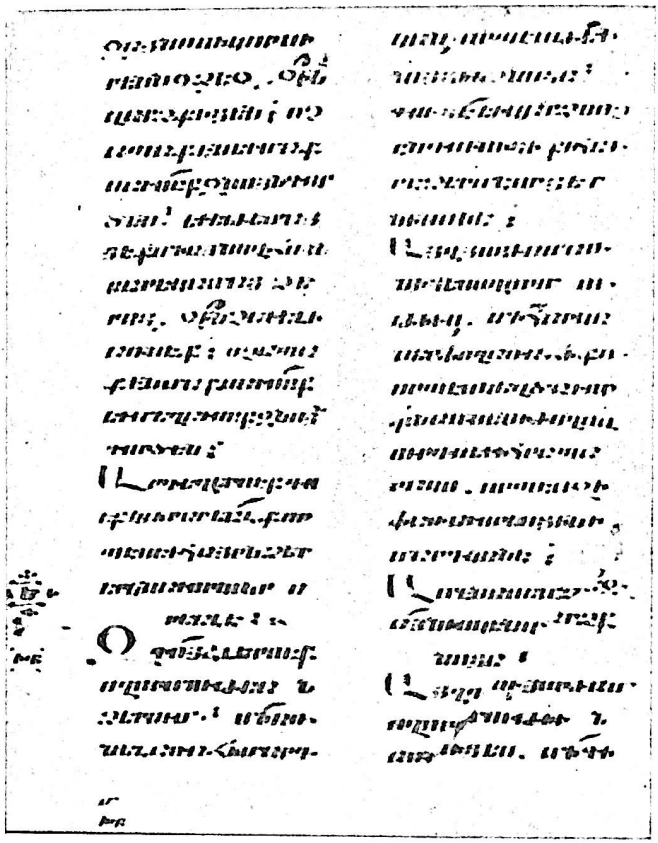


Рис. 54 (Д).

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

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

В частности, в течение первого из указанных периодов система обозначения моментов речитации со значительным опозданием, лишь к XII веку, более или менее полно отражала давно устоявшееся на практике положение вещей. То же относится, кстати, и к системе хазов (включавшей и знаки речитации). В последней Комитас в обсуждаемом здесь докладе различает три основные группы знаков; знаки пунктуации, знаки просодии и «мелодические» знаки (указывающие на типовые обороты монодий восьмигласия, либо более свободного стиля). Стоит обратить внимание на одно обстоятельство. Комитас не объединяет в одну общую группу знаки пунктуации и собственно просодии, даже когда переносит ход мыслей в план хазового письма, насчитывающего свыше 40 знаков. Значит—тем более оставаясь в сфере обсуждения знаков речитации. И действительно, Комитас не только различает знаки пунктуации и просодии, но и сравнивает и выделяет первые. Весь смысл рассуждений и размышлений Комитаса по этому поводу сводится к следующему, как показало специальное изучение рассматриваемого доклада[467]. Знаки пунктуации, отграничивающие предложения текстов и выявляющие смысловые отношения частей пред-

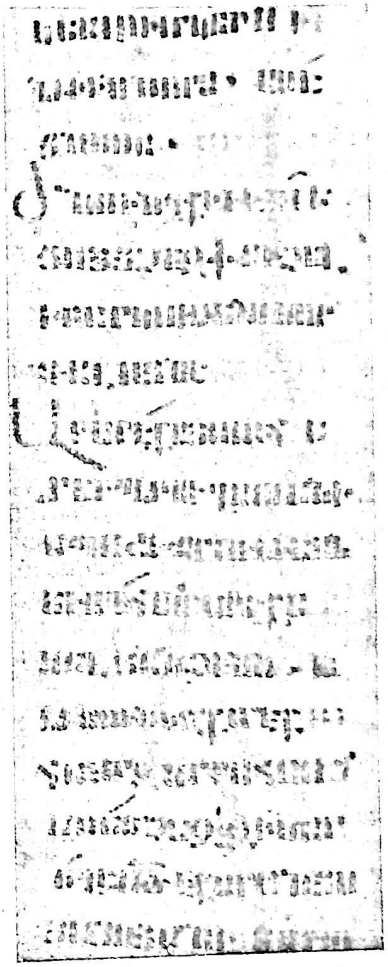


Рис. 55 (Е)

[467] См. нашу статью: Лит. CLXI.

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

Перейдем, наконец, к важнейшей проблеме о ладово-мелодических значениях знаков армянской церковной речитации. Проблема эта убедительно решена Комитасом в работе, сохранившейся в качестве сжатой журнальной статьи. Впервые она была опубликована в 1899 г. (как упоминалось и ранее) на немецком языке в первой книге изданий Берлинского международного музыкального общества[468]. Живя к тому времени уже в Эчмиадзине, Комитас, по-видимому, не имел возможности следить за подготовкой рукописи к изданию. Вследствие этого допущенные переводчиком неточности, как и некоторые явные опечатки, остались невыправленными. В 1900 г. статья была перепечатана в журнале «Кавказский вестник» в сокращенном и несколько вольном переводе В. Корганова[469], без упоминания авторства Комитаса. В таком виде она появилась и в сборнике «Кавказская музыка»[470]. Следует отметить, что сокращения, сделанные Коргановым, весьма существенны. Рассматриваемая работа в полном виде включена в сборник статей и исследований Комитаса, составленном Р. Терлемезяном, в переводе музыковеда А. Арутюняна на армянский язык[471]. Досадно, что и здесь при переводе допущено несколько ошибок теоретического порядка. Наконец, по случаю столетия со дня рождения Комитаса автор настоящих строк осуществил полный перевод на русский язык (с немецкого) интересующей нас работы и издал его с предисловием и комментариями[472].

Обращаясь к существу этой работы, надо сказать, что в ней Комитас не исчерпывает всех вопросов, связанных с церковной речитацией. Однако, вторично касаясь проблемы тетрахордности строения диатонического звукоряда армянской музыки[473], Комитас научно описывает основные формы церковной речитации и устанавливает музыкальное значение восьми экфонетических знаков (или знаков просодии), чем, фактически, дает ключ к расшифровке одной из форм искусства хазового (невменного) письма армян. Как это верно подмечено в армянском музыкознании, хотя приводимые в работе типовые мелодические формулы «почерпнуты из современной Комитасу исполнительской практики, тем не менее они дают представление о сущности системы просодии

[468] Лит. LXXV, стр. 54.

[469] Лит. LXV.

[470] Лит. LXXX, стр. 43.

[471] Лит. LXXVIII, стр. 153.

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

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

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

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

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

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

---

[474] Лит. XIX, стр. 215.

[475] Эти понятия означают именно пение псалмов.

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

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

Табл. 56.

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

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

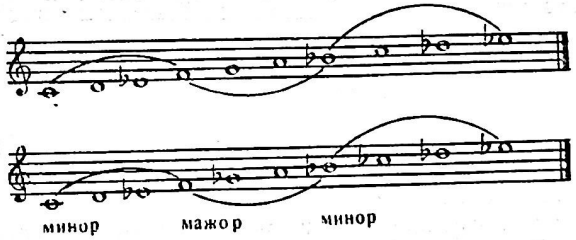
Самым употребительным звуком, выходящим за пределы главных тетрахордов (лежащих в середине звукоряда), является звук «c» (или

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

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

Табл. 57.

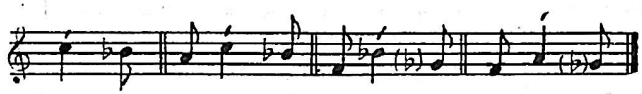
сти, знаки ударения и знаки препинания. Знаки длительности—суг (о) (*սուղ*, т. е. краткий), укорачивающий неударяемый слог на одну восьмую, и еркар (ˊ) (*երկար*, т. е. долгий), удлиняющий продолжительность ударяемого слога на неопределенное время—«применяются только там, где обычную долготу и краткость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



Прим. 58.

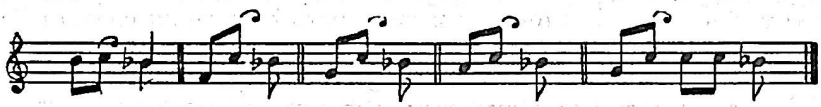
ветственно] удлинить или укоротить». Отсюда следует, что существуют и некие, специально не обозначаемые обычные стоимости длительностей. И действительно, Комитас указывает и на них. По его словам, длительность неударных слогов равняется восьмой; ударных—четвертной; точке с запятой, двоеточию и запятой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

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



Прим. 59.

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



Прим. 60.

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

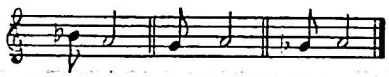
пояснительными фразами, справа от предыдущего слова, и аналогичная европейскому тире или двоеточию); и верджакет (։) (վերջակէտ, т. е. конечная точка). Всем этим знакам в речитации соответствуют определенные мелодические формулы, выполняющие функцию каденсовых оборотов. Так, миджакет «указывает на нисхождение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

Прим. 61.

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

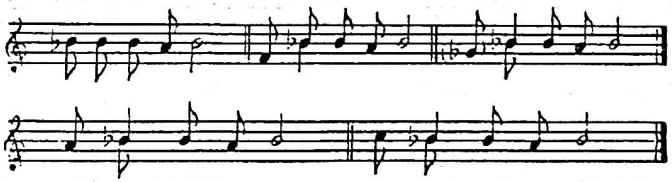
Прим. 62.

нисхождение, реже—восхождение голоса с четвертого на третий тон главного тетрахорда», т. е. на тон «a» с остановкой на нем. Наконец, верджакету соответствует заключительный каденсовый оборот, исполняемый на пяти последних слогах предложения, с длительной останов-



Прим. 63.

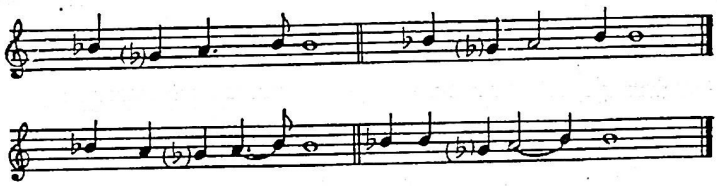
кой на тоническом звуке «b». Комитас приводит простые, и интонационно более богатые, мелодически разукрашенные варианты заключительного каданса. Здесь мы направим внимание на первые из них, как наи-



Прим. 64.

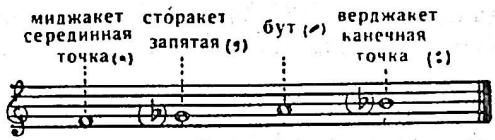
более показательные для эпохи раннего средневековья. Верджакет «обозначает либо нисхождение и восхождение, либо только восхожде-

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

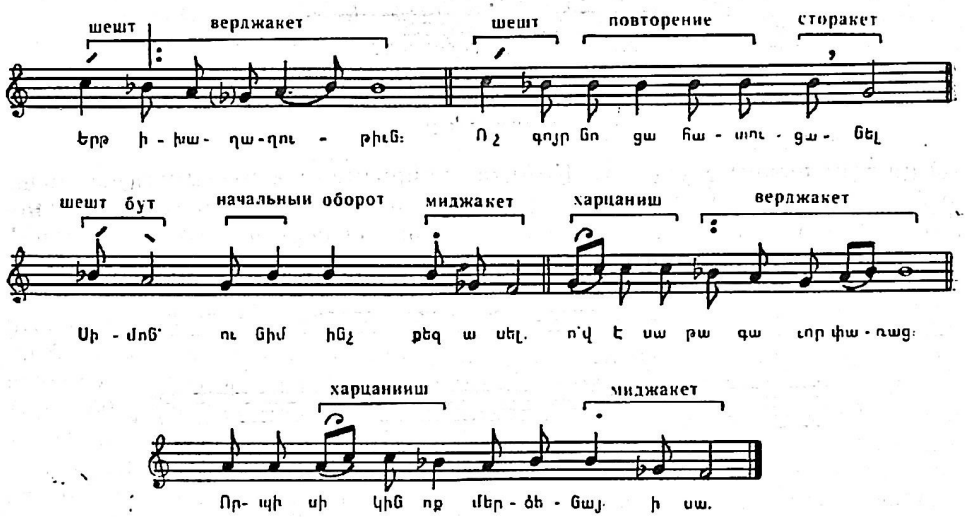


Прим. 65.

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



Прим. 66.



Прим. 67.

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

Сравнительная таблица знаков препинания, ударения и длительности

порядок	кол-во знаков	знаки	стоимость	Наименование	Перевод	Соответствует: знаки	Соответствует: наименование	кол-во тонов	тоны		объём: A	объём: B	Переходные тоны
знаки препинания											d	d	
1	1	.	2/4	моджакет	срединная точка	1 :	двоеточие	1	i		es	es	
						2 ;	точка с запятой				i	i	
2	2	,	2/4	сторакет	низшая или глубокая точка	,	запятая	2	g	ges	ges	g	d
3	3	;	2/4	бут	высшая (точка)	1 ,	запятая	3	a		a	a	es
						2 :	двоеточие				b	b	des
						3 ;	точка с запятой				ces	c	
						4 -	тире				des		
4	4	:	4/4	верджакет	конечная точка	.	точка	1	b				
ударение													
5	1	´	1/4	шеш	акцент	1 !	восклицательный знак	5	c	ces			
						2 ,	запятая						
6	2	?	1/4	хараниш	вопросительный знак	?	вопросительный знак						
длительность													
7	1	´	𝄐	еркар	долгий	𝄐	фермата						
8	2	o.	1/16	сут	краткий	𝅘𝅥𝅯	шестнадцатая						

Табл. 68.

вводящие в большие разделы речитации, и конечные формулы всей формы являются изложенными в уменьшении или увеличении простыми или ритмо-интонационно более богатыми вариантами приведенного выше заключительного кадансового оборота. В заключении, упоминая и о начальных оборотах предложения (могущих «начаться с различных тонов объема «d—c^2»), Комитас отмечает, что «пунктуация и ударение вместе образуют интервал квинты» («f—g—a—b—c» или «f—ges—a—b—ces»), и предлагает вниманию читателя «сравнительную таблицу знаков препинания, ударения, длительности и их значений». «Те тона,—добавляет он,—которые не имеют [соответствующих] знаков, мы называем переходными тонами» (табл. 68). Вот, вкратце, непосредственно интересующие нас положения и без того сжатой до

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

АРМЯНСКОЕ ВОСЬМИГЛАСИЕ

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

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

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

таться рассматривать систему армянского восьмигласия в отрыве от древнеармянской же светской музыкальной практики. По причинам, кроющимся в самой ладовой основе армянской церковной музыки, подмеченные ее теоретиками закономерности как внутригласовых, так и межгласовых отношений (если не считать некоторых моментов второстепенного значения) имеют прямое отношение и к светской музыкальной практике древней и средневековой Армении. Весьма важно, что, как показывают факты, все те ладовые характеристики, которые учитываются в теории армянского восьмигласия, свойственны также гласам светской монодии (отчасти народно-крестьянской, отчасти—гусанской). Значит, эти гласы некогда были заимствованы церковью у народа[476].

По всем данным, армянское восьмигласие имеет отношение и к теории светской музыки того времени, не говоря о роли исторических традиций последней в его возникновении и развитии. Как уже знаем, в языческой Армении теоретическая мысль различала четыре основоположных гласа. По-видимому, это положение в теории не менялось в течение ста лет, даже после официального крещения Армении. Существенные сдвиги в этой области обозначаются в начале V столетия (после изобретения письмен). Об этом и сообщается в вышеупомянутом тексте «А» (с использованием рассмотренных фрагментов «а» и «б»), привлекшем внимание ряда ученых, в том числе Г. Алишана, Комитаса, А. Ованесяна, Хр. Кушнарева[477]. В целом представляя собой своеобразное житие «святых переводчиков» Саака Партева, Месропа Маштоца и их учеников, вошедшее в Четьи Минеи и читаемое в день ежегодного поминания основоположников армянской литературы, текст этот дает и некоторые сведения об их музыкальной деятельности. В этой именно связи и говорится в нем об упорядочении гласов древнеармянской музыки Сааком Партевом и объясняется, что, введя систему восьми гласов (с двумя добавочными), он фактически развивал дальше старинную систему четырех мелодических моделей.

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

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

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

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

Напомним, что детальное изучение данных, относящихся к музыкальной деятельности Месропа Маштоца, показало, что он также принимал участие в занимающем нас упорядочении гласов[480]. Независимо от этого, из приведенного отрывка видно, что древнеармянские книжники в восьмигласии усматривали дальнейшее развитие, как бы внутреннее расширение старой, языческой системы четырех гласов. Расширение это обосновывается здесь фактически ссылкой на античные идеи о взаимосвязи «тетрактуса» и «декады»: «А само [число] десять образуется из четырех». (То есть: 1+2+3+4=10). Средневековый грамматик, поэт и музыкант Аракел Сюнеци приводит иное старинное объяснение того, как из четырех основных гласов могли быть расчленены еще четыре побочных. Констатируя, что четыре основных гласа происходят от четырех стихий природы, Сюнеци добавляет: «Ибо стихии эти имеют по два качества, то есть: огонь—теплый и сухой, земля—сухая и холодная, вода—холодная и влажная, а воздух—влажный и теплый, итого восемь»[481]. Это толкование, будучи не менее архаичным, в то же время в отношении к восьмигласию более органично и логично, так как объясняет происхождение системы именно восьми гласов (а не десяти, в которой два гласа считаются добавочными) и от тех же стихий природы.

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

[478] В иных списках—«от родников».

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

[480] Лит. CXLII.

[481] Рук. Матенадарана № 1770, стр. 271б.

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

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

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

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

[483] Рук. Матенадарана № 7707, стр. 262б. В сведениях, касающихся данного вопроса и приведенных Б. Циммерманом в Irish Ecclesiastical Record, есть неточности. Ср. Ист. XXXV, стр. 446.

[484] Ист. LXVII.

В общем давно было известно, что старинное пение восьми канонов Псалтыри наиболее полно отражено в дошедших до нас мелодиях восьми «канонаглухов»[485] (этих наиважнейших, «головных» частей рассматриваемых канонов). Ныне они фигурируют в армянском нотном Часослове (составленном Н. Ташчяном), притом в двух вариантах, предназначенных для обихода и для праздников. Их обстоятельное изучение (включая обнаружение соответствующих хазовых записей[486], их сравнение с записями, осуществленными в XIX столетии, и перевод последних на европейскую нотацию)[487] показало, что они в основном сохранили как стиль и архаическую красоту древней мелодики, так и характерные черты, обусловленные старинной классификацией по гласам.

Выяснилось, что их ладовая основа, взятая в целом, совпадает с ладовой основой мелодий оригинальных духовных песен, упорядоченных по новому Восьмигласнику, созданному в начале VIII века. Однако сами мелодии одноименных гласов древнего (Псалтыри-Часослова) и нового Восьмигласника, за двумя исключениями[488], явно различаются по ритмоинтонациям, главным образом благодаря различному составу использованных в них мелодических попевок (или типовых оборотов). Отсюда, естественно, напрашивается вывод, что при самом определении соответствующих мелодических моделей в том и другом случаях учитывалась характеристика попевочного состава образцов: тип начальных попевок, оборотов дальнейшего развертывания, полукадансов и особенно заключительных кадансов как наиболее устойчивых показателей рода монодии. Но это еще не все. Названные обороты, служа достижению доминирующего звука гласовой мелодии, его опеванию, его же временному обоснованию в полукадансах[489] и, наконец, решительному утверждению тоники, при соответствующей группировке тотчас же обнаруживают некую ладовую структуру, присущую только данному гласу и определяемую величиной интервала, отделяющего друг от друга две главнейшие опоры интонации. Нередко один и тот же лад лежит в основе двух и даже более гласов, но при этом его структура обязательно меняется. Поэтому ясно, что, группируя попевки и различая гласы, авторы упорядочения древнеармянской музыки так или иначе учли бы и ладовую структуру мелодических моделей.

[485] Лит. CLXXXII, стр. 81.

[486] См. рукописи Матенадарана: № 591, стр. 6б—15б; № 752, стр. 5а—10б; № 759, стр. 4а—9а и др.

[487] См. Лит. CLXIV, CLXV.

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

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

Иной вопрос—насколько были дифференцированы в Армении знания о ладах музыкальных гласов в первой половине V века. На рубеже V—VI столетий вопросы научной теории музыки уже затрагивались здесь, благодаря стараниям Давида Анhахта[490], и это не могло не стимулировать развитие также практической теории. Для последней не мог пройти бесследно и факт участия в канонизации светской музыки упоминавшегося ранее армянского певца Саргиса, музыканта, состязавшегося с персом Барбадом при дворе Хосрова Апруеза[491]. Теоретически осмысливался, как говорилось, «Хосроев», или восточный, стиль монодического искусства, который одобряла и армянская церковь[492]. Вспомним также, что в VII веке в области духовного искусства вопросы систематизации гласов должны были занимать ученого-музыканта Барсеха Тчона в связи с составлением им первого собрания признанных церковью оригинальных песен-гимнов. Так было подготовлено появление второго (по типу) официально принятого армянского Восьмигласника, составителем которого явился теоретик VIII века Степанос Сюнеци (второй).

О нем, как о выдающемся ученом, трагически ушедшем из жизни (в 735 г.) в расцвете творческих сил, с вдохновением написал не один армянский средневековый книжник. Еще до X в. было создано его житие. Правда, оно не уцелело. Но до нас дошли четыре редакции первоначального текста, осуществленные Мовсесом Каганкатуаци[493], Киракосом Гандзакеци[494], Мхитаром Айриванеци[495] и Степаносом Орбеляном. Последняя редакция, помещенная в «Истории области Сисакан» (т. е. как раз Сюникского края) ученого-летописца, является одной из наиболее полных. В своей «Истории» Орбелян уделяет специальную главу жизнеописанию и многосторонней творческой и научной деятельности Сюнеци. По его рассказу Сюнеци предстает перед нами как один из самых видных деятелей времени, совмещавший в себе редкие качества ученого-толкователя, философа, ритора, а также и вдохновенного поэта и музыканта. Для нас особый интерес представляет, в частности, то недвусмысленное утверждение Орбеляна, согласно которому, Степа-

---

490 Ср. Лит. CXXVIII.

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

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

493 Ист. XXV, стр. 261.

494 Ист. XXVIII, стр. 72.

495 Матенадаран, рук.№ 6261, стр. 628б—633а. Ср. Ист. LVII, стр. 9—12.

нос Сюнеци «также выделил восемь гласов и расположил, установил по порядку гимны на Воскресение [Господне], воспел и кцурды сладкозвучные»[496].

Как видно, речь идет о «выделении» (то есть—различении) гласов оригинальных песен-гимнов и распределении мелодий последних по восьми гласам. Разумеется, Сюнеци сначала соответствующим образом классифицировал эти восемь гласов и, следовательно, специально занимался вопросами их ладотематических характеристик. В целях более полного освещения рассматриваемого вопроса отметим, что, как это показали результаты литературоведческих исследований М. Абегяна, Степанос Сюнеци внес в армянское богослужение жанр гимнических канонов[497]. По приводимому Хр. Кушнаревым дополнительному факту, говорящему о большом распространении в кругах профессионалов основ новой системы восьмигласия, сведение, сообщаемое Орбеляном о Сюнеци относительно упорядочения им гласов оригинальных гимнов, приобретает значительный вес[498]. А по правдоподобному предположению Р. Атаяна, датирующего возникновение искусства армянского хазового письма VIII веком, Степаносу Сюнеци принадлежит также и честь изобретения первоначальной системы армянской хазовой нотации[499]. Надо учесть, что как возникновение искусства невменного письма, так и внесение в богослужение жанра гимнических канонов и новой системы восьмигласия в истории византийской и западно-католической музыки относится также к VIII веку[500]. Ибо это имеет определенное отношение к музыкальной деятельности Степаноса Сюнеци. Во всяком случае, в свете сказанного приобретает особое значение то обстоятельство, что Степанос Сюнеци, прежде чем развернуть свою реформаторскую деятельность в Армении, предпринял долголетнее путешествие с научной целью по Константинополю, Афинам и Риму, как сообщает его биограф[501].

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

---

[496] Ист. LXIII, стр. 139.

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

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

[499] Лит. XIX, стр. 76—77.

[500] Лит. LXXXV, стр. 57.

[501] Ист. LXIII, стр. 135.

твердить, что большие сдвиги, имевшие место в VIII веке в профессиональном музыкальном искусстве ряда цивилизованных стран Запада и Востока, нашли свое исторически обусловленное частное проявление и в армянской действительности того же периода. Как показывают наши наблюдения, Сюнеци фактически составил новый Восьмигласник в виде небольшого самостоятельного литургического сборника, который включал в себя упомянутые выше оригинальные гимны на Воскресенье, как первые (наиважнейшие) оды восьми пасхальных канонов, протекающих, соответственно, в восьми гласах[502]. Автором этих гимнов был Степанос Сюнеци первый (V—VI вв.), сочинивший их как перифразы различных строф десяти библейских гимнов (по десяти, в основном трехстрофных песен в различных гласах, всего 80 произведений).

Степанос Сюнеци второй перестроил их и создал восемь больших, десятичастных од с целью: кодифицировать важнейшие песнопения воскресных дней церковного года (к которым, в первую очередь, относились гимны Воскресения), упорядочить службу периода от Пасхи до Троицына дня (когда исполнялись восемь пасхальных канонов), укоренить в армянском богослужении жанр канона и узаконить новую, относящуюся к оригинальным духовным песням-гимнам систему восьмигласия. Наконец, специальное изучение упорядоченных Сюнеци гимнов показало, что в их мелодическом компоненте более наглядно отражена структура лада данного гласа. Сказанное проявляется в целенаправленном увеличении роли ладовой антитезы (побочной опоры)[503] в развертывании интонации, в результате чего по-новому осмысливаются место и значение и самой тоники[504]. Трудно сказать, были ли также специально отредактированы в VIII веке занимающие нас мелодические модели. Но как бы там ни было, для нас сейчас важно, что в Восьмигласнике, составленном Сюнеци, был сделан значительный шаг вперед в смысле учета и ладовых характеристик гласов при их различении и классификации.

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

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

[503] Термин Хр. Кушнарева.

[504] См. нашу статью: Лит. CLXX.

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

Подразделение восьми основных гласов на четыре «главных» и четыре «побочных» (примененное, кстати, и к древнеармянской Псалтыри, притом ранее VIII века) в теории армянского восьмигласия носит несколько формальный характер. Поэтому весьма трудно провести параллель, к примеру, между «побочными» гласами армянской музыки и «плагальными» ладами византийской (и тем более, западно-католической) музыки. Ибо, как знаем, «плагальные» лады называются так, потому что являются производными от «автентических». «Побочные» же гласы армянской музыки, вопреки тому смыслу, который кроется в их названии, а также близкому родству ладовых звукорядов иных «побочных» и соответствующих «главных» гласов, не являются производными от «главных»[505]. По всем данным, в этом давали себе отчет и сами армянские теоретики прошлого. И, наверное, именно поэтому вплоть до позднего средневековья они так и не расставались с древнейшими материалами, содержащими иную, с точки зрения требований системы восьмигласия, номенклатуру гласов армянской монодии. Как мы помним[506], по этой номенклатуре десять гласов не подразделяются на четыре «главных», четыре «побочных» и два добавочных. Они называются в очередном порядке от первого до десятого. Далее, теория армянского восьмигласия начиная с VIII—IX веков фактически основывалась на более богатой системе музыкальных гласов, чем это предполагалось исконным восьмигласием.

Так, к указанному времени в сфере оригинальных песен, кроме девятого и десятого гласов Стеги (особо выделявшихся как многоветвистые, т. е. как системы, обычно опирающиеся на более чем один лад), была откристаллизована также целая группа мелодических моделей типа Дарцвацк. Дарцвацки (первоначально, видимо, отпочкованные от восьми основных гласов), на практике обычно играют роль гласов-спутников и служат необходимым дополнением к основным («главным» и «побочным») гласам при их модуляционном развитии. Но ряд из них зачастую выступает и в качестве самостоятельных моделей. Несмотря на это, в теории армянского восьмигласия все модели типа Дарцвацк (а также сейчас уже нередко к ним относимые гласы Стеги) в общем рассматриваются как подчиненные системы, очевидно, чтобы не увеличить число «основных» гласов. Тем самым системе гласов армянской монодии придается видимость восьмигласия. Но многогласовая сущность названной системы от этого, конечно, не меняется[507].

---

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

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

[507] Возникают известные противоречия между формой и содержанием армянского

Итак, армянское восьмигласие прошло два этапа теоретического оформления. И два раза были составлены восьмигласники: в V веке—применительно к кругу мелодий, сочетавшихся с псалмами и другими библейскими текстами (даже без заметного влияния внешних факторов), и в VIII веке—применительно к кругу мелодий, сочетавшихся с текстами оригинальных песен (и под определенным формальным воздействием некоторых византийских идей). Но оригинальные гимны, независимо от времени составления относящегося к ним Восьмигласника, с V века пелись в чередовании с псалмами и другими библейскими текстами[508]; а потому с V века фактически функционировал также третий, малый Восьмигласник, заключавший в себе своего рода микрогласы, *ախտիձր* (погласицы)[509] армянской духовной музыки.

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

К первой оде канона, называемой «Поем»—«Поем Господеви, славно бо прославися».[510]

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

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

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

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

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

К седьмой оде, называемой песней «Обедни», могут относиться слова различных псалмов[516].

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

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

[509] Типичными аналогами являются: *погласицы* в русской, ἦχημα (или ἐνήχημα), в византийской и *ախտիձր* в армянской духовной музыке.

[510] Песнь Моисея (Исх., 15).

[511] Даниил, 3—52.

[512] Песнь св. Богородицы (Лука 1,46).

[513] Псалом 50-й.

[514] Псалом 148-й.

[515] Псалом 112-й.

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

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

Мелодии погласиц не записывались с помощью хазов, ввиду легкости их запоминания, наверное, даже в эпоху зрелого феодализма. Еще в недавнем прошлом считалось, что в манускриптах с хазами они вообще не встречаются[518]. Нам удалось обнаружить литературные тексты погласиц с хазами в двух рукописях Матенадарана[519]. Их сравнение и всестороннее изучение по работам европейских арменоведов[520] и армянских теоретиков показало, что большую ценность представляют, в частности, записи двух ученых-музыкантов: Е. Тынтесяна, издавшего в свое время погласицы в кратком изложении (в основном по восьми гласам и первым двум одам канона в каждом гласе)[521], и Н. Ташчяна, в увесистом томе Шаракноца приводившего их в пространном изложении (по восьми гласам, их Дарцвацкам, всем одам канона и даже по различным темпам исполнения в каждом гласе)[522].

Как выяснилось, совокупность погласиц в армянской музыке выполняла троякую функцию. В науке она представляла своеобразную моделировку системы восьмигласия. В системе музыкального образования она служила начальным и наиважнейшим учебным пособием для будущих певцов. А в живой практике, в повседневной службе, с ее помощью постоянно осуществлялись многообразные и многочисленные переходы от исполнения псалмов к пению тех или других строф кондаков и од канонов. В силу этого погласицы в той или иной мере отражают черты мелоса как старейшего армянского восьмигласия, канонизированного в V веке, так и более нового, теоретически оформившегося в VIII—IX столетиях[523]. Поэтому здесь в целях ознакомления читателя с неким минимумом мотивного состава гласов армянской духовной музыки и во избежание пространных цитат, с одной стороны, из Псалтыри-Часослова, а с другой—из Шаракноца, мы обратимся к записям погласиц, осуществлен-

[517] Псалом 120-й.

[518] Ср. Лит. XIX, стр. 117.

[519] Рук. № 594, стр. 9а—9б (XVI в.) и № 3522, стр. 1а—3а (1634 г.). Они исходят из различных центров армянского церковного искусства пения и к тому же представляют, соответственно, краткую и пространную редакции записи погласиц. Их хазовое письмо относится, по-видимому, как раз к эпохе позднего средневековья. Как в некоторых других странах христианского мира, так и в Армении погласицы стали записывать тогда, когда начал меняться сам уклад общественной жизни и, в связи с этим, возникла опасность их забвения.

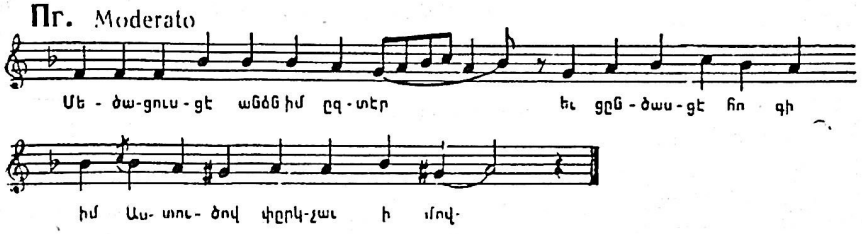
[520] Погласицы армянской духовной музыки в разное время и в различной среде записали и опубликовали европейские ученые Шредер и Вилото. Позже записи первого использовал Петерман. Фетис по праву отдал предпочтение записям второго. Ср. Лит. CXXVI, стр. 246. Лит. XXXVII, стр. 338. Лит. CXII, стр. 363.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

[521] Ист. LXXII.

[522] Ист. L, стр. 9—24.

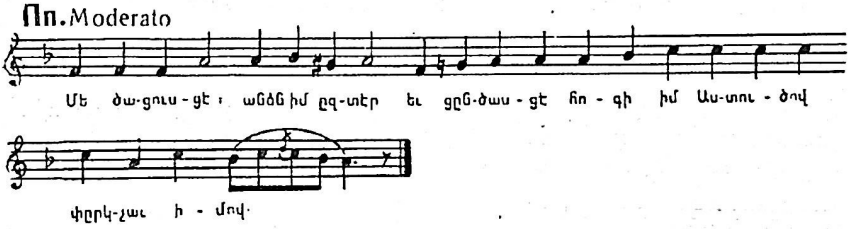
[523] См. серию наших статей: Лит. CLXVII.

ным Ташчяном. Нет надобности останавливаться на всех подробностях, зафиксированных им[524]. Нам достаточно привести погласицы восьми



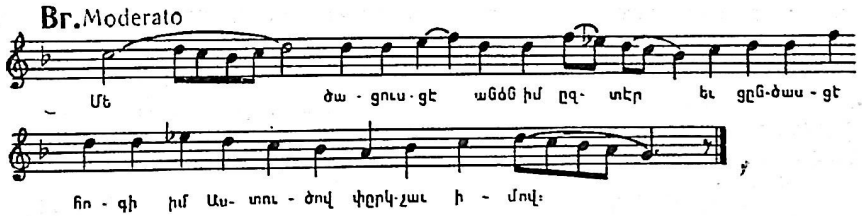
Прим. 69.

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



Прим. 70.

канона, отличающимся простотой и древностью ритмоинтонации[525] (пр. 69—76). Общее для этих построений в том, что они, в соответствии

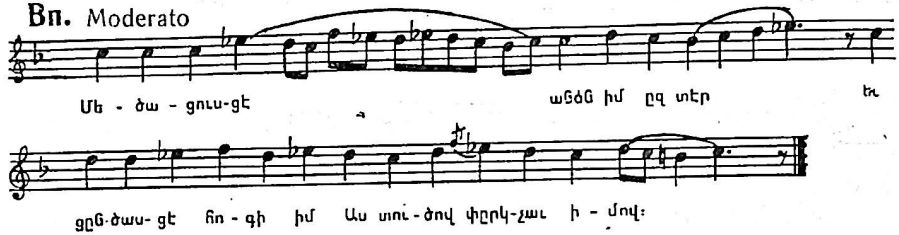


Прим. 71.

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

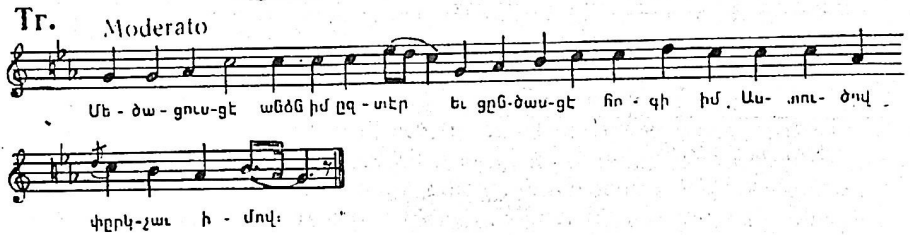
[525] В мелодическом компоненте погласиц также налицо (особенно в записях Ташчяна) и более древние (раннехристианские), и более новые (относящиеся к IX—XI и XII—XIII векам) образования. Между прочим, утренняя песнь «Величит» в древности исполнялась только по воскресным дням и в праздники (Господни).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

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



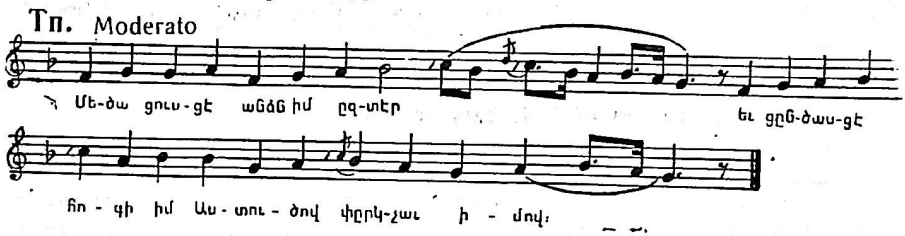
Прим. 72.

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



Прим. 73.

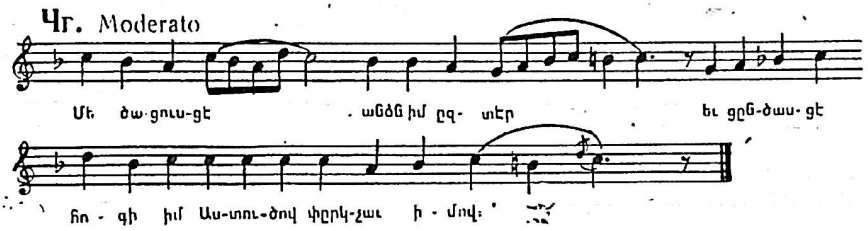
звуке. А это означает, что завершающий тон гласа в данном случае появится в конце предполагаемого гимна в качестве последнего завершающего тона. Мотивы первых фраз выполняют различные роли: опевание



Прим. 74.

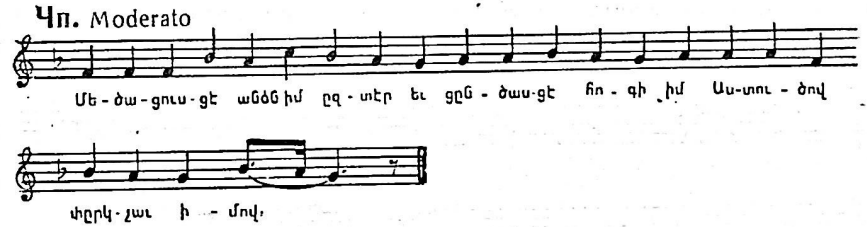
доминирующего звука (погласицы Второго и Четвертого гласов); опевание завершающего тона (погласица Первого побочного гласа); привод к доминирующему звуку (погласица Третьего гласа); привод к завершающему тону, без его обоснования (погласица Третьего Побочного гласа).

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



Прим. 75.

Первого гласа, в которой осуществлено даже довольно необычное ладотональное сопоставление B-a[527]. Более или менее ясно выраженное сквозное развитие—когда во второй фразе продолжается опевание ладовой



Прим. 76.

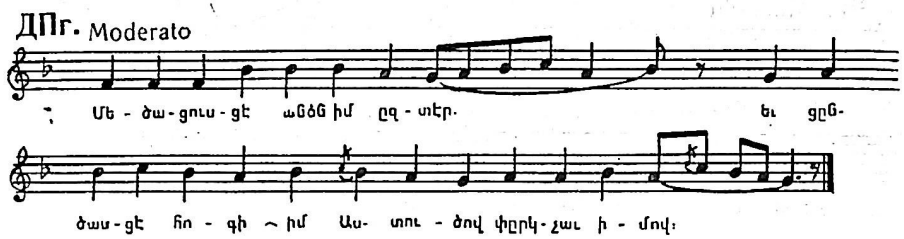
антитезы, обрисовывается почти вся напряженно звучащая сфера гласа и только в самом конце наступает успокоение с появлением и утверждением завершающего тона. Примером может служить погласица Второго гласа. И еще варьирование—когда вторая фраза варьирует и несколько расширяет мелодическое содержание первой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

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

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

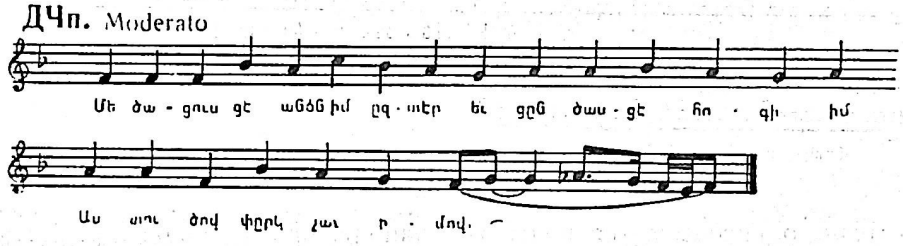
[527] Погласица Первого гласа отличается еще и тем, что в ней особо ощутимы интонации, идущие от Первого гласа Псалтыри-Часослова.

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



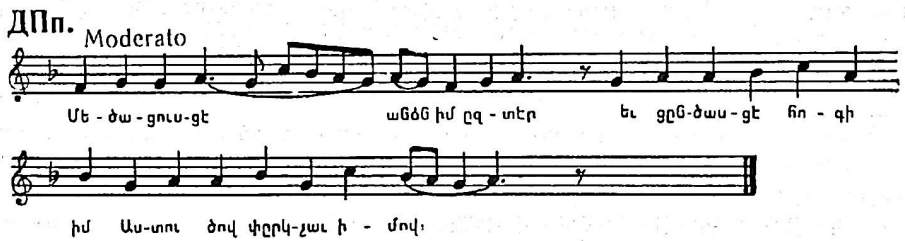
Прим. 77.

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



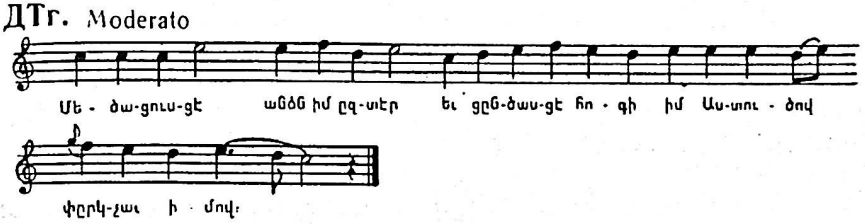
Прим. 78.

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



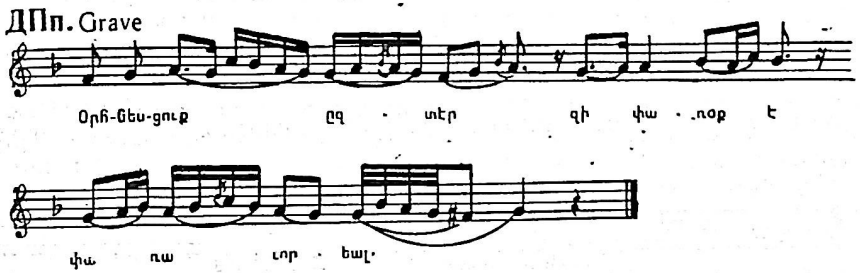
Прим. 79.

ся лишь концовкой напева. Таковы погласицы Дарцвацков Первого гласа, Четвертого гласа, Четвертого Побочного гласа. Насколько определяющим, с точки зрения рода монодии, считался заключительный



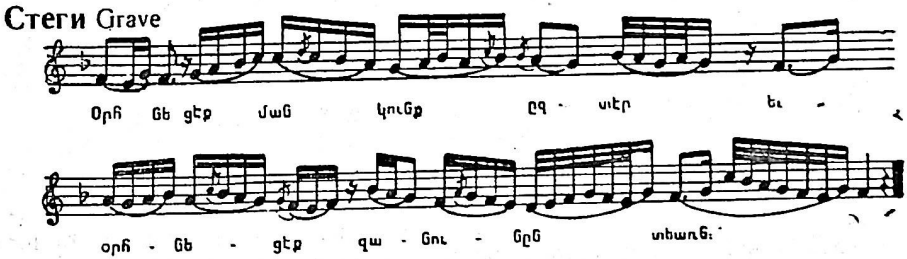
Прим. 80.

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



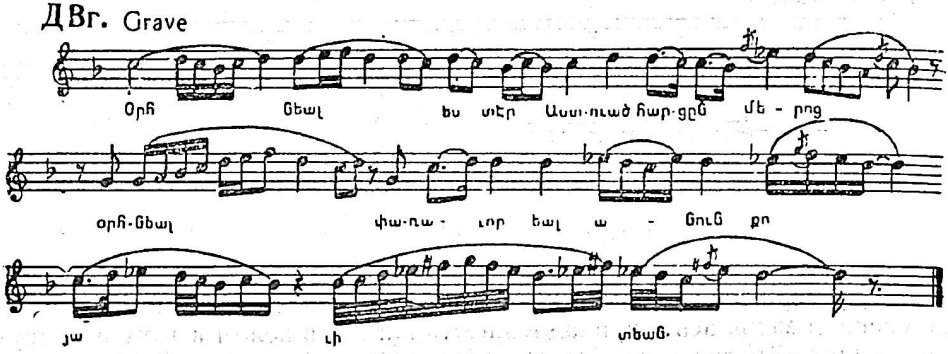
Прим. 81.

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



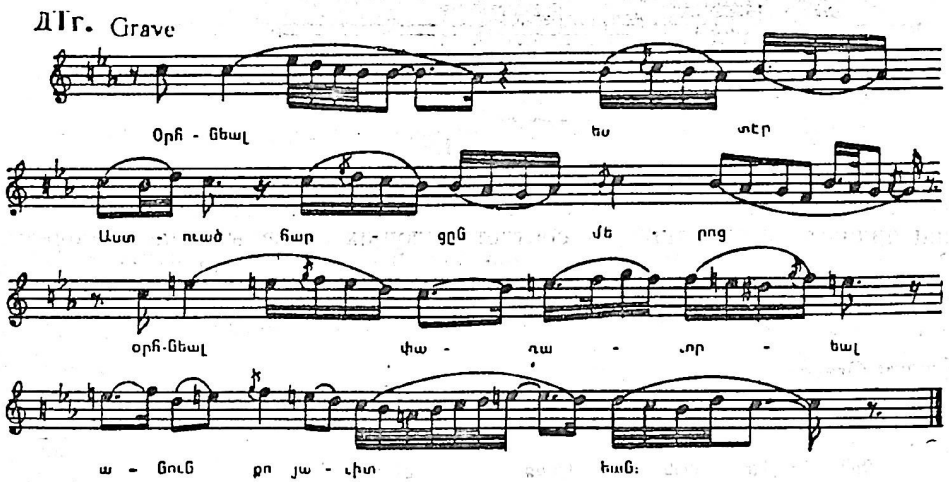
Прим. 82.

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



Прим. 83.

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



Прим. 84.

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

объединенный лад-глас высшего порядка[528]. В протяжных погласицах более богат и состав типовых мотивов. Это можно уловить даже визуально, хотя бы по цезурам мелодической линии, появляющимся независимо от внутреннего членения литературного предложения. Для более полного показа типовых мотивов, накопившихся в круге одних лишь погласиц, можно было привести здесь протяжные погласицы, протекающие во всех гласах. Однако и они были бы далеки от того, чтобы представить все богатство мотивов армянского восьмигласия периода до X века. О нем необходимо судить по развернутым мелодическим моделям названной системы, в которых фигурирующие выше и другие мотивы развиваются (главным образом по вариантно-вариационному принципу), видоизменяются, обновляются, скрещиваясь, образуют новые и пр.[529].

Возвращаясь к Ташчяну, следует отметить, что, записав и издав мелодии Псалтыри и Часослова, Литургии и Шаракноца (Гимнария с погласицами), в своем «Учебнике» он счел возможным изложить теорию армянского восьмигласия, не заботясь о тематической характеристике гласов. Перейдем к рассмотрению содержания нашего источника. В нем интересующий нас материал распределяется в общем следующим образом. Сначала делаются предварительные замечания, разъясняются некоторые основные понятия[530], после чего рассматриваются главнейшие признаки каждого из восьми гласов. Затем затрагиваются вопросы транспозиции ладовых звукорядов или их отрезков и освещается система гласов типа Дарцвацк (а заодно и группируемые с ними Стеги), представляющая своеобразную регламентацию норм гласовых модуляций, применяемых в условиях древнеармянской монодии. Наконец, внимание направляется на некоторые особые формы «взаимопроникновения» гласовых мелодий и на модели типа Зартуги. Отмеченная выше схематичность труда Ташчяна выражена и в том, что, излагая теорию армянского восьмигласия, он учитывает мелодическое содержание в основном одного сборника оригинальных духовных песен—Шаракноца,

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

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

[530] Их Ташчян излагает почти конспективно. Некоторые скобки открыты его последователем А. Брутяном. Лит. XXX.

содержащего тропари, кондаки и каноны церковного года. Это оправдывается тем, что в других сборниках армянских оригинальных духовных песен встречается много произведений, написанных в новом, свободном от норм восьмигласия мелодическом стиле. Однако относительно древнеармянской Псалтыри, составленной задолго до Шаракноца и явившейся носительницей старейшей системы армянского восьмигласия, подход этот, безусловно, грешит[531].

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

Обозначения и названия восьми гласов следующие:[532]

Пг—Первый глас
Пп—Первый Побочный глас
Вг—Второй глас
Вп—Главный (или Второй) Побочный глас

---

[531] По нашему предварительному заключению, некоторая путаница в отношении места и значения гласов древнеармянской Псалтыри-Часослова в переоформленной в VIII—IX столетиях системе армянского восьмигласия существовала и в средние века. Дело осложнилось, когда возникло два понимания гласовых обозначений мелодий. По одному (и основному) из них гласовое обозначение имело сугубо музыкальное значение. Оно указывало на род мелодии, на то, что данная мелодия протекает в русле соответствующей мелодической модели. По другому толкованию—учитывались обстоятельства ритуала. В этом случае гласовое обозначение показывало, что данное песнопение должно исполняться в определенный день церковного календаря. По идее, оба эти толкования не должны были противоречить друг другу. В гласовом обозначении должны были совпасть понятия «музыкальный глас» (ձայն, ἦχος) и «порядковый глас» (или «глас дня», как это читается в армянских средневековых ритуальных книгах). Но вот гласовые обозначения древнеармянской Псалтыри-Часослова стали истолковываться и соответственно пересматриваться как показатели «порядкового гласа», независимо от типа мелодии. В результате сейчас мы сталкиваемся с целым рядом случаев, когда в гласовом обозначении песнопений находятся в противоречии его музыкальное и ритуальное значения. Обо всем этом можно судить и по тому факту, что, как известно, в XIX веке как раз в среде старых теоретиков шли оживленные споры относительно того, как собственно понимать гласовые обозначения Псалтыри-Часослова.

[532] Судя по внешним данным, гласовые обозначения не что иное, как сокращения, состоящие из первых букв слов названия данного гласа. Однако средневековая традиция истолковывает их как особые знаки (по существу—знаки-ключи). Именно так понимает гласовые обозначения не только Комитас (к этому мы вернемся ниже, в связи с рассмотрением вопросов хазового письма), но и Гр. Гапасакалян, многое унаследовавший от средневековых армянских теоретиков, вплоть до самого склада мышления (см. нашу публикацию: Ист. LXVI, стр. 301). И это находит свое объяснение также в том, что три из восьми типовых мелодий еще в средние века получали и другие названия (почти вытеснявшие первоначальные наименования, которые мы привели выше), при постоянном сопутствии неизменявшихся обозначений соответствующих гласов.

Тг—Третий глас
Тп—Тяжелый (или Третий Побочный) глас
Чг—Четвертый глас
Чп—Последний (или Четвертый Побочный) глас

Гласы-Дарцвацки служат необходимым к ним дополнением. Каждому из восьми основных гласов соответствует один (а иногда и более) глас Дарцвацк. Каждый из гласов, имея свою собственную музыкальную характеристику, отличается от других только ему свойственными формами соотношения главных ладовых опор—доминирующего звука и завершающего тона, которые обычно выполняют и роль органных пунктов. Для характеристики каждого данного гласа весьма важное значение имеют также свойственные ему полукадансовые звуки, употребительные (и вводящие) тоны, закономерности и ход (план) развертывания интонации, а в конечном итоге—и весь его ладовый звукоряд, который в общем отражает в себе все перечисленные моменты.

Доминирующий звук—так называется наиглавнейший звук гласа, вокруг которого вращается обычно гласовая мелодия. Он особо выделяется в мелодии, как наиболее часто встречающийся, а потому и в количественном отношении преобладающий звук.

Завершающий тон—так называется тон, завершающий всю гласовую мелодию.

Последний завершающий тон—утверждается в дополнительном ко всей гласовой мелодии кадансовом обороте.[533]

Полукадансовые звуки—это мелодически устойчивые звуки, которые завершают различные по величине промежуточные разделы гласовых мелодий.

Употребительные тоны—это те видоизмененные (альтерированные) ступени, которые характерны для лада данного гласа[534] и которые в ряде случаев выполняют функцию вводящих звуков[535].

Органный пункт—его назначение блюсти глас и в то же время вносить в пение необходимую гармонию.

---

[533] Последний завершающий тон на практике большей частью совпадает с тем же завершающим тоном. Но иногда в упомянутом дополнительном кадансе появляется мелодический оборот, раскрывающий новую сферу лада и одновременно утверждающий новый завершающий тон, который и воспринимается как последний завершающий.

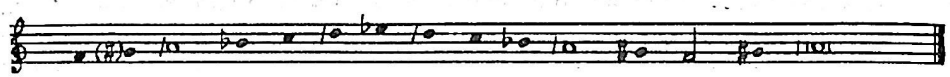
[534] В этом смысле, «употребительные тона» до некоторой степени сравнимы с «ключевыми знаками» европейской музыки.

[535] Но вводящие звуки—в принципе иная категория, на которой следовало бы остановиться специально. Вводящие звуки—это мелодически неустойчивые тона, которые образуют различной силы тяготения к устоям или опорам лада, в том числе к доминирующему звуку, а главное—к завершающему (и последнему завершающему) тону. Вводящие звуки бывают верхние и нижние. В условиях армянской монодической музыки нижние вводящие звуки от завершающего тона обычно отстоят на целый тон ниже; верхние же в равной мере могут отстоять как на целый тон, так и на полтона выше. Наконец в условиях армянской монодии (светской и духовной) часто вводящими в завершающий тон оказываются также верхние и нижние меднантовые звуки.

Ладовый звукоряд—можно сказать, что он представляет собой основной интонационный костяк гласа.

Главные признаки каждого из восьми гласов

Первый глас вращается вокруг доминирующего звука «á». Его употребительными тонами являются «g» или «gis». Последний чаще всего появляется перед полукадансовым звуком «f», а также и в заключительном кадансе. Завершающий тон Первого гласа совпадает с его же доминирующим звуком («á»). Ладовый звукоряд Первого гласа (пр. 85). Органными пунктами Первого гласа являются звуки «á» и «f».



Прим. 85.

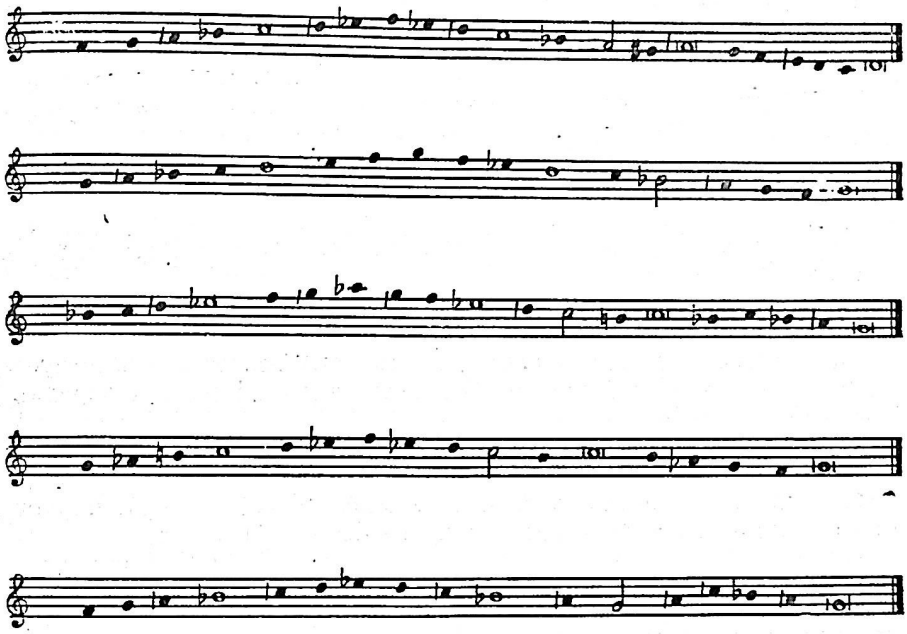
Первый Побочный глас более или менее похож на Первый глас. Но он вращается вокруг доминирующего звука «c». Звук «gis» и в Первом Побочном гласе является характерным употребительным тоном. Но полукадансовым звуком здесь служит «á». Завершающий тон Первого Побочного гласа тоже «á». В данном гласе имеется и последний завершающий тон «d», утверждаемый в дополнительном к гласовой мелодии заключительном кадансе. Ладовый звукоряд Первого Побочного гласа (пр. 86). Органные пункты Первого Побочного гласа—«á» и «c».

Второй глас вращается вокруг доминирующего звука «d». Характерным для него употребительным тоном служит «es»; а звук «e» применяется при восходящем движении. В этом гласе полукадансовым звуком является «b», завершающим тоном—«g». Ладовый звукоряд (пр. 87). Органные пункты Второго гласа—«g» и «d».

[536] Нотные примеры ладовых звукорядов или звукорядов-схем, отражающих главные характерные моменты каждого гласа (в том числе соотношение ладовых опор и принципиальный план развертывания интонации) у Ташчяна несколько безлики. Приводимые здесь схемы составлены нами. При этом мы пользовались указаниями самого Ташчяна, также опытом, накопленным в армянском теоретическом музыкознании, и под рукой имели целый ряд ярких раннесредневековых шараканов. В нотных схемах доминирующий звук обозначается целой нотой; полукадансовый звук—половинной, а завершающий тон—бревисом. Низкие локрийские тона звукоряда обозначаются значком, стоящим перед нотой. Между прочим, Ташчян в своем «Учебнике» приводит и другого рода ладовые звукоряды: от тоники до тоники и обратно, которые, право же, следовало бы оставить без внимания, если бы не одно обстоятельство. Именно эти звукоряды имел в виду Хр. Кушнарев, писавший, что в «Учебнике» Ташчяна «лады армянской монодии трактуются как имеющие октавную структуру» и что «данную ошибку следует рассматривать как результат неосмотрительного перенесения теории европейских октавных ладов на учение о ладах армянской монодической музыки». Лит. LXXXIII, стр. 314.

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

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



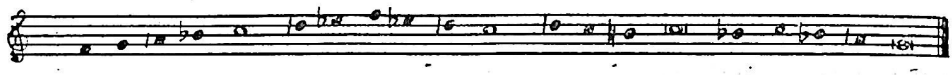
Прим. 86—90.

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

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

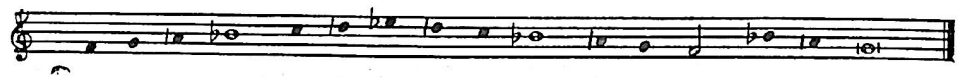
В интонации **Четвертого гласа** доминирует звук «c», который нередко служит и завершающим тоном. Но последним завершающим тоном этого гласа является звук «g», который выступает и в качестве полукадансового звука. Употребительный тон «h» характерен для дан-

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



Прим. 91.

Четвертый Побочный глас вращается вокруг доминирующего звука «b». Здесь полукадансовым звуком является «f», а завершающим тоном—«g». Ладовый звукоряд (пр. 92). Органные пункты Четвертого Побочного гласа—«g» и «d».

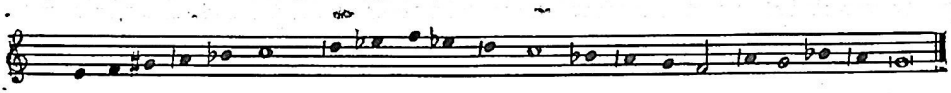


Прим. 92.

Гласы типа Дарцвацк

Ранее отмечалось, что каждому из основных гласов соответствует один (или более) глас-Дарцвацк. В гласах типа Дарцвацк нередко применяется прием транспонирования ладовых звукорядов основных гласов (или их отрезков). Например, как мы увидим ниже, основной тетрахорд Третьего гласа g—as—h—c в иных гласах типа Дарцвацк окажется транспонированным на квинту выше (d—es—fis—g), на тот же интервал ниже или на кварту выше (c—des—e—f) и т. д.

Дарцвацк Первого гласа подобен Четвертому гласу[537]. Вращается



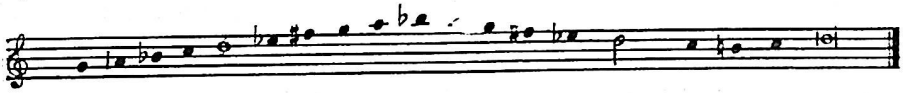
Прим. 93.

[537] Такого рода по-старинному своеобразные определения помогают догадываться о генезисе гласов-Дарцвацков. Уже само выражение «Дарцвацк Первого гласа» указывает на то, что при модуляционном развитии Первого гласа будут использованы возможности и некоего другого гласа, а именно—его же Дарцвацка. Из приведенного же выше разъяснения, согласно которому этот Дарцвацк подобен Четвертому гласу, вытекает, что сочетание в одной кантилене Первого гласа с его Дарцвацком не что иное, как модуляция из Первого гласа в Четвертый. Значит, гласы-Дарцвацки первоначально действительно отпочковались при различных (пусть регламентированных, из-за натурального строя звукового базиса) переходах из одного гласа в другой, короче—при модуляционном развитии гласовых мелодий.

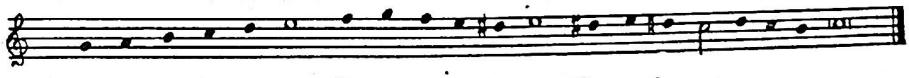
вокруг доминирующего звука «c», завершается на звуке «g». Его полукадансовыми тонами являются «g» и «f». Ладовый звукоряд (пр. 93). Органные пункты Дарцвацка Первого гласа—«g» и «c».

Прим. 94.

Дарцвацк Первого Побочного гласа подобен Второму Побочному гласу, если не считать его заключительных кадансов, которые (один со своим завершающим, а другой—последним завершающим тоном) полностью совпадают с концовками основного Первого Побочного гласа. Рассматриваемый глас вращается вокруг доминирующего звука «b» и то и дело кадансирует на тоне «g». Его ладовый звукоряд (пр. 94). Органный пункт Дарцвацка Первого Побочного гласа—«g».



Прим. 95.



Прим. 96.

Прим. 97.

Дарцвацк Второго гласа подобен Третьему гласу. Только в этом гласе звук «d» является одновременно и доминирующим, и полукадансовым, и завершающим тоном. Его звукоряд (пр. 95). Органные пункты Дарцвацка Второго гласа—«d» и «g».

Дарцвацк Второго Побочного гласа является гласом Зартуги[538].

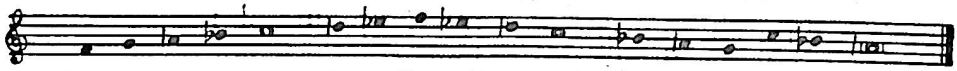
[538] Кроме Дарцвацка, в Шаракноце встречаются также Стеги Второго Побочного гласа (Ист. L, стр. 257), правда—редко. В Шаракноце еще реже появляется Дарцвацк-Зартуги рассматриваемого гласа. С характерным образцом последнего можно все же ознакомиться и по Шаракноцу (там же, стр. 256). Он фигурирует, как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

Дарцвацк Третьего гласа представляет собой оригинальную мелодическую модель. В его интонации доминирует звук «e». Полукадансы и заключительные кадансы в данном гласе завершаются на тоне «c». Чрезвычайно характерными, для рассматриваемого гласа, употребительными тонами являются «dis» и «h». Звукоряд (пр. 96). Органные пункты Дарцвацка Третьего гласа—«c» и «e».

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

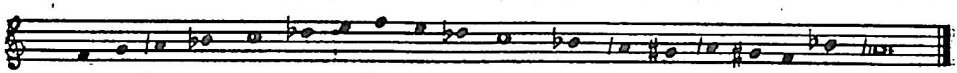
Дарцвацки Четвертого гласа. Четвертому гласу соответствуют три Дарцвацка[539].

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



Прим. 98.

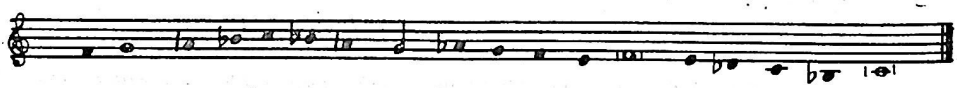
Второй в общем подобен Первому Побочному гласу, с доминирующим звуком «c» и завершающим тоном на «á». Но в его отдельных, характерных интонациях употребительными тонами служат «des» и «e». Его ладовый звукоряд (пр. 99).



Прим. 99.

Дарцвацки Четвертого Побочного гласа. Четвертому Побочному гласу соответствуют два Дарцвацка[540].

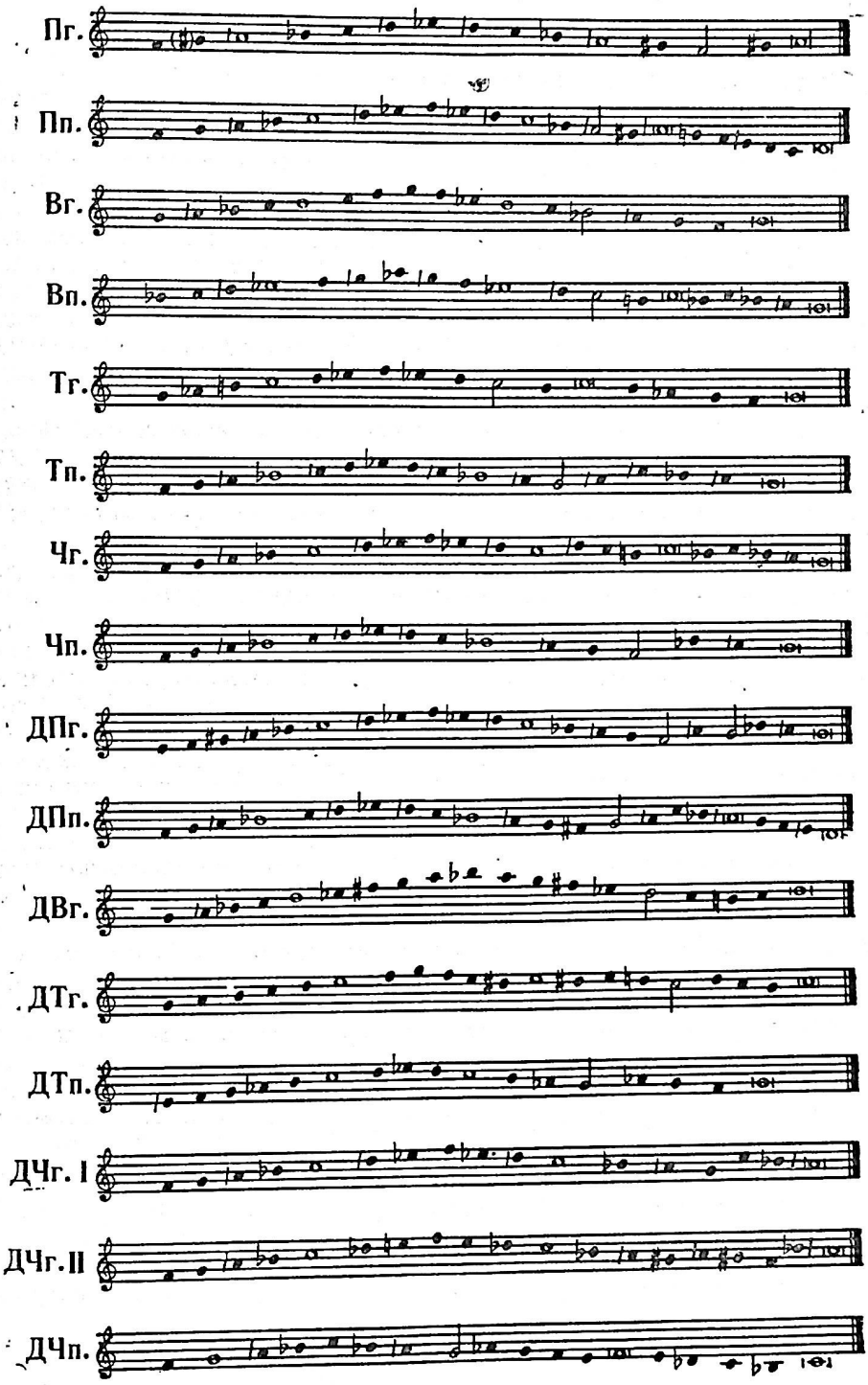
Первый из них вращается вокруг доминирующего звука «g». В нем применяются употребительные звуки «as» и «des». Его завершающими тонами являются как «f», так и (в более развитых монодиях) «c».



Прим. 100.

[539] Здесь мы останавливаемся на первых двух.

[540] Оставляем в стороне Второй из них, а также несколько развитых моделей типа Стеги, обычно относимых к этому гласу.



Прим. 101.

Ладовый звукоряд (пр. 100). Органные пункты первого Дарцвацка Четвертого Побочного гласа—«f» и «c».

Таковы дошедшие до нас установки раннесредневековой теории армянского восьмигласия. Как мы видели, они осмысливают главным образом ладовые закономерности развертывания гласовых мелодий. Более древние, по-нашему, идеи о тематических (мотивных) характеристиках гласов либо не сохранились, либо они никогда не фиксировались письменно. С этой точки зрения, существенным дополнением к изложению рассматриваемой теории являются приведенные выше напевы погласиц, наглядно показывающие некий минимальный состав попевок армянского восьмигласия. В заключение приводим таблицу ладовых звукорядов всех упоминавшихся выше гласов и их Дарцвацков. Чтобы заметить характерные отличительные черты каждого из гласов, следует обратить внимание не только на наклонение того или другого лада, но и на его структуру (соотношение главных опор, ибо лады одинакового наклонения, но различной структуры, лежат в основе различных гласов), а также и на полухроматические понижения различных ладовых ступеней, отмеченные знаком, стоящим перед соответствующими нотами (пр. 101).

ПРОБЛЕМА ХАЗОВЫХ ЗНАКОВ ПЕНИЯ

В «Истории Армении» Лазаря Парпеци (V в.) есть примечательный параграф, где историк, рассказывая о том, что Месроп Маштоц и его ученики при переводах с греческого часто обращались к помощи Саака Партева, добавляет: ибо он (Партев) был «в совершенстве сведущ» как в философии и риторике, так и в учении о «певческих буквах».

Этот параграф и особенно последние слова историка обратили на себя внимание некоторых зарубежных и армянских музыковедов. Ознакомившись с этим сведением с помощью ученых венецианской конгрегации армян-мхитаристов, П. Вагнер в свое время предположил, что в V веке в Армении после изобретения армянских письмен могла быть разработана и некая алфавитная система нотации[541]. Несколько позже Г. Риз уже более определенно говорил об этом[542].

Из музыкантов-армян Сп. Меликян выдвинул версию, согласно которой у древнеармянского историка речь фактически идет о системе экфонетических знаков, «привнесенных» в Армению из Византии[543]. По мнению Р. Атаяна, упоминавшиеся «певческие буквы», будь они экфонетическими знаками или знаками пения, сыграли, надо полагать, определенную роль в развитии древнеармянской музыкальной культуры[544].

Всестороннее изучение содержания рассматриваемого параграфа труда Парпеци привело нас к заключению, что раннехристианский

[541] Лит. XXXIII, стр. 70—71.

[542] Лит. CXXI, стр. 91.

[543] Лит. XCIV, стр. 9.

[544] Лит. XIX, стр. 70—71.

историк под «певческими буквами» подразумевал гласные буквы греческого языка[545], которые назывались так в двойном значении: музыкальном и грамматическом. Согласно пифагорейцам, семь гласных букв греческого языка соответствовали семи планетам и семи тонам музыкального искусства. Эти буквы как символы планет и тонов своеобразно использовались в магических священнодействиях еще в III—IV веках. При сольмизации с их же (букв) помощью воспроизводился основоположный звукоряд древнегреческой музыки.[546] Достаточно мудреным, для своего времени, было и грамматическое учение о гласных, тесно связанное с музыкальными идеями позднего эллинизма. Все это было хорошо известно деятелям раннего христианства, в том числе Сааку Партеву и Лазарю Парпеци, который, как ясно видно из контекста, выражение «певческие буквы» употребляет в его грамматическом значении. Словом, никакой алфавитной системы нотации, или экфонетической системы «певческих букв» в Армении в V столетии не существовало. Но охарактеризованная выше, в связи с рассмотрением речитации и ее знаков, система членения литературного предложения играла значительную роль и в пении (при исполнении произведений с прозаическими текстами или со свободными стихами). Такую же, какую играли методы членения стихотворных текстов (копировавшихся, в целях экономии пергамена, без разделения их на соответствующие строки).

Хазовые знаки пения стали применяться начиная с VIII—IX веков. Как уже говорилось, датировку эту предложил Р. Атаян, обосновавший ее убедительно, с помощью данных анализа упоминавшихся древних рукописных фрагментов с хазами. Главнейшие из этих документов следующие. Фрагменты № 512 (IX в.), 461 (X в.), 495 (начало XII в.) и защитные листы манускриптов (Матенадарана) № 2889 (XI в.), 8709 (XI в.) и 8620 (XII в.). Датировка этих фрагментов и защитных листов (выше указано время написания именно последних, а не рукописей в целом, которые созданы позже, с использованием листов древнейших манускриптов) произведен главным образом по данным общей палеографии[547]. Но учтены также особенности самой хазовой записи, которые достаточно показательны. Если первый документ—фрагмент, датируемый IX столетием, заключает всего восемь различных хазов, то последний—защитный лист, относящийся к XII веку, содержит примерно до двадцати пяти знаков. Правда, по фрагментам (при отсутствии целостных кодексов, относящихся к указанным векам) трудно судить о всех обстоятельствах возникновения и медленного хода развития хазового письма в течение ряда столетий. Однако налицо интересный компенсирующий факт: песнопение с хазами, фигурирующее в древнейшем фрагменте (№ 512), обнаружено также во фрагментах, дошед-

[545] Лит. CLIX.

[546] Ср. Лит. CXXII, стр. 38. Лит. XLIX, стр. 38. Лит. XXXVIII, стр. 17.

[547] В обнаружении и в датировке рассматриваемых памятников Р. Атаяну оказали ценную помощь научные сотрудники Матенадарана, как это отмечает сам автор.

ших с XI и XII веков. Сравнение выявляет картину длительного развития искусства хазового письма; развития, во многом аналогичного эволюции системы знаков речитации (но, разумеется, более широкого по масштабам).

Все это дает основание отнестись с доверием к выводам Атаяна, которые суть следующие. Система хазовых знаков возникла в VIII—IX веках. Медленно совершенствуясь и все шире внедряясь в практику, к XII столетию она достигла уровня развития, имеющего этапное значение. В процессе развития увеличивалось число различных знаков, их начертания становились более индивидуализированными, а значения — более дифференцированными. Появляются самостоятельные хазы (хазовые группы) для каждого из ряда мелодических оборотов, ранее отмечавшихся одним (общим) знаком. Система в целом со временем обогащается рядом меток, точек, букв (двенадцать согласных букв армянского алфавита), игравших вспомогательную роль в смысле фиксации модификации значения основных знаков. Характерно, что с VIII—IX по XII век хазовые знаки, в отличие от литературного текста, часто писались красными чернилами. Но само хазовое письмо всегда было одноцветным (двухцветное письмо знаков не применялось у армян). Примерно до X века хазы расставлялись над словесным текстом[548] и порознь. А уже с XI столетия, в результате усложнения хазового письма и развития типических формул, многозначные группы знаков, появляющиеся при растягивании слогов, входят в литературную строку, знаки записываются слитно[549].

Дальнейшее углубление в сферу древнеармянской музыкальной палеографии вызывает необходимость дополнения вышеприведенных сведений. Прежде всего привлекают внимание древние опыты определения совокупности основных хазов, их выделения и отличия от всякого рода вспомогательных, измененных и производных знаков. Как показали наши наблюдения, результаты этих опытов отражены в целом ряде рукописных отрывков, в которых предлагаются различные таблицы основных хазов. Систематизация и сравнение таблиц показывает, что они, по количеству охватываемых хазов, а также по наименованиям и графическим начертаниям некоторых из знаков, в общем подразделяются на три группы. Это фактически три таблицы, созданные в различное время, на различных этапах развития искусства хазового письма и в разных местах. Первая («А») содержит следующие двадцать четыре знака (табл. 102).

Знаки эти применены в древнейших памятниках искусства хазового письма. Но сама таблица составлена ко времени укоренения всей системы знаков на практике—к XII веку, по всей видимости, в коренной Армении. А до нас она дошла в ряде позднесредневековых списков и дру-

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

[549] Лит. XIX, гл. 2, 3.

гих источников[550], под характерным заглавием: «Наименования хазов шараканов» (т. е. хазов, примененных в Шаракноце). И действительно, система хазовых знаков, эволюционировавшая до XII столетия (как и новое восьмигласие, развивавшееся с VIII—IX веков), была связана,

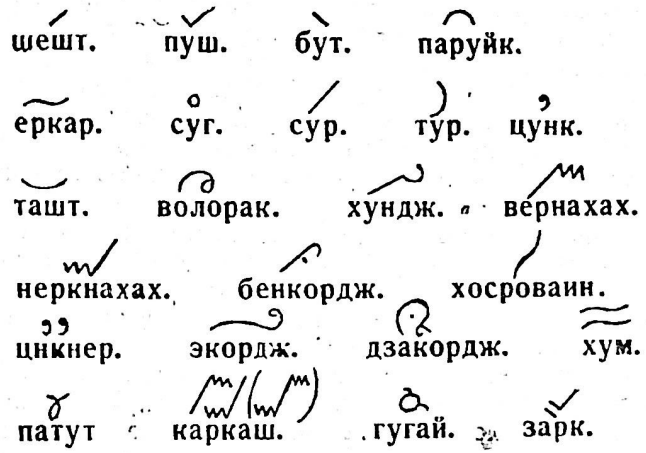


Табл. 102.

главным образом, со сборником Шаракноц. Вторая таблица («Б») заключает в себе двадцать восемь знаков. В ее заглавии («Наименования хазов») уже нет упоминания Шаракноца. И в самом деле знаки таблицы «Б» применены и в других сборниках песнопений (с более богатой фактурой хазового письма) начиная с XII века. Сама таблица составлена позже, в XIII столетии, в Киликии, и сохранена в целом ряде списков еще более позднего времени[551]. Наконец, третья таблица («В») заключает в себе всего двадцать три знака, но сложных, «искусных», указывавших на целостные мелодические обороты и применявшихся в сборниках мелизматических песнопений. Таблица в данном случае по времени очень близка к акту широкого внедрения соответствующих знаков в практику, и, по всей вероятности, составлена крупнейшим представителем средневекового армянского профессионального песнетворчества—Нерсесом Шнорали (1101—1173)[552].

[550] В том числе: в рукописях Матенадарана № 9255 (стр. 413б), 8404 (стр. 788) и 6985 (стр. 69б—70а); в первом издании Шаракноца (Ист. LXXVIII, стр. 773); и в Эчмиадзинском его издании (Ист. LXXX, стр. 886); в работе Шредера (Лит. CXXVI, стр. 244) и в объемистом труде Хачатура Эрзрумеци (Ист. С, Б, стр. 529). См. нашу статью: Лит. CXLIV.

[551] См. рукописи Матенадарана № 594 (стр. 10а), 3050 (стр. 207а—268б), 5663 (стр. 138б), 6143 (на последней странице), 7040 (стр. 97а), 7717, (стр. 258а—б), 8575 (стр. 19а) и 8606 (стр. 371б). Таблица встречается и в других источниках. Лит. CXLVII.

[552] См. рукописи Матенадарана № 605 (стр. 476), 2068 (стр. 356б), 8307 (стр. 310—311а); также Лит. CXXXIII, стр. 13—15.

Исследование показало также, что все те хазы, которые представлены в трех таблицах, в смешанном виде применены в музыкальных рукописях со времени почти первого появления знаков второй («Б») и третьей («В») таблиц[553]. Речь идет о рукописном сборнике, заключающем в себе старейший из дошедших до нас Шаракноцев. Он копирован в XII веке письмом բոլորգիր («болоргир», букв.—круглое письмо) и имеет хазы, написанные красными чернилами. Шаракноц этот к XVI веку был в плохой сохранности. Его реставрировали в 1526 году, переписав некоторые, испорченные к тому времени его тетради и пришив к нему последние листы, также старейшего из известных науке Манрусума (сборника мелизматических песен), в колофоне которого значится дата 1193 г.[554].

Упоминавшиеся листы Манрусума достаточно красноречивы с точки зрения свободного употребления знаков третьей таблицы. Что же касается старейшего Шаракноца, то в нем без особого труда можно заметить отдельные знаки, характерные только для третьей или только для второй таблицы, фигурирующие среди массы хазов, систематизированных в таблице «А». Отсюда естественный вывод, что хазы таблицы «А» действительно были укоренены к XII веку[555], а остальные уже внедрялись в XII столетии. Ниже приводим две страницы Шаракноца и страницу Манрусума из занимающего нас кодекса (рис. 103—105). В первой из них (стр. 42б рук. и) знак լերկ («лерк»)—составная таблицы «Б». А во второй (89а)—знак ձայնաւորոյ («дзанратроп») является составной таблицы «В» (указаны стрелками). Страница Манрусума (248а) говорит сама за себя. Немаловажно, что старейший список Шаракноца и последние листы старинного Манрусума являют собой яркий, и пока единственный для XII века пример сочетания хазов с письмом «болоргир». А это означает, что мы можем сопоставить два палеографически различных вида хазового письма, первоначально возникших в результате сочетания с «еркатагиром» и «болоргиром» (а в дальнейшем развивавшихся и в условиях господства «болоргира»): соответственно—продолговато-капитальное и закругленно-строчное. Здесь представлены пергаменные защитные листы позднесредневекового кодекса[556], относящиеся к последней четверти XII столетия[557], и страницы из последней тетради манускрипта 1193 года (рис. 106—110).

[553] На этом именно основании скомпоновав данные трех охарактеризованных таблиц, мы получили совокупность почти всех употреблявшихся некогда основных хазов. Лит. CLVI.

[554] Рук. Матенадарана № 9838.

[555] Незначительные расхождения между старейшим Шаракноцем и таблицей «А» в плане графического начертания одного-двух знаков легко объяснимы местом создания Шаракноца (Иерусалим).

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

[557] На старинных листах записано песнопение литургии, принадлежащее, согласно указанию в заглавии, перу «Владыки Нерсеса, католикоса армян», т. е. Нерсеса Шнорали, который занимал патриарший престол в 1166—1173 гг.

Дата эта, как помним, относится и к старейшему списку Шаракноца. Таким образом, мы здесь снова сталкиваемся с явлением, когда, кроме временного, нужно искать и другие обстоятельства, обусловившие употребление того или иного вида письма. Иначе говоря, снова разбивается

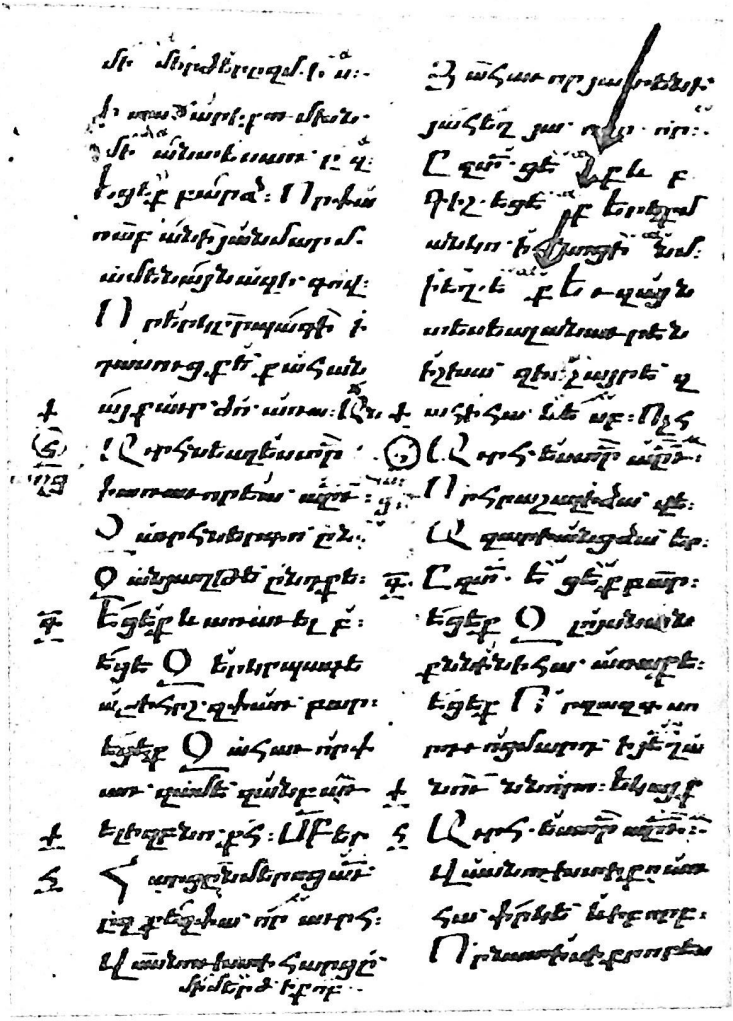


Рис. 103

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

стов (рис. 110). Вряд ли в первом опыте копирования Шаракноца с применением «болоргира» могли бы прибегнуть к способу сокращенного письма словесных текстов. Поэтому мы склонны думать, что к XII веку были разработаны методы сочетания хазов с письмом не только «еркатагир», но и «болоргир».

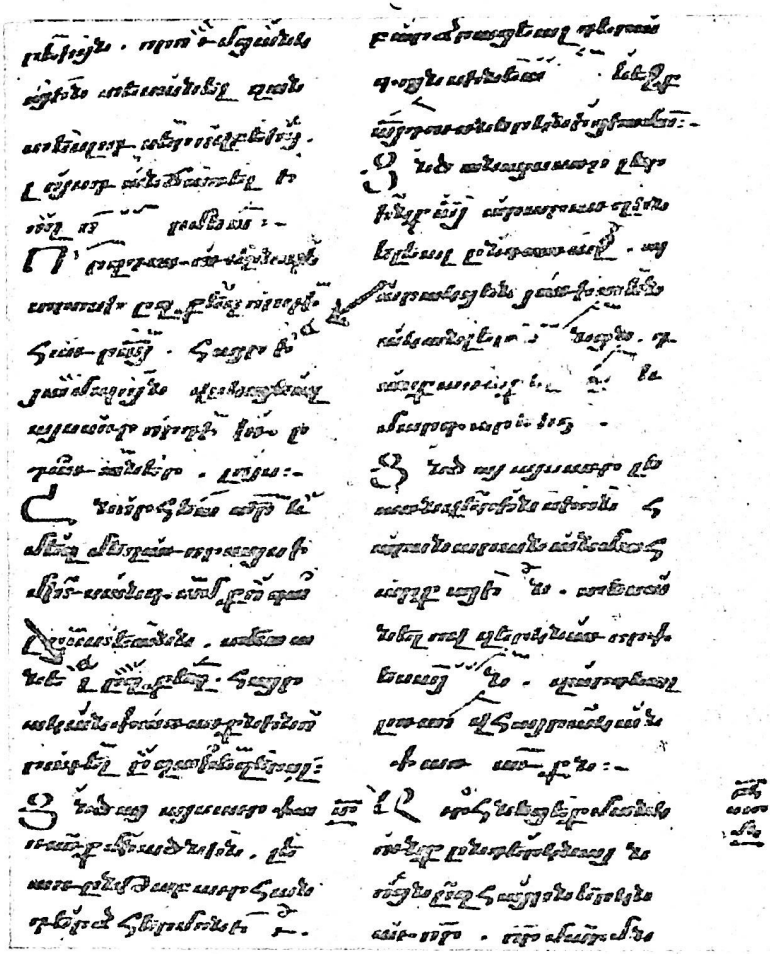


Рис. 104.

Все это более или менее ясно и в общем понятно. Проблемность возникает, когда обращаемся к существу исследуемого явления. Вопрос, который уже сейчас грозит стать камнем преткновения, таков. С определенного момента исторической эволюции в профессиональном песнетворчестве Армении стала применяться оригинальная система хазового

письма. Но обеспечивала ли она иной метод воспроизведения гласовых мелодий, чем тот, что существовал ранее? Судя по всему, при всем положительном значении факта применения в Армении хазового письма, последнее,—как и невменное письмо в других странах христианского мира того времени,—мало что говорило певцу, заранее не знающему многоярус-

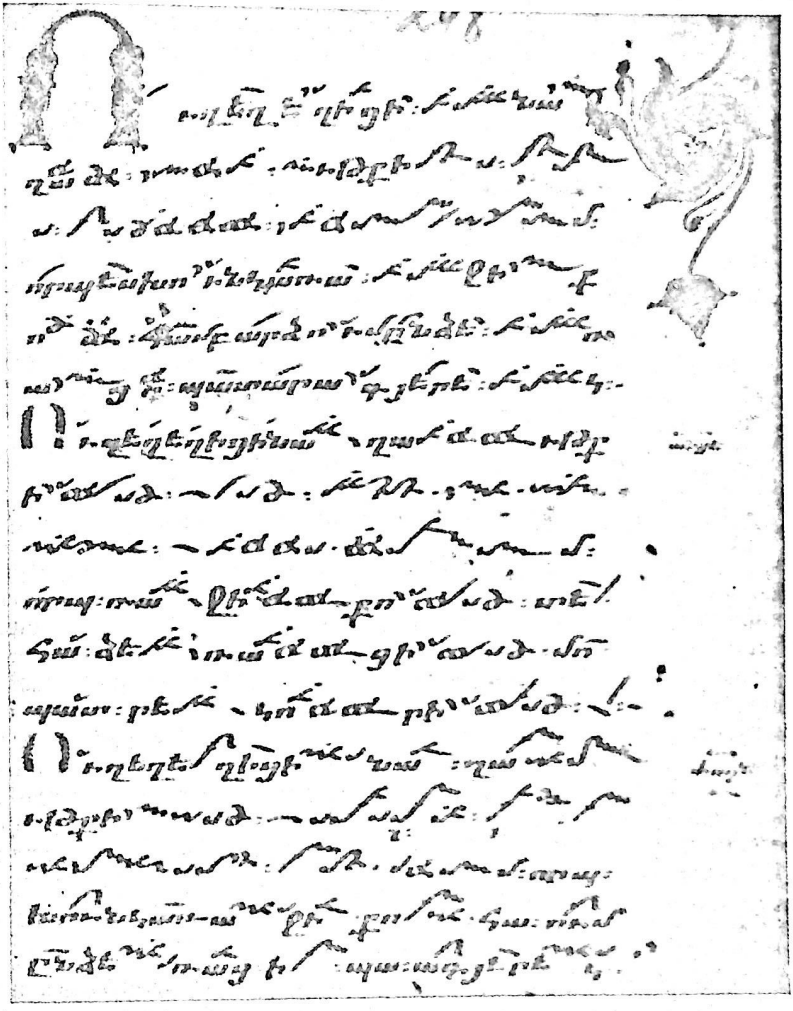


Рис. 105

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

попевок, оборотов, кадансовых формул и пр., характерных для каждого из гласов; он должен был обладать незаурядным мелодическим даром и большими мелодическими навыками, позволяющими ему свободно импровизировать в любом гласе там, где на это «намекала» иная категория хазов и пр. Надо сказать: работы по изучению хазов, начатые давно в науке, ведутся и по сей день. Вкратце охарактеризуем проделанное в прошлом в этом направлении и, подытожив некоторые наши наблюдения и выводы, изложим наше понимание существа искусства хазового письма (взятого в целом).

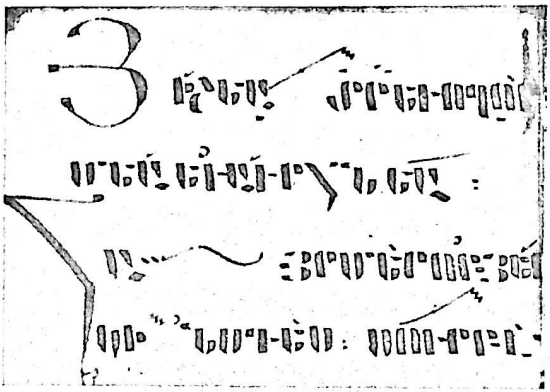


Рис. 106

Оно развивалось в Армении с VIII—IX по XIV—XV вв. Позднее названное письмо, хотя и не совершенствовалось (что объясняется превратностями исторических судеб Армении), но различные хазовые рукописные сборники[558], дошедшие до нас во многих сотнях экземпляров, копировались вплоть до XIX столетия. Историко-теоретические вопросы искусства хазового письма привлекли внимание и занимали умы ряда европейских и армянских ученых. Неоспоримой заслугой европейских исследователей явилось то, что благодаря им вопросы хазоведения получили международный резонанс и, в конечном итоге, заняли подобающее место в современной литературе по музыкальной медиевистике[559]. В их трудах мы находим ряд интересных наблюдений, ценных мыслей и оригинальных выводов. Но у них в общем одна слабая сторона: малая

[558] Из них наиболее важное значение для изучения явлений профессионального песнетворчества феодальной Армении и одновременно восточно-христианской церковной музыки имеют сборники, называемые Шаракноц, Гандзаран и Манрусум. Они содержат множество разнообразных песнопений силлабического, более кантиленного, распевного и мелизматического стиля, мелодии которых некогда в известной мере конкретизировались с помощью хазовых знаков.

[559] См. Лит.: CXXVI, XXXVII, CLXXXVIII, XLIX, CLXXXIX, XXXIII, XXXV, XIII и XLII.

осведомленность в фактах истории, языка, литературы и самой музыки древней и средневековой Армении.

Армянские теоретики уступают европейским в плане общей эрудиции и общего кругозора. Но они, естественно, более близко знакомы с

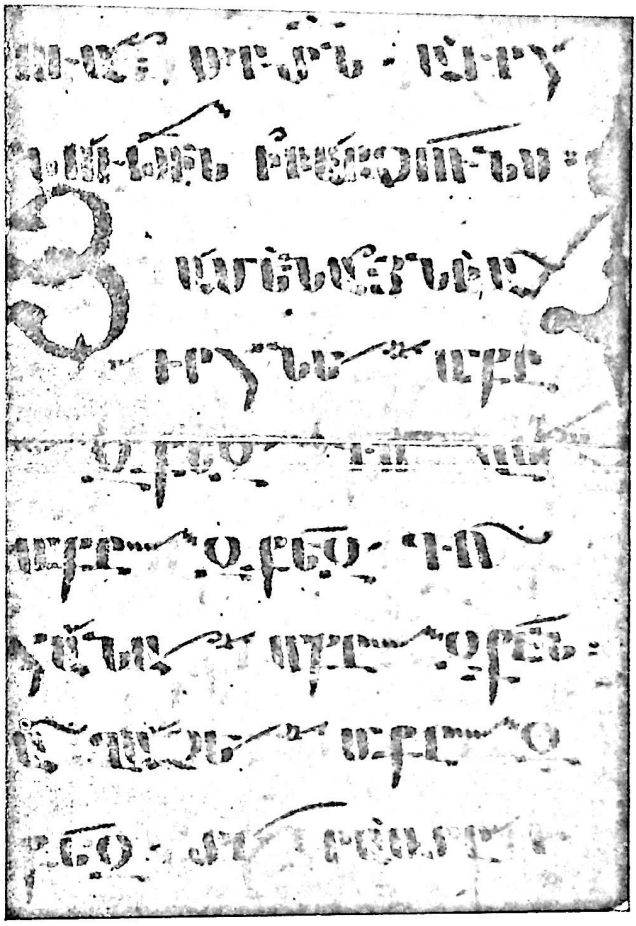


Рис. 107

явлениями родной им культуры, с рукописными богатствами и традициями песнетворчества. Поэтому их изыскания, восполняя пробел, заметный в трудах западных исследователей, обогащают науку более конкретными, ощутимыми результатами[560].

[560] Подчеркнем еще раз, что в данной связи достойны быть упомянутыми теоретик конца XVIII и начала XIX века Гр. Гапасакалян, который фактически явился осно-

Среди исследователей хазовых рукописей исключительное место принадлежит Комитасу—лучшему знатоку стилей, ветвей и жанров армянской музыки, ученому, поднявшемуся на уровень мировой музыкальной науки. Известно, что Комитас около 20 лет изучал хазовые

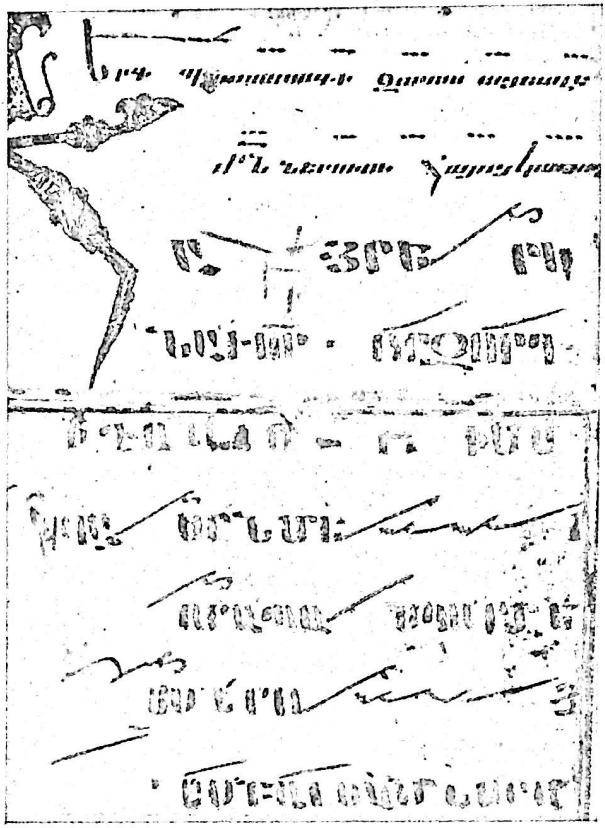


Рис. 108

рукописи и к концу этого периода мог засвидетельствовать добытые им значительные успехи. К сожалению, в годы первой мировой войны в

воположником армянской науки о хазах в новое время, церковный музыкант второй половины XIX столетия Е. Тынтесян, который серьезно изучал вопросы обозначения метра и ритма в хазовых записях, и советский армянский музыковед Р. Атаян, в чьей работе освещены время и обстоятельства возникновения, развития и упадка искусства хазового письма, в известной мере систематизированы внешние данные хазовых сборников типа Шаракноц и Манрусум и сделана попытка восстановить значение некоторых хазов.

числе других рукописей Комитаса исчез и его монографический труд, посвященный вопросам расшифровки хазов. Некоторые, случайно уцелевшие и дошедшие до нас черновые хазоведческие записи Комитаса, представляющие его ранние опыты и эскизы[561], все еще имеют не толь-

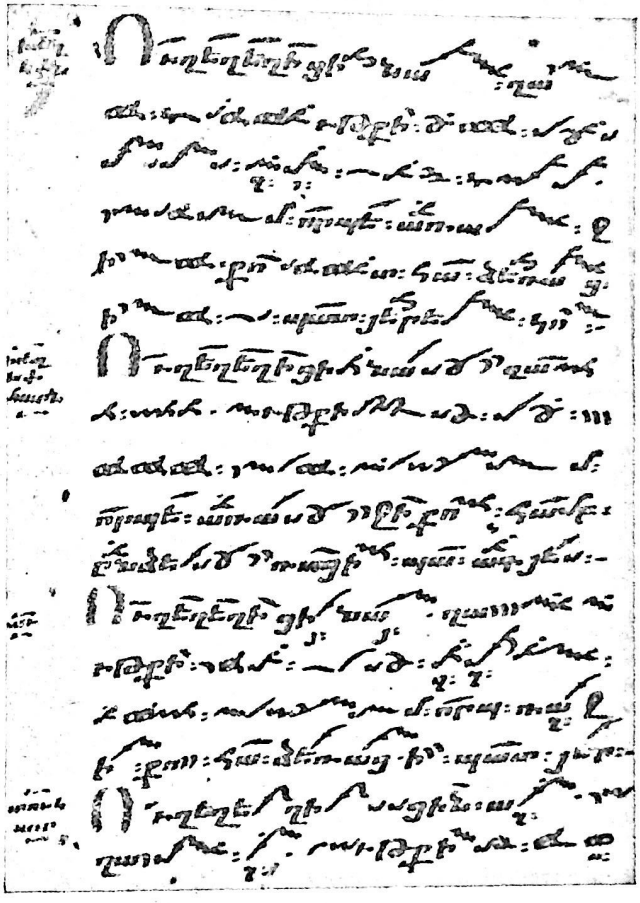


Рис. 109

ко познавательное, но и, в отдельных случаях, актуальное значение. А из вышедших в свет трудов Комитаса весьма ценна небольшая статья[562], написанная в ответ на просьбу широкой общественности—ознакомить

[561] Они хранятся в Ереванском архиве Комитаса, в Музее литературы и искусства МК Арм. ССР.

[562] Лит. LXXVI.

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

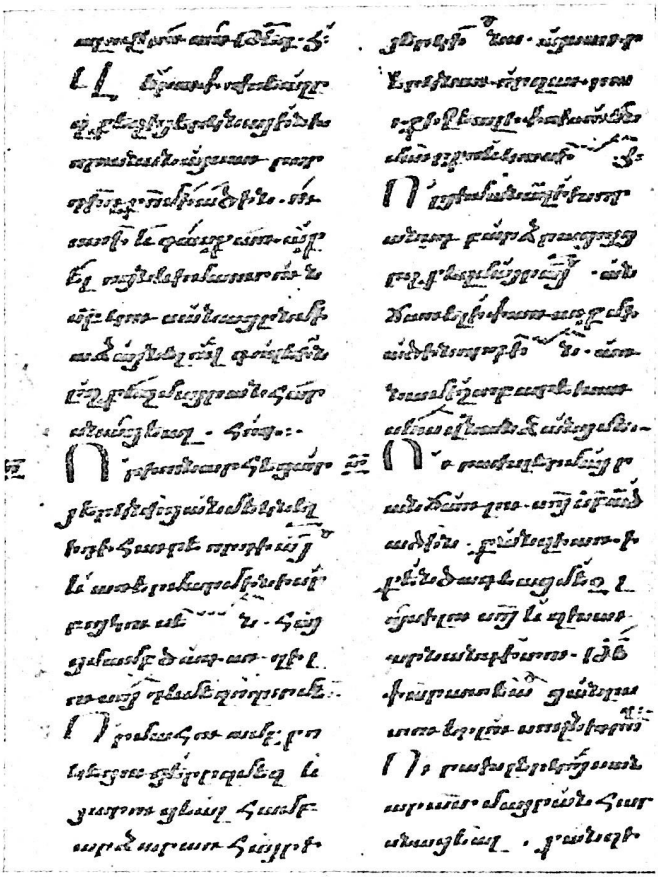


Рис. 110

но из них—«хазы-ключи». Всестороннее рассмотрение его привело нас к заключению, что «хазы-ключи»—это гласовые обозначения различных песнопений, с давних пор фигурировавшие в хазовых сборниках[563], которые лишь условно могут быть названы хазами.

Из остальных «элементов» хазового письма, приведенных Комита-

[563] См. нашу статью: Лит. CLIV.

сом, следует отметить знаки, обозначающие: высоту, длительность, силу и тембр звука; мелодические украшения и способы исполнения (или «стилевые хазы»); «соединяющие и разъединяющие хазы»; «хазы препинания» и др. Не все в интересующей нас таблице абсолютно бесспорно. Но она, безусловно, открывает широкие перспективы для дальнейшего развития армянского хазоведения. Таким образом, мы видим, что область изучения древнеармянских музыкальных рукописей и самих хазов не такая уж девственная. Однако по настоящее время остается неразрешенным главное—вопрос о самой сущности искусства хазового письма, освещение которого позволило бы подойти вплотную к работам по восстановлению значения каждого из знаков и, в конечном итоге, по расшифровке разнохарактерных сборников.

Положение это объясняется прежде всего значительными трудностями, сопряженными с решением данного вопроса; трудностями как общего, так и более частного характера. Достаточно сказать, например, что от средних веков до нас не дошли специальные руководства, трактующие теоретические вопросы хазового письма, наподобие, скажем, византийских Παπαδική; в то время как сохранившиеся армянские музыкальные манускрипты, относящиеся к классическому периоду расцвета восточно-христианского искусства[564], по количеству, разнообразию, а также степени сложности хазовой фактуры занимают второе место после византийских[565]. В одном лишь Матенадаране им. Месропа Маштоца[566] одних Шаракноцев примерно 350 списков; Гандзаранов—около 200; Манрусумов—свыше 50-ти. Дело осложняется и другим обстоятельством, еще не отмеченным в армянской музыковедческой литературе; наличием различных редакций одних и тех же хазовых сборников, созданных в эпоху развитого феодализма, в находившихся далеко друг от друга центрах коренной Армении и Киликийского Армянского королевства[567].

[564] Имеем в виду период примерно до первых десятилетий XV столетия. Картина резко меняется начиная с XV века, когда в результате нового интенсивного развития славянской ветви восточно-христианского певческого искусства появляется большое количество разнообразных русских музыкальных рукописей.

[565] Лит. XLVII, 2 (Eastern Church Music).

[566] Подчеркиваем это обстоятельство. Ибо, правда, в Матенадаране им. Маштоца хранится самое большое собрание армянских манускриптов—свыше 10.000 книг и 4000 фрагментов. Но общее количество дошедших до нас древнеармянских рукописей достигает примерно 30 000. Кроме матенадарановской, известен целый ряд других коллекций армянских манускриптов, хранящихся в разных центрах мира: Иерусалиме (около 4500), Венеции (4000), Вене (1300), Исфахане (700), Париже, Москве, Лондоне, Ленинграде, Нью-Йорке, Берлине, Вашингтоне, Тбилиси, Константинополе.

[567] Если оставить пока в стороне вопрос о наличии местных певческих традиций, в той или иной мере отраженных в сборниках, созданных в каждом из крупных центров культуры средневековой армянской действительности, то придется констатировать, что как показывают наблюдения, древнеармянские музыкальные рукописи образуют три большие группы: дополненные и отредактированные в Киликийском Армянском коро-

Все же на данном этапе развития арменистики вообще, и армянского музыкознания в частности, возможно, кажется, несколько сдвинуть с места волнующий нас вопрос. Критическое освоение опыта по изучению хазов, знакомство с литературой по музыкальной медиевистике, а также систематизация наших собственных наблюдений над самими музыкальными рукописями (с учетом ряда примечательных высказываний армянских средневековых теоретиков и данных анализа записанных в XIX веке традиционных песнопений армянской церкви) дают нам основание выдвинуть некоторые положения о сущности искусства хазового письма. Мы уже отмечали, что до VIII—IX веков в Армении (как и в других странах раннехристианской цивилизации) о музыкальной грамоте существовало лишь теоретическое представление, идущее от знакомства с античной буквенной системой нотописи. Здесь огромное практическое значение имело, во-первых, знание закономерностей составления словесной речи, в частности художественного слова—поэтики и риторики; и, во-вторых, овладение системой гласов армянской монодии. Гласы были традиционными мелодическими моделями[568], которые посредством варьирования могли сочетаться с различными словесными текстами. Они ревниво передавались от поколения к поколению и хранились в памяти музыкантов. Творческий принцип обращения с ними был тот же, что и в народной и гусанской музыке—варьирование по данному руслу.

Гласы обогащались, усложнялись и разветвлялись в результате исторической эволюции, вследствие индивидуальных устремлений талантливых художников и под влиянием различных местных тенденций. Об этом можно судить и по тому факту, что в Армении время от времени возникала необходимость упорядочения и переклассификации гласов, а то и теоретического осмысления новых мелодических моделей. Но гласы подвергались тем или иным изменениям и в каждодневной исполнительской практике (даже в рамках определенного периода времени и определенной среды), ибо их «варьирование» относилось также к исполнительскому искусству и предполагало известную свободу, творческую фантазию и особенно дар импровизации. Следовательно, с полным основанием можем мы подтвердить, что система гласов представляла не что иное, как систему мобильных структур.

И вот наши исследования приводят к заключению, что, развив искусство хазового письма и успешно применив его в эпоху развитого феодализма, армяне в то же время никогда полностью не отказывались от

левстве (с XII до середины XIV в.); вновь обогащенные и перередактированные в коренной Армении (до второй половины XV в.); и представляющие смешанную картину (в коих копировщики отбирали различные песнопения из манускриптов разных редакций). Что же касается хазового письма, развивавшегося в коренной Армении до XII столетия, то от него сохранились лишь отдельные фрагменты.

[568] Зародившимися в незапамятные времена в практике народного музицирования, по меткому выражению Хр. Кушнарева, вследствие «стремления типизировать музыкально-образные характеристики» (Лит. LXXXIII, стр. 39).

принципа импровизационности и не превращали упомянутые мобильные структуры в письменно раз и навсегда зафиксированные во всех их деталях[569]. Об этом говорит не только наличие различных редакций одних и тех же певческих сборников. Применение хазового письма имело целью лишь ограничить импровизационную свободу указанием на некоторые важные моменты исполнения, ритма и интонационного контура песен. Хазы показывали: а) динамическую нюансировку (различные оттенки акцентуации), приемы звукоподачи и способы исполнения; б) членение, метр и ритмическую схему мелодий; в) повышения и понижения голоса, типические мелодические ходы, начальные и заключительные формулы, тематические попевки, а также мелизмы и более или менее пространные юбиляции.

Из всех этих моментов наибольшие трудности для расшифровки представляют те, которые относятся к средневековому стилю и манере исполнения, ибо сильно изменился сам идеал художественного пения в новое время[570]. Членение мелодии осуществляется главным образом, с помощью знаков препинания армянского языка; в силлабических и кантиленных песнях—параллельно членению литературного текста, а в широкораспевных монодиях—и независимо от текста[571]. По своей метрической стоимости хазовые знаки делятся на четыре категории, обозначающие: краткий слог (половину метрической единицы), средний слог (метрическую единицу, обычно 1/4), долгий слог (равный сумме двух единиц) и большой слог (равный сумме четырех и более единиц). Кроме того, в монодиях, имеющих независимую от текста ритмизацию, вводятся различные «ложные слоги»—специальные опоры звука в вокализациях, которые имеют и значение особых метроритмических структур. Этими средствами организации временных отношений слогов с достаточной ясностью проявляются метр и ритмическая основа мелодий[572].

---

[569] Необходимо отметить, что армянское хазовое письмо до XII в. развивалось в одном русле с византийским невменным. Принципиальное различие между двумя системами образовалось в XIII в., когда в Византии нашла общее признание идея приписать невмам также абсолютные интервальные значения. Армяне были в курсе этого новшества византийской системы, но не переняли его, что лишний раз говорит об их принципиальной приверженности к искусству свободного варьирования гласовых структур по данным параметрам. Армянская хазовая система осталась, выражаясь несколько условно, в русле «койзлинского» невменного письма, но еще более развила принципы последнего, особенно по части конкретизации контуров мелодий мелизматических песнопений, прошедших в Армении долгий путь эволюции, начиная даже с V века. Лит. CXXXII.

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

[571] См. нашу статью: Лит. CLVI, стр. 115—116.

[572] Организация ритмического рисунка в пределах данной метрической стоимости свободна. Этого именно недопонимают исследователи, утверждающие, что иные (простые) хазы обозначают «один звук», в отличие от сложных, указывающих на целост-

В смысле фиксации звуковысотных отношений хазы сами по себе показывают лишь мелодическое движение, линеарность, общий характер и фактуру мелодического рисунка[573], вне зависимости от ладового значения и, как таковые, разделяются в основном на три категории. Одни из них являются экфонетическими знаками—акцентами, которые указывают на своеобразно акцентированные повышения и понижения голоса; другие—музыкальными знаками-акцентами или графическими воплощениями пластичных хирономических жестов, которые показывают мелодический рисунок различных оборотов, попевок и формул; наконец, третьи—своего рода музыкальными идеограммами, т. е. в той или иной мере условными знаками, которые обозначают более пространные мелодические фразы. Все эти знаки получают конкретные ладоинтонационные значения в зависимости от данного гласа, даже гласового контекста, от жанра монодии и темпа исполнения. Исходя из учета этого обстоятельства, рассматриваемый вид письма мы называем музыкально-стенографической системой, с которой совокупность гласов соотносится не как один из ее элементов, а в качестве равнодействующей данности, служащей ей (в целом) отправным уровнем, непрерывно присутствующим основанием и конечной целью.

В доказательство этому приводим следующие факты и суждения. Искусство хазового письма (в широком смысле) имеет три основных раздела (типа), различаемых как системы, примененные: а) в евангелиях; б) в шаракноцах; в) в гандзаранах и манрусумах[574]. Количество знаков в названных системах последовательно увеличивается, и сама

ные мелодические обороты. Ведь даже краткий слог можно было озвучивать при пении с помощью как одного тона, так и нескольких, смотря по мелодическому контексту, жанру песни (силлабический, распевный и пр.) и темпу исполнения. Вообще говоря, дробление ритма было прямо пропорциональным замедлению темпа. Лит. CLXVI.

[573] Как указывалось, в системе армянских хазов имеется, кроме основных, и ряд побочных знаков. К ним относятся: точки (одинарные или двойные), которые ставятся над хазами, и около двадцати (имея в виду все три главнейших типа хазовых сборников) согласных букв армянского алфавита, которые ставятся под теми же (основными) хазами. Последние представляют собой сокращения целостных слов, в большинстве своем указывающих на способы звукоподачи. Побочные знаки эти пока специально не изучены. Тем не менее, можно утверждать, что они не служат уточнению интонационных (интервальных) ходов напевов, подобно „litterae significativae" латинского невменного письма или же «киноварным пометам» русской системы крюков.

[574] Подобную картину представляет и византийское искусство невменного письма. Только там, согласно выводам Ж. Тибо, получается четыре раздела (считая и состав экфонетических знаков), потому что дифференцируются системы, примененные в сборниках типа ειρμολόγιον и στιχηράριον (в последнем, заключающем песни более кантиленные, невменное письмо реализовано посредством большего количества знаков и их комбинации). Ист. LXX, стр. 65. Но поскольку армянский Шаракноц соответствует обоим упоминавшимся греческим сборникам, хазовое письмо, примененное в нем, мы пока предпочитаем представить как один раздел, который, однако, при более детальном анализе должен подлежать подразделению.

фактура хазового письма, соответственно, усложняется. Важно отметить, однако, что как знаки, так и тип фактуры первой системы входят во вторую, а знаки и фактурные формы второй—в третью. Так что в рамках одного и того же певческого сборника (будь то Шаракноц, Гандзаран или Манрусум) встречаются фактуры различной степени сложности. Но эта сложность фактуры хазового письма зависит от сложности мелодического рисунка, а не ладовой основы данного песнопения[575].

Далее, обращает на себя особое внимание тот факт, что судя по показаниям, встречаемым в певческих сборниках, одна и та же хазовая запись в свое время могла озвучиваться в русле различных гласов[576]. Наконец, весьма примечательно, что параллельно с развитием искусства хазового письма практическое значение учения о гласах со временем все более и более возрастало; и сами гласы продолжали разветвляться и размножаться. Переоформившаяся в начале VIII века система армянского восьмигласия в скором времени в рамках одного лишь Шаракноца заключала в себе уже 20 самостоятельных мелодических моделей. Отличные от них, новые модели создаются начиная с X века, когда постепенно накапливаются материалы и для составления гандзаранов[577]. А несколько позже, в манрусумах подытоживаются достижения в области мелодического творчества. Вокруг каждого из восьми основных гласов группируются десятки других типовых мелодий, в качестве особых подвидов, притом каждой из них присваивается отдельное наименование. К XIII—XIV векам система гласов армянской духовной музыки достигает апогея своего развития и насчитывает (по приблизительным расчетам Комитаса)[578] около 150 мелодических моделей или типовых мелодий.

---

[575] См., например, рукописи Матенадарана № 762 (стр. 123б—124б), № 767 (стр. 66б), № 768 (стр. 139а), где такие песнопения литургии, как «Никто изъ оглашенныхъ» (діаконъ), «Христосъ явился межъ насъ» (Ликъ), которые протекают в сложных (альтерированных) ладах, но отличаются простотой мелодического рисунка, имеют простую же хазовую фактуру.

[576] См. к примеру рук. 7785 Матенадарана (стр. 298б), где на полях одной и той же хазовой записи приведены начальные слова четырех различных песнопений, каждая из мелодий которых могла быть взята в качестве эталона для озвучивания первой, по усмотрению средневекового мастера пения.

[577] В них песни с этими новыми мелодическими моделями трактовались как своего рода «самоподобные», или «самогласные» (ἰδιόμελα) в противовес другим, фактически принимавшимся за тип «подобен» (προσόμοιον—по гласу и размеру стихов, сочиненные по подобию с первыми). Сряду после заглавия последних (или на полях манускрипта) обычно приводились начальные слова песни, «на глас» которой нужно было исполнять данное (притом записанное хазами) произведение. В этом отношении армянский Гандзаран может быть сравнен с «Минеей Месячной» из русских богослужебных книг (ср. Лит. CV, стр. 56—60).

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

Все вышесказанное дает нам основание подтвердить следующее. Сущность искусства хазового письма состоит в том, что оно объединяет в себе две системы: связанную с устными традициями систему мелодических моделей[579] (своего рода макамов); и относящуюся к письменным традициям систему хазовых знаков. Притом на уровне ладоинтонации основным здесь является система мелодических моделей-гласов[580] (по своей широкой разветвленности близкая системе макамов соседних с нами восточных народов), ибо в отрыве от нее хазовые знаки повисают в воздухе, лишаясь конкретного значения. Но все дело в том, что далеко еще не полны наши знания о системе гласов армянской монодии, о ходе ее исторического развития и богатстве ее былого мелодического содержания. А уцелевшая от разрушительного влияния времени (особенно эпохи деградации) и известная нам часть гласов все же подвергалась кое-каким изменениям с XV по XIX вв., в то время как система хазовых знаков после XV столетия больше не совершенствовалась и даже постепенно была предана забвению. Из всего этого ясно, что одним из первейших условий успешного продолжения работ в области изучения искусства хазового письма является восстановление всей системы гла-

тельно совокупности типовых мелодий армянской духовной музыки, безусловно, свидетельствует о том, что система восьмигласия, принятая и другими народами в качестве общего принципа классификации гласов, в Армении также прошла большой, сложный и весьма своеобразный путь развития.

[579] Считаем необходимым подчеркнуть, что это положение наше существенным образом отличается от выдвинутой в прошлом установки, согласно которой, хазовые записи служили мнемоническим средством для запоминания заранее заученных на слух мелодий. При таких исходных позициях, во-первых, упускается из виду невозможность для средневекового певца заучивать наизусть постоянно обновляющиеся многочисленные мелодии всего церковного года; и, во-вторых, дело расшифровки хазовых записей фактически ставится перед тупиком. Так вот, весь смысл наших утверждений сводится к тому, что средневековые певцы, овладев системой главных и побочных мелодических моделей данного времени и среды (а не всех мелодий), а также методами их варьирования, все остальное (а именно—окончательное воплощение конкретного мелодического образа, при известном ограничении свободы импровизации) могли осуществить по хазам. А это означает, что после уяснения всех технических данных хазового письма и системы гласов, при широком историко-теоретическом и творческом подходе к делу, перед исследователем откроется, наконец, возможность приступить к самой расшифровке музыкальных рукописей.

[580] В настоящее время все глубже осознается факт основополагающего значения гласов и их конкретного (национального) мелодического содержания (а не наименования или внешней структуры) по отношению к невмам. Достаточно сказать, что, очевидно, на основе именно этого факта Успенскому удалось выяснить, что некоторые из наиболее древних русских невменных записей, имеющих свои византийские параллели как в смысле словесных текстов, так и самих невм и даже их общего расположения, в руках русских мастеров пения могли озвучиваться «свободно, творчески», т. е. с учетом требований становящегося в то время русского церковного мелоса (Лит. CLXXXIV, стр. 36—45).

сов армянской монодии, освещение процесса ее исторической эволюции, а также глубокое осознание специфичности двух его сторон: органичной привязанности к вековым устным традициям в системе гласов и вместе с тем постоянного тяготения к методам письменной фиксации в системе хазовых знаков, наглядно показывающих факт скрещивания восточных и западных тенденций в музыкальной культуре древней и средневековой Армении.

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

ГЛАВА V

МУЗЫКА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО

ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Прямым назначением настоящей главы является дополнить изложенное выше о теории музыки в древней Армении, на основе данных музыкального анализа конкретных произведений. Именно поэтому здесь целесообразно обратиться к памятникам профессионального песнетворчества. К сожалению, в древней Армении из самых разнообразных музыкально-поэтических произведений письменной фиксации удостаивались только церковные монодии[581] (даже не культовые в широком смысле этого слова). Так что эти монодии являются единственно достоверными, а в ряде случаев и точно датированными, связанными с именами известных исторических личностей, документами своего времени. Конечно, нельзя утверждать, что дошедшие до нас из эпохи раннего средневековья произведения вовсе не подвергались воздействию времени. Можно допустить, например, что они не сохранили до наших дней все детали своей первоначальной ритмоинтонации. Однако это не имеет принципиального значения. Важно, что изучение названных памятников позволяет составить представление об основных стилевых особенностях данной ветви древнеармянской музыки. И в этом заключается их большое музыкально-историческое и познавательное значение.

Но есть и другие обстоятельства, заставляющие обратиться к анализируемым ниже памятникам. Раз армянская церковная музыка в течение ряда веков (и особенно в эпоху раннего средневековья) испытывала сильное воздействие сначала народного, а позже и гусанского творчества, то значит, рассматриваемые здесь монодии в конечном итоге могут (и должны) служить своеобразным ключом к пониманию некоторых важнейших процессов, имевших место также в светском искусстве того времени. Этот вопрос требует специального исследования. Однако, останавливаясь на нем несколько подробно, отметим, что, зна-

[581] Чувство сожаления вызывает особенно тот факт, что время не сохранило нам хотя бы приблизительно датированных образцов музыкально-поэтического творчества народно-профессиональных художников древней Армении—випасанов и гусанов.

комясь ближе с образцами занимающей нас ветви армянской монодии, чрезвычайно важно постараться установить правильное соотношение двух сторон ее развития: внутренней эволюции и факта постоянного воздействия на нее светской музыкальной практики. Как показывают наблюдения (в частности, при сравнительном анализе псалмов и шараканов), по мере развития армянского церковного искусства постепенно и последовательно углублялось отношение, проявляемое к словесным текстам, озвучиваемым в монодиях. Достигалось же это путем систематического повышения удельного веса и формообразующей роли именно музыкального фактора. Преодолевая известную стандартность псалмодических напевов, церковники добивались большей эмоциональной насыщенности, теплоты, психологической дифференцированности и образности мелодий в монодиях нового типа—в гимнических кыцурдах, кондаках и одах (канона). В результате к концу эпохи раннего средневековья коренным образом изменилась церковно-музыкальная речь, проделав значительный путь развития от скандированных псалмодических форм к песенному началу упомянутых жанров[582]. Такова основная направленность внутренней эволюции раннесредневековой церковной музыки.

Переходя к вопросу о воздействии светского начала на нее, следует подчеркнуть, что оно, при своем постоянстве, играло большую стимулирующую роль как раз в реализации упоминавшейся основной тенденции развития церковного искусства. Ведь тенденция эта требовала применения таких средств музыкальной выразительности, которые могли быть выработаны в реалистическом искусстве и которые, следовательно, могли быть заимствованы церковью извне. В таких условиях духовенство и обращалось к народно-гусанскому творчеству, тем более, что церковь должна была уметь говорить с паствой на родном ей музыкальном языке. Необходимо еще раз подчеркнуть, что, заимствуя выработанные народом средства и общие принципы формообразования—гласы, лады, методы развертывания интонаций и организации ритма, характерные, устоявшиеся ритмоинтонации и даже готовые, законченные мелодии,—духовенство стремилось переосмыслить их. Как уже знаем, это свое стремление духовенство в данном случае осуществляло главным образом в отношении ритма, идущего от светского искусства. Целью вносимых по этой линии изменений должно было быть завуалирование всего того, что напоминало людям явления «посюсторонней» жизни. Однако при всем этом подлинные ритмы народной и гусанской музыки также постепенно просачивались в церковную.

Из предыдущего нетрудно заключить, что в произведениях армянского церковно-профессионального музыкально-поэтического искусства раннего средневековья отражены и основные языково-стилистические богатства армянского светского песнетворчества того периода.

[582] Сказанное не означает, что после развития гимнических жанров псалмы предавались забвению. Но, продолжая бытовать как отдельный вид церковной музыки, они в то же время постепенно утратили свое ведущее значение.

И этого достаточно, чтобы понять: факт принадлежности интересующих нас памятников к церковному искусству не должен служить препятствием к исследованию.

Армянская духовная музыка охватывает три способа пения: **речитацию** (с ее подчиненностью словесным текстам, как в плане ритма, так и интонации); **псалмодию** (тесно связанную с литературным предложением, в основном по линии ритма) и **гимнодию** (в общем развивавшую принципы более свободной от текста, гибкой, выразительной песенности). Конкретные песнопения соответственно образуют три раздела, из коих третий (раздел гимнических произведений) является самым обширным, богатым, а также стержневым, в условиях армянского культового пения. Он охватывает целый ряд форм, от простых силлабических, до широко кантиленных и пышно орнаментированных.

Псалмодии в общем также присущи и архаично-элементарные напевы, и довольно развитые, протекающие в различных гласах и темпах, и протяжные мелодии мелизматического стиля, как увидим. Что касается речитации, то она гораздо более единообразна. Как мы уже видели, речитация опирается фактически на один ладовый звукоряд (с применением натуральных и пониженных вариантов двух ступеней, смотря по месту). Она протекает в общем в пределах medium-а певческого голоса и оперирует определенным количеством чрезвычайно стойких мелодических формул. Последние лишь в результате длительной исторической эволюции приобретают некое новое качество: в эпоху развитого феодализма они разукрашиваются богатыми орнаментами (сохраняя основные контуры своей ритмоинтонации)[583]. В итоге по существу мало что остается прибавить к тому, что уже сказано выше о речитации. Поэтому мы здесь же приведем отобранный еще Комитасом пример законченного речитативного построения, с использованием всех основных раннесредневековых мелодических формул армянской духовной речитации и вкратце охарактеризуем ее в целом (пр. 111).

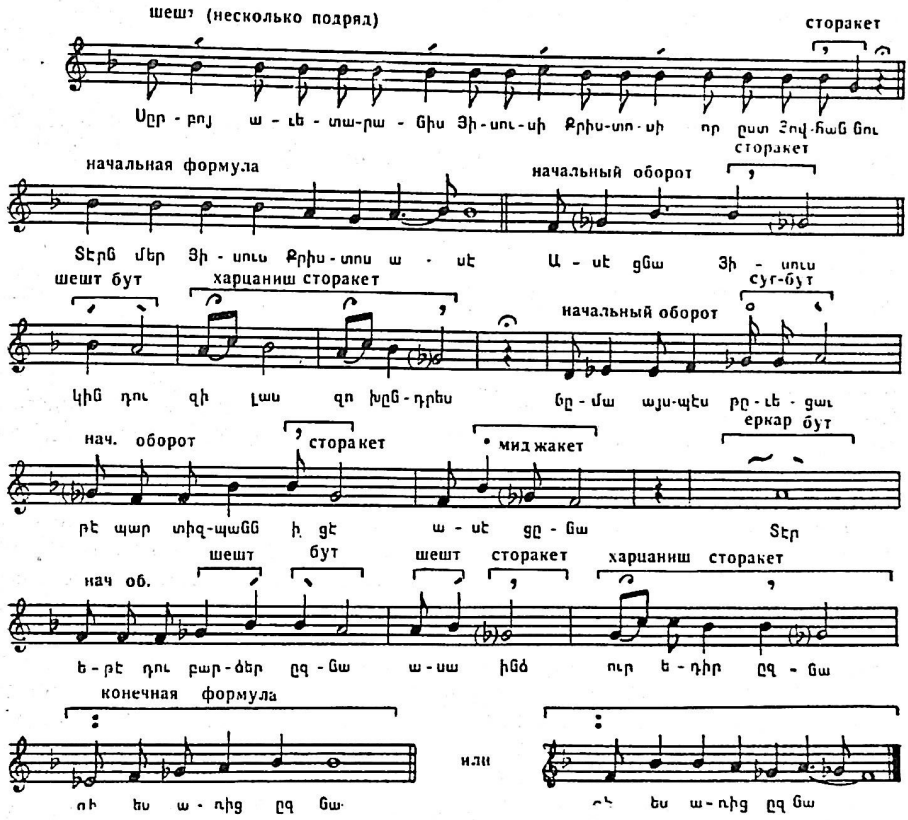
Это зачало из Евангелия от Иоанна[584]. Сколько бы ни продолжали речитацию, скажем, данной главы, мы бы встретились с теми же мелодическими формулами в разных комбинациях, смотря по той или иной конкретной расстановке соответствующих знаков. Надо сказать, что в манускриптах, копированных в разных местах и в разное время, знаки речитации в одних и тех же зачалах расставлены по-разному, но своеобразные разночтения эти чаще всего касаются частностей данного способа омузыкаливания текста. Как показывают наблюдения, наиболее типичные обороты армянской церковной речитации, которые в варьированном виде фигурируют также в песнопениях армянской литургии, непосредственно заимствованы церковью из народно-гусанских эпических песен, где они наличествуют в качестве стилистически

[583] Главная тенденция исторического развития речитации—максимальное омелодизирование ее ритмо-интонации—полностью реализуется сравнительно поздно: по Комитасу—в XV в. Лит. CLXI, стр. 56.

[584] Гл. 20 (15).

устоявшихся формул ораторско-вещательного характера и встречаются как в самых архаических фольклорных пластах эпоса «Давид Сасунский», так и в высокоразвитой средневековой монодии «Мокский князь»[585]. Это обстоятельство, безусловно, придает особую художествен-

Евангелие от Иоанна, 20. 15.



Прим. 111.

ную значимость искусству армянской церковной речитации. Она риторична по стилю и, ярко выявляя синтаксические особенности, смысловые оттенки и ударения словесного текста, свидетельствует о высоком уровне культуры агитации и пропаганды музыкальными средствами постулатов взятой обществом на вооружение идеологии в древней Армении.

[585] Ср. хотя бы: Ист. XXXIII, стр. 141.

ПСАЛМОДИЯ

В арменоведческой литературе давно выдвигалось предположение, что некоторые важнейшие части Библии и, в первую очередь, Книга псалмов была переведена на армянский язык задолго до изобретения армянского алфавита, в IV веке, посредством транскрипции названного перевода греческими или сирийскими буквами. Предположение это было тонко аргументировано в свое время С. Пароняном[586]. Его мнение поддержали и даже развили Г. Зарбаналян[587], М. Тер-Мовсесян[588] и Конибир[589]. Одним из веских доказательств в пользу рассматриваемого предположения служит тот факт, что, по свидетельству историка IX века Товмы Арцруни, горцы Хута (в Западной Армении, ныне в Турции) «знают псалмы в древнем переводе армянских учителей-наставников (вардапетов) и постоянно повторяют их наизусть»[590]. Сейчас хорошо известно, что работы над переводом Библии на армянский язык прошли два этапа: с момента изобретения армянского алфавита (405 г.) и до Эфесского собора (431 г.), когда за основу перевода были взяты отчасти сирийские (например—Peschitto для некоторых книг Ветхого Завета) и отчасти греческие (особенно для Нового Завета) оригиналы и в годы, непосредственно следовавшие за Эфесским собором, когда раз сделанный перевод был вторично исправлен по привезенным из Константинополя уточненным (и официально принятым) спискам книг св. Писания, в том числе и по списку Septuaginta[591].

Таким образом, первый опыт перевода Библии на армянский язык после 405 года имел всего 25-летнюю давность и впоследствии не сохранился как таковой. Значит, вышеприведенные слова Товмы Арцруни о существовании некоего древнего перевода псалмов, который к тому же горцы Хута успели выучить наизусть, относятся к еще более древнему, чем период изобретения армянского алфавита, времени. Но если даже оставить в стороне предположение о письменно осуществленном переводе псалмов в IV веке (которое некоторым ученым представляется спорным), все равно невозможно уйти от того факта, признаваемого почти всеми арменоведами, что на протяжении IV столетия отдельные части Библии, в том числе (и особенно) псалмы произносились также на армянском языке, по устному переводу, как говорилось и выше (в первой главе).

Интересен вопрос о разнообразии истоков стиля пения псалмов в Армении. Тем более, что оно имеет легко распознаваемые точки соприкосновения и с сирийской, и византийской, и западно-католической, и еврейской псалмодией. Не углубляясь в сложную проблематику

[586] См. Лит. LXI, стр. 215—220.

[587] Там же.

[588] Лит. CLXXVII, стр. 14—27.

[589] Ист. XXXVa, стр. 65.

[590] Ист. LXXI, стр. 135.

[591] Лит. XXV, стр. 71.

становления христианской псалмодии вообще (продолжающей занимать умы многих исследователей), отметим лишь, что в связи с вопросом об истоках, в частности, армянской псалмодии, необходимо учесть несколько факторов, которые должны были, теоретически рассуждая, в той или иной степени, прямо или косвенно повлиять на формирование стиля рассматриваемого здесь вида пения. Факторы эти суть следующие: речитатив, как один из приемов повествования древнеармянского эпоса[592] (применявшихся народно-профессиональными сказителями-певцами—випасанами и гусанами), поскольку напевы интересующих нас псалмов близки к речитативу; далее, в той или иной мере аналогичные с пением псалмов жанры культовой музыки языческой Армении; античное искусство декламации, очагами которого в пределах Закавказья были театры городов эллинистической Армении[593]; сирийская и греческая раннехристианская псалмодия и, наконец, армянская народная музыка. Притом этот последний фактор должен был иметь наиболее решающее значение, в данном случае не столько в смысле усвоения церковниками пластичных мелодических оборотов народной музыки (как это имело место в области гимнотворчества), сколько в отношении заимствования церковью самих гласов, в которых народ интонировал свои традиционные песни, а на определенном уровне развития своего общественного сознания—также и тексты псалмов. Иначе говоря, гласовая основа занимающих нас напевов является народно-национальной[594]. Сказанное легко может быть проверено, так как гласы, в которых протекают анализируемые псалмы, и по сей день фигурируют в арсенале выразительных средств армянской народной музыки[595].

Нашим источником является Жамагирк (Часослов)—один из трех нотных сборников, составленных и опубликованных в последней четвер-

---

[592] Лит. III, стр. 194.

[593] Вспомним здесь хотя бы слова Плутарха о том, что при царе Артавазде II (55—33 до н. э.) в Армении часто устраивались и греческие представления и что даже сам Артавазд сочинял трагедии. Ист. LX, стр. 263.

[594] По всем данным, подобные взаимоотношения между народным и церковным пением псалмов имели место и в других раннехристианских культурах. И вот почему, с этой точки зрения также приобретает особый смысл высказанное в связи с грегорианским хоралом мнение Петера Вагнера о том, что мелизматическая стадия псалмодии была более ранней, чем стадия схематизированная, и что с течением времени мелизматика постепенно как бы выносилась за скобку и сокращалась в процессе обобщения наиболее типических напевов (ср. Лит. XLVIII, стр. 392).

[595] В связи с этим вообще можно поднять и вопрос о том, что сами гласы армянской монодии также имеют свои аналоги в сирийской, византийской, еврейской, равно как и некоторых других переднеазиатских музыкальных культурах. По данному поводу отметим (не углубляясь в вопрос, могущий завлечь нас слишком далеко), что факт этот находит свое объяснение и в общности уходящих в глубину веков корней названных культур и в том, что они на разных этапах своего развития, скрещиваясь, взаимно оплодотворяли друг друга; и в том, наконец, что в иных периодах они даже варились в одном общем котле.

ти прошлого столетия в Эчмиадзине. Некоторые псалмы, разбросанные по его страницам, по всем данным, в разных веках в разной степени испытывали то или другое воздействие времени. Но среди них мы находим и образцы, по своему типу относящиеся к наиболее ранним слоям армянской культовой музыки. Это псалмы, которые, согласно указаниям Часослова, поются (целиком, либо частично): перед евангельскими чтениями всем усопшим[596]; от Пасхи и до конца недели Троицына дня[597]; и в дни Страстной недели[598]. Их напевы протекают, соответственно, в Первом гласе, в Третьем гласе и Третьем Побочном гласе. Анализ псалмов необходимо начать с этих образцов, в указанном порядке. Но вначале дадим некоторые предварительные, к нижеследующему анализу, замечания.

Хазовые записи напевов интересующих нас псалмов в манускриптах не встречаются. Наверное, в прошлом никогда и не возникала необходимость иметь такие записи, из-за простоты мелодического рисунка музыкального компонента.

Литературные тексты рассматриваемых псалмов, вообще говоря, положены в основу также других жанров армянской духовной музыки. В богослужении армянской церкви так же, как и вселенской, форма озвучивания даже одного и того же литературного текста определяется по его (текста) функции и местоположению в каждодневной службе или литургии.

В настоящее время в науке преобладает точка зрения, согласно которой словесные тексты армянских псалмов написаны прозой[599]. В армянском языке, как общее правило, ударение падает на последний слог слова, что влечет за собой, в частности, следующее последствие. В круге стоп, образуемых в условиях армянской словесности, хотя и наблюдается значительное разнообразие, все же здесь преобладают такие стопы, как ямб (⏑ /), анапест (⏑ ⏑ /), четвертый пеон (⏑ ⏑ ⏑ /), сложный ямб (⏑ / ⏑ /)[600]. При произнесении отдельных слов (стоп, фраз, и пр.) возникает особого рода движение, порождающее ощущение подъема. Мелодические же образования, сочетающиеся с отдельными словами (стопами, фразами), соответственно сказанному, почти всегда начинаются как бы с затакта и кончаются на сильной доле (исключение составляют напевы, сочетающиеся с фразами, в коих специально подчеркивается ударение первого односложного слова).

Слоги текстов, озвучиваемых в гласовых монодиях армянской церкви, бывают троякого рода. Одни из них сочетаются со звуками,

[596] Ист. XLIX, стр. 146—157 (Пс. № 14, 6, 53, 66, 84, 101, 118, 129 и 142).

[597] Там же, стр. 356—395 (Пс. № 64, 147, 5, 20, 98, 14, 97, 92, 66, 80, 84, 149, 150, 23, 46, 142, 103, 28, 32, 44, 132, 18, 45, 50, 22).

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

[599] Отметим, однако, что, по мнению некоторых авторов, в армянских псалмах имеются последовательно проведенные формы так называемых смешанных стихов (versi sciolti). Лит. CLXXIX, стр. 346.

[600] Лит. IV, стр. 76—80.

равными по своей длительности основной метрической единице напева, обычно представляющей собой четвертную ноту; условимся называть эти слоги простыми. Другие—сочетаются со звуками, равными по своей длительности сумме длительностей двух или больше метрических единиц напева; условимся называть их долгими слогами. Наконец третьи—сочетаются со звуками, длительность которых меньше длительности одной метрической единицы; назовем их краткими слогами. Последние бывают: реальные, когда слог следует за паузой; и как бы мнимые, когда пауза следует за слогом. В круге церковных произведений раннехристианской Армении, среди которых монодии с независимой от текста ритмизацией являются редкостью, долгие и краткие слоги в общем встречаются в особых случаях. Краткий слог (реальный) почти всегда употребляется в качестве особо активизированного предикта и как таковой встречается довольно редко. Долгий слог, хотя и встречается гораздо чаще в сравнении с кратким, тоже появляется в определенных фазах развития формы. Долгий слог часто встречается в каденционных участках построений (фраз, предложений и пр.). В начале же или внутри построений он обычно совпадает со слогом, специально выделяемым.

Слоги текста в монодиях могут сочетаться и со слигованными звуками (разной высоты). Если сумма длительностей этих слигованных звуков равна длительности одной метрической единицы, то слог—простой с распевом. Если же сумма длительностей этих слигованных звуков превышает длительность одной метрической единицы, то слог является долгим с распевом, и как таковой может непосредственно перейти в орнаментацию и юбиляцию. Ниже, при анализе, основное внимание будет уделено вопросу о методах формообразования. Цитируемые примеры ради большей доступности приводятся в равномерно-темперированном строе.

В основе музыкальной формы псалмов лежит форма литературных текстов. Музыкальная форма псалмов в целом образуется в результате нанизывания относительно законченных и однотипных построений, соответствующих предложениям словесного текста. Последние, в данном случае, не что иное, как строфы псалмов. В некоторых псалмах упоминавшиеся однотипные музыкальные построения охватывают по две строфы литературного текста; в других же—и в большей части псалмов—по одной. Масштабы и структура этих музыкальных построений зависят от объема и степени внутренней расчлененности самого литературного предложения. Более мелкие единицы членения напевов псалмов представляют собой мелодические образования, сочетающиеся с отдельными, достаточно весомыми разделами расчлененного литературного предложения. То или иное количество слогов этих разделов и определяет величину соответствующих им мелодических образований. В дальнейшем изложении упомянутые выше относительно законченные мелодические построения будем называть музыкальными предложениями; а более мелкие мелодические образования, условно—фразами.

Как показывают наблюдения, музыкальные предложения псалмов

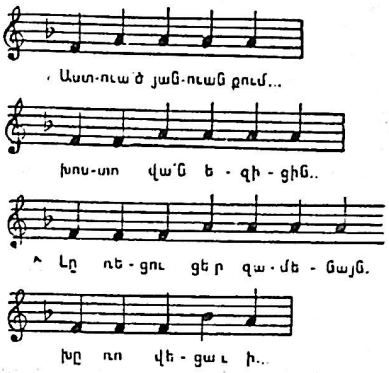
отделяются друг от друга легко распознаваемыми и типовыми для каждого гласа начальными мелодическими оборотами и заключительными кадансами. Первые обычно представляют собой характерные интонационные шаги от тоники или другой близлежащей ступени гласа вверх по направлению к его (гласа) доминирующему звуку[601]. Вторые же—стойкие формулы, интонационно и ритмически утверждающие тонику гласа. Аналогичные же моменты, т. е. небольшие начальные обороты и полукадансы, указывают и на границы фраз. В участках, лежащих между названными моментами музыкальных предложений, как общее правило, господствует доминирующий звук гласа, иногда переходя к тонам своего непосредственного окружения и возвращаясь обратно. Особенно в этих участках формы тип связи музыки со словесным текстом элементарен: каждый слог текста сочетается с одним звуком, равным по своей длительности основной метрической единице напева.

Музыкальные предложения псалмов Первого гласа охватывают по две строфы (или по два предложения) литературного текста. С каждой из двух строф обычно сочетается одна большая фраза, которая в свою очередь расчленяется на более короткие фразы, соответствующие тем или иным разделам расчлененного литературного предложения, если эти разделы не слишком мелки, и независимо от того, каким именно способом отделены друг от друга: знаками препинания—запятой, срединной точкой, или же союзами «и», «или» и т. д. Первая из упоминавшихся больших фраз (отделяющаяся от следующей и паузой) замыкается полукадансовым оборотом не на тонике; вторая же—заключительным кадансом, в результате чего музыкальное предложение в целом приобретает аналогию с вопросо-ответной формой. В основе Первого гласа лежит следующий звукоряд локрийского лада с тоникой на «ˊa»: f—g (или gis)—ˊa—b—c—(ˊd—es). Особенность данного гласа в том, что его тоника совпадает с его же доминирующим звуком. Первые большие фразы музыкальных предложений рассматриваемых псалмов начинаются с мягких интонационных шагов, отправляющихся вверх от нижнемедиантового тона «f» к доминирующему (и, в данном случае, одновременно—тоническому) звуку «á» (минуя «g»). При этом наблюдается тенденция сочетать звук «á» с первым ударяемым слогом[602] словесного текста. Иногда звуку «á» предшествует характерный квартовый скачок f—b, и в этом случае ударяемый слог сочетается с тоном «b» (пр. 112). Полукадансовый оборот, проявляющийся в конце первой из двух больших фраз музыкального предложения, очень прост. В нем интонация от звука «á» поднимается на тон «b», за которым и следует четвертная пауза. После цезуры вторая большая фраза, начинаясь с одного из вышеприведенных же оборотов, или с шагов типа gis—a,

[601] В некоторых случаях доминирующий звук гласа появляется с самого начала предложения, без какого-либо приготовления.

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

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



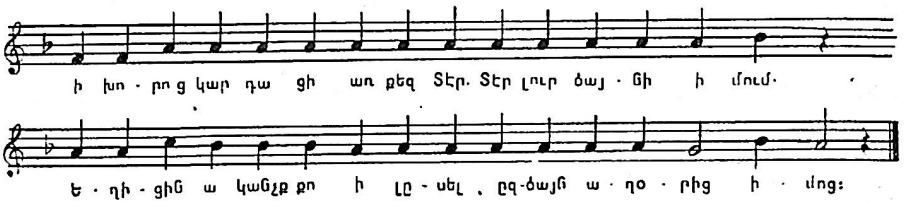
Прим. 112.

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

Прим. 113.

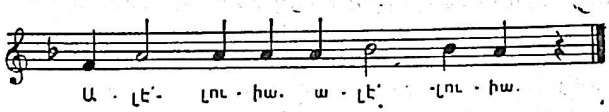
щих движение; образование неустойчивого мелодического интервала малой (g—b), или, тем более, уменьшенной (gis—b) терции и ее разрешение, что способствует свертыванию интонации и прочному обоснованию тоники. Более короткие фразы, образующиеся в результате расчленения двух больших, также отделяются друг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

ких фраз. Ниже приводится пример целостного музыкального предложения псалма Первого гласа[603] (пр. 114). Как уже говорилось, псалом в целом образуется в результате нанизывания подобных предложений. Притом основной единицей, поочередно исполняющейся каждым из двух хоров, является именно музыкальное предположение. Для полноты



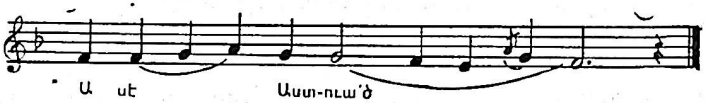
Прим. 114.

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



Прим. 115.

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



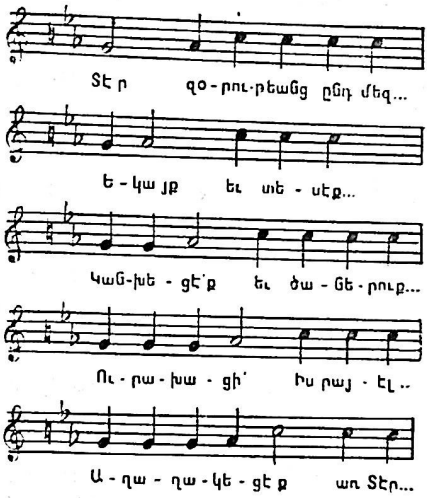
Прим. 116.

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

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

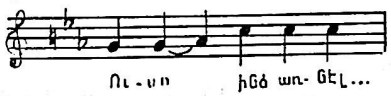
[603] В примерах союзы типа «и», «или» литературного предложения даны курсивом, с целью ясно показать европейскому читателю членение текста.

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

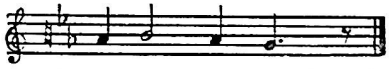


Прим. 117.

са также отличаются особой мягкостью своих интонаций; объясняется это тем, что последние, при движении вверх по направлению к побочной опоре «c», обычно не затрагивают остро тяготеющий верхнетерцовый звук «h». Для рассматриваемых оборотов характерен и другой

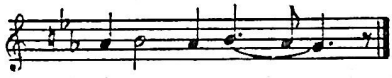


Прим. 118.



Прим. 119.

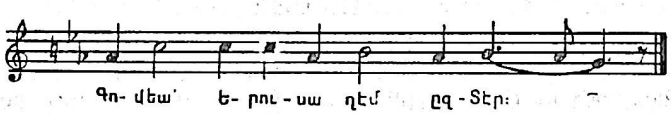
момент, относящийся к их ритмической стороне. В этих оборотах почти всегда фигурирует один долгий слог, равный по длительности половин-



Прим. 120.

ной ноте. Появление его связано с первым словесным ударением текста. Если первое слово текста односложно, то этот долгий звук с ним же и сочетается; если же первое слово текста многосложно, то появление

долгого слога соответственно опаздывает. Ниже приводится несколько примеров. В первом из них первое слово текста односложно; во втором—двусложно; в третьем—трехсложно; в четвертом—четырехсложно и в последнем—пятисложно (пр. 117). В отдельных случаях рассматриваемый долгий слог может сочетаться и с двумя слигованными звуками (пр. 118). Эти долгие слоги как бы соответствуют заглавным буквам текста, или тому, что принято называть красной строкой. Музыкальные предложения псалмов Третьего гласа завершаются следующим заключительным кадансом (пр. 119), или же разновидностью его (пр. 120). Обе эти формулы исполняются на последних четырех слогах литературного предложения. В них примечательно, во-первых, одностороннее разрешение увеличенной секунды as—h; и, во-вторых, введение синкопированного предпоследнего «такта» (as—h—as), подчеркивающих особую «тяжесть» последующей тоники. Ту же цель преследует и введение пунктирного ритма. Достоин внимания тот факт, что в данных кадансах долгий звук «h», в отличие от тех, которые рассматривались выше, употребляется в качестве представителя совсем иных метроритмических функций. Музыкальные предложения псалмов Третьего гласа могут состоять из двух, трех и более фраз, в зависимости от структуры текста. Предложение не расчленяется на фразы, если не расчленен сочетающийся с ним литературный текст. В таком случае оно слагается из начального мелодического оборота, после чего следует более или менее длительное пребывание интонации в сфере побочного опорного тона лада, и из заключительного каданса (пр. 121). Фразы рас-



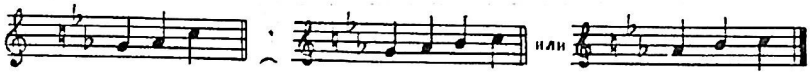
Прим. 121.

члененных предложений псалмов Третьего гласа, как правило, отделяются друг от друга при помощи цезуры, всегда появляющейся после побочного опорного звука «c». Нередко цезура эта подчеркивается посредством небольшой паузы, следующей за тоном «c». При этом движение мелодии часто просто прерывается на тоне «c». В других случаях появляются своего рода полукадансовые обороты, в которых побочная опора «c» получает особое обоснование (пр. 122). После цезуры интонация обычно снова отправляется вверх от тоники или от другой близлежащей ступени лада, обозначая начало новой фразы (см. прим. 123). Следует напомнить, что после цезуры новая фраза может начинаться и прямо с побочного опорного звука «c». В редких случаях, после цезуры, в начале новой фразы вновь могут появляться приведенных выше два оборота полукадансового типа. Расчлененные на два раздела предложения текста сочетаются с музыкальными предложениями, соответственно, из двух фраз. Такие музыкальные предложения в псалмах Третьего гласа также приобретают аналогию

с формой вопроса-ответа (пр. 124). Вопросо-ответная структура предложения не нарушается и в тех случаях, когда оно содержит три

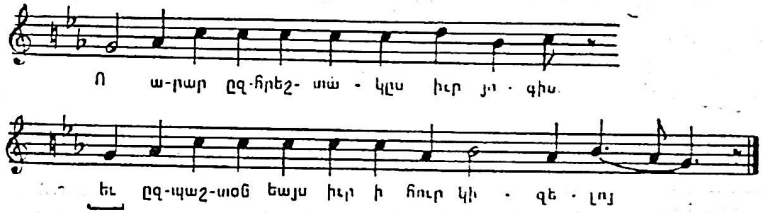
Прим. 122.

фразы, сочетающиеся с тремя разделами текста. Первые две фразы таких предложений, закрепляя позиции побочного опорного тона лада двумя полукадансами, как бы упорно задают один и тот же вопрос; им



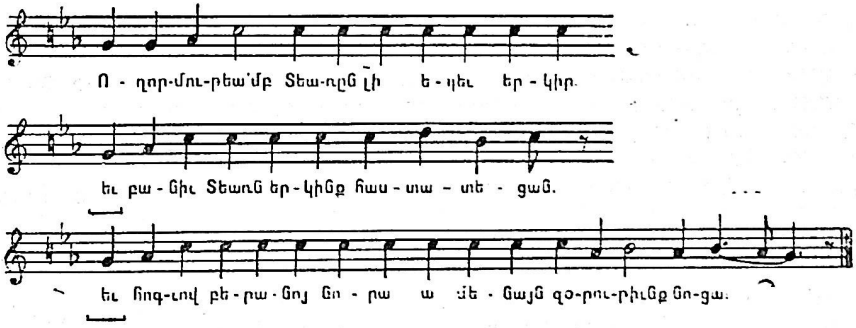
Прим. 123.

отвечает третья фраза. При этом последняя нередко своими масштабами равняется примерно первым двум фразам, что создает впечатление



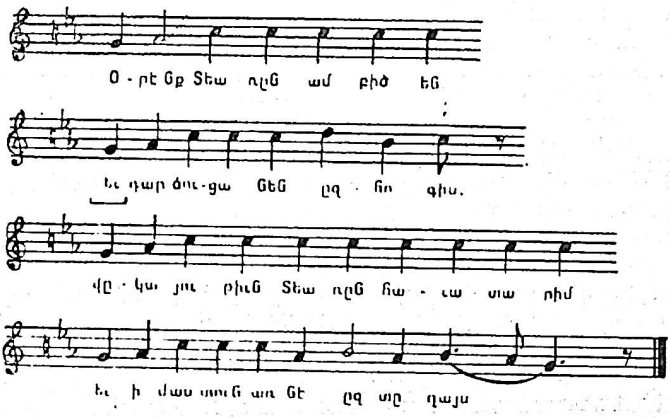
Прим. 124.

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



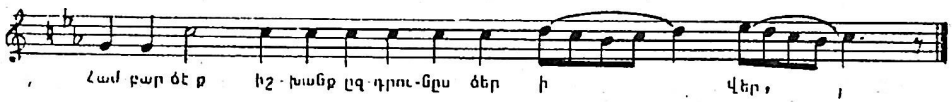
Прим. 125.

расчлененностью соответствующего им текста на четыре же раздела. Но музыкальное предложение в целом в данном случае обогащается не только новым количеством слагаемых. Большое количество фраз-разделов вносит и качественные изменения в структуру построения в целом. Последнее приобретает черты строфичности. При этом разделы текста, сочетающиеся с музыкальными фразами, воспринимаются как отдельные «строки». Однотипные же начальные интонации фраз сооб-



Прим. 126.

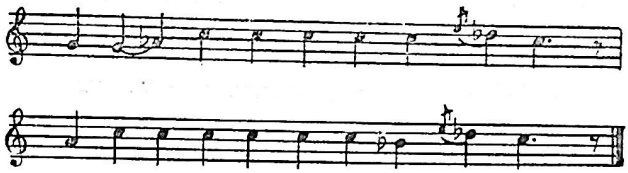
щают некую музыкальную рифму «строкам» предложения (пр. 126). Начала всей формы псалмов Третьего гласа нередко выделяются особыми полукадансами первых фраз их первых музыкальных предложений. В этих полукадансах распеваются два последних слога первых разделов текста, происходит ритмическое дробление напева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



Прим. 127.

орнаментирован отмеченный выше оборот d—h—c. Правда, не во всех псалмах Третьего гласа встречаются такие орнаментированные полукадансы, но их можно обнаружить, во всяком случае, в начале десяти из вошедших в Часослов двадцати пяти. В конце всей формы псалмов Третьего гласа также осуществляется модуляция, на сей раз в Первый Побочный глас с альтерированным ладом, с тоникой на «a» и побочной опорой (или доминирующим звуком) на «c»: f—g—(или gis)—a—b—c—des—e. Притом здесь, после заключительного каданса последнего музыкального предложения, сразу появляется несколько модулирующих фраз (пр. 128). Последняя из них приводит к прочному обоснованию новой тоники (пр. 129). Прежде чем сделать широкие обобщения относитель-

но стилевых особенностей напевов рассматриваемых псалмов, остановимся и на псалмах Третьего Побочного гласа по примеру предыдущего изложения. Лад названного гласа—эолийский минор с тоникой на «g» и побочной опорой на «b» (его особенностью является склоненное вниз, к тону «b», положение верхнеквартового звука «c»). Музыкальные предложения псалмов Третьего Побочного гласа тоже охватывают по одной строфе литературного текста. В начальных мелодических оборотах предложений псалмов Третьего Побочного гласа, всегда направлен-



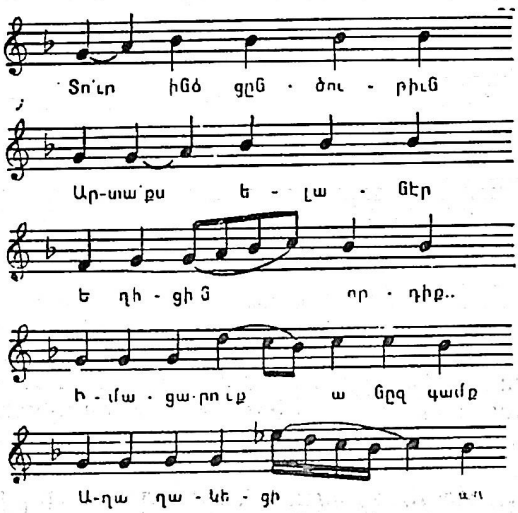
Прим. 128.

ных к побочной опоре лада, наблюдается значительное разнообразие, поддерживаемое и в ритмическом отношении. В этих оборотах тоже особо выделяется первый ударяемый слог текста. Но он здесь почти всегда распевается, сочетаясь со слигованными звуками, объединяемыми в различные ритмические рисунки. Сумма длительностей этих слигованных звуков в каждом отдельном случае равняется длительности половинной ноты. Место данных долгих слогов в рассматриваемых мелодических формулах определяется теми же условиями, с которыми мы ознакомились выше. Поэтому, избегая лишних повторений, ниже

Прим. 129.

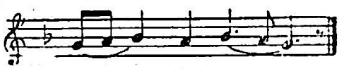
приводим пять примеров начальных оборотов с текстами, первые слова которых содержат, соответственно, один, два, три, четыре и пять слогов (пр. 130). Из других оборотов, встречающихся в начале предложений данных псалмов, следует упомянуть, во-первых, те, которые представляют нисходящие интонационные шаги прямо от верхнеквинтового или верхнесекстового звука лада (без исходных скачков от тоники, как это имеет место в двух образцах в последнем примере), от верхнеквартового тона; и, во-вторых, те, в которых побочная опора «b» появляется, опять-таки, с самого начала, без предварительного к ней подхода. Музыкальные предложения рассматриваемых псалмов завершаются заключительным кадансом, исполняемым на трех последних слогах словесного предложения (пр. 131). Появляющиеся здесь распевание третьего с конца слога и дробление ритма, получают свое развитие в разновид-

ности того же каданса, которая сочетается с четырьмя последними слогами текста (пр. 132).Для данных псалмов не типичны предложения, не расчленяющиеся на фразы. В нижеследующем примере, весьма редкостном в этом отношении, любопытно то, что в нем такое предложение сочетается со строфой, дающей повод для членения (пр. 133). Обороты, отделяющие фразы предложений псалмов Третьего Побочного



Прим. 130.

гласа, бывают двух типов. Из них наиболее часто встречается оборот, представляющий поступенно нисходящий интонационный шаг от верхнеквартового звука к тонике лада: c—b—a—g. Встречаются и следующие разновидности его: b—b—a—g, a—b—a—g. Для всех этих оборотов характерна недостаточная обоснованность в них тоники лада. Вто-

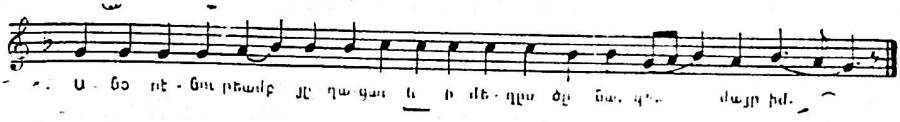


Прим. 131.

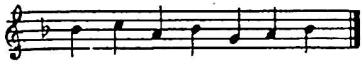
Прим. 132.

рой тип полукадансового оборота предполагает замыкание интонации на побочном опорном тоне лада. Элементарной его формой является прерывание течения напева на звуке «b». Более развитая и вместе с тем более употребительная его форма представляет мелодический оборот, содержащий также и окружение побочного опорного тона, вроде b—c—a—b или b—g—a—b. Иногда в такого типа оборотах один из простых слогов даже слегка распевается. После цезуры новые фразы начинаются либо с побочного опорного тона лада, либо же с формул,

в которых разными способами достигается тот же побочный опорный звук. Среди последних широкое хождение имеет оборот, интонация которого отправляется вверх от тоники лада (g—a—b). В некоторых случаях такое движение интенсифицируется путем укорачивания длительности направленных к звуку «b» тонов, которые, лигуясь, образуют простой слог с распевом. Нередко эта восходящая интонация отправляется и от нижнего вводного тона лада (f—g—a—b), что еще более

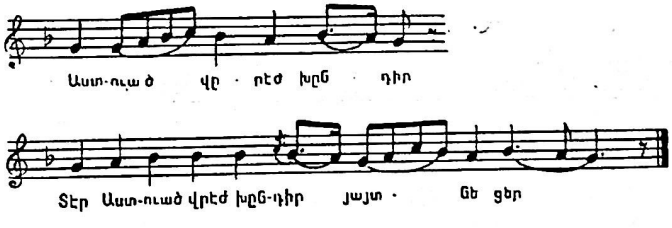


Прим. 133.



Прим. 134.

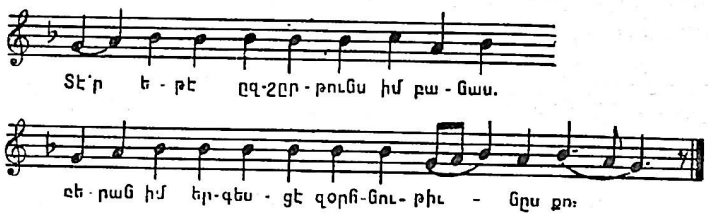
укрепляет позиции достигающегося доминирующего звука. Следует отметить, что фразы рассматриваемых псалмов могут начинаться и с верхнеквартового звука «c». При этом интонация рано или поздно опускается вниз к звуку «b». В других случаях описанный метод достижения побочной опоры воплощается в формах a—c—b или a—d—c—b. Наконец, в качестве начальной ритмоинтонации фраз употребляется также и один из вышеприведенных полукадансовых оборотов, а именно: b—c—a—b. Он, между прочим, нередко появляется и в промежуточных стадиях развития. Этим же свойством отличаются и другие приведенные мелодические формулы, особенно начальный оборот g—a—b. Кстати, когда данные две попевки непосредственно следуют друг за другом, возникает характерный модуляционный оборот и в некаденционных участках (пр. 134). Надо сказать, что применение описан-



Прим. 135.

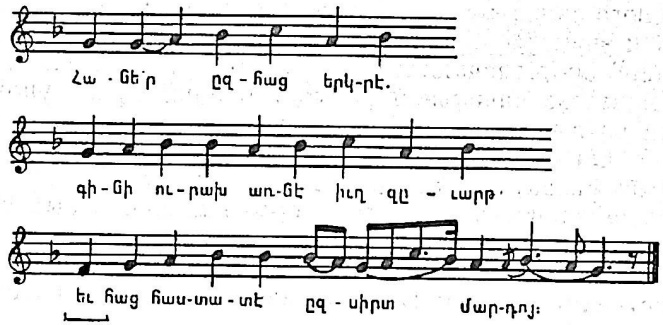
ных выше различных типов полукадансовых оборотов свидетельствует о стремлении дифференцировать основные формы логических связей разделов озвучиваемых словесных предложений. В результате обогащаются формы связей фраз соответствующих музыкальных предложе-

ний. Так, музыкально-поэтические построения типа предложений, состоящих из двух фраз-разделов в псалмах Третьего Побочного гласа, бывают двух типов, определяемых в зависимости от соотношений кадансов. Если первые фразы таких предложений кадансируют на тонике, возникает форма, имеющая характер двоекратного утверждения. При

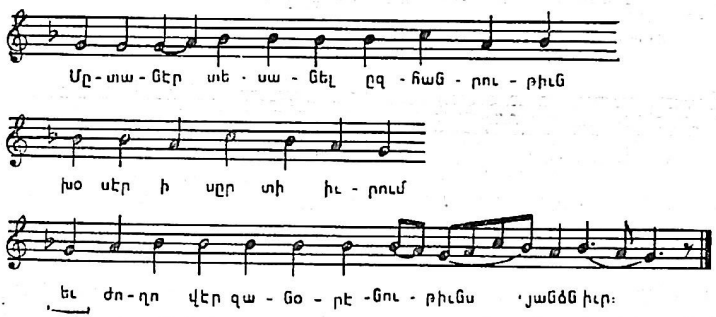


Прим. 136.

этом фразы воспринимаются как рядополагаемые высказывания, из коих второе является развитием первого, и в то же время более решительным утверждением проводимой мысли. Такова же и логическая связь двух разделов текста (пс. 93, строфа 1) приводимого музыкального предложения (пр. 135). Если же первая фраза кадансирует на

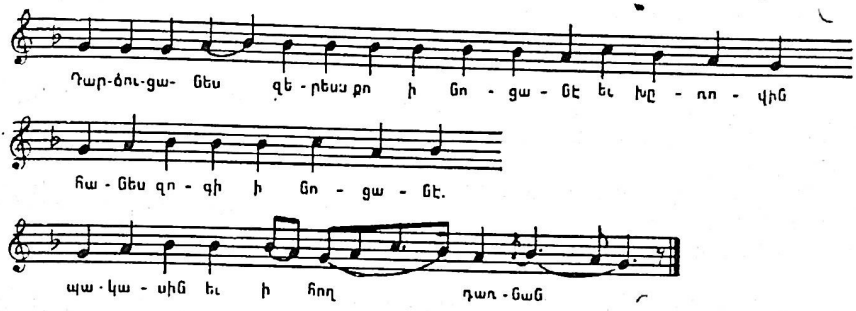


Прим. 137.



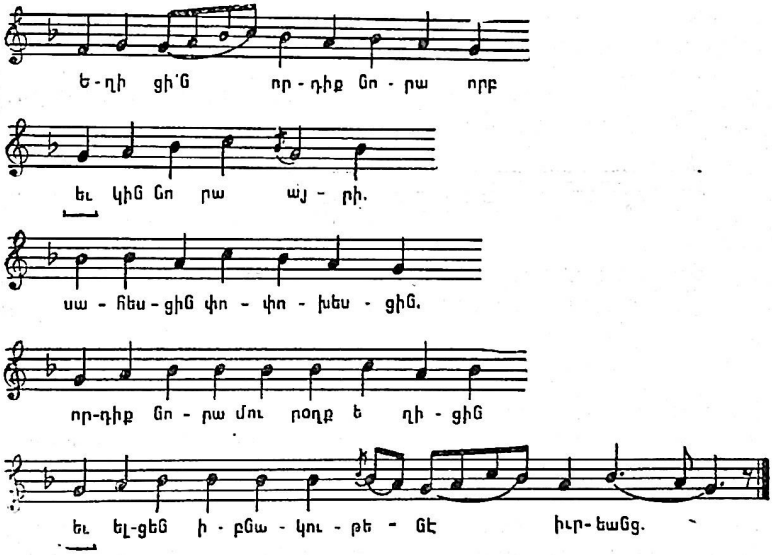
Прим. 138.

побочной опоре лада, предложение в целом принимает черты опять-таки вопросо-ответной структуры. В нижеследующем примере два раздела текста (пс. 50, 16) примерно так же соотносятся друг с другом (пр. 136). В предложениях, сочетающихся с текстом, расчленен-



Прим. 139.

ным на три раздела, встречаются три различные формы соотношения кадансов. Когда первые две фразы предложения кадансируют на побочной опоре лада, возникает знакомая уже нам форма двоекратно-



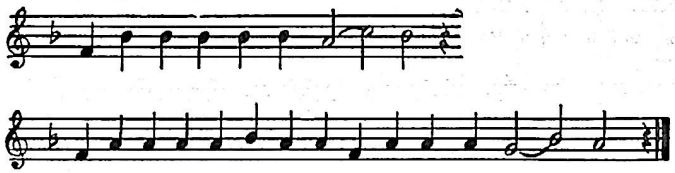
Прим. 140.

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

фразы, образуя упомянутую выше форму двоекратного утверждения, противополагаются первым (прим. 138).

Более сложное соотношение трех фраз возникает в случае, когда крайние фразы кадансируют на тонике, средняя же—на побочной опоре лада. Тогда построение в целом приобретает черты трехчастности. Следует подчеркнуть, однако, что в третьей фразе тоника обосновывается более прочно (пр. 139). Предложения, содержащие более чем три фразы, приближаются к строфической форме с музыкально рифмованными «строками», как это имело место и в псалмах Третьего гласа. Здесь приводится построение из пяти фраз-разделов (пр. 140).

Легко заметить, что в нем кадансы первой и третьей, а также второй и четвертой фраз согласованы; дважды повторяется момент оспаривания тоники. Пятая же фраза, являясь итогом предыдущего развития, особо выделяется и по своим масштабам. Таковы музыкальные предложения псалмов Третьего Побочного гласа. Начала всей формы названных псалмов вообще не выделяются специально. А там, где такая тенденция наблюдается, она распространяется на первых трех-четырех музыкальных предложениях псалма (например—псалмы на Великий Пяток и Великую Субботу). При этом упомянутые предложения поются в ином, более развитом стиле, почему к ним мы обратимся позже. Что же касается концовок рассматриваемых псалмов, то здесь мы снова сталкиваемся с явлением гласовой модуляции. Последняя фраза последнего предложения псалма приводит к обоснованию побочной опоры лада, после чего появляется собственная концовка. Она протекает в локрийском ладу Первого гласа, тоника которого располагается на второй ступени основного лада (пр. 141).



Прим. 141.

Обобщим наши наблюдения. Конечно, существуют какие-то различия между рассмотренными выше псалмами Первого, Третьего и Третьего Побочного гласов, в смысле деталей их формы. Однако, как мы видели, в них действуют одни и те же закономерности формообразования напевов, что дает основание считать эти закономерности наиболее общими в условиях данного жанра армянской культовой музыки. Напевы названных псалмов, в общем протекающие в среднем регистре певческого голоса, подчиняются гласовым нормам организации мелодического движения. Но из этих норм здесь учитываются и применяются лишь самые основополагающие—касающиеся типовых форм достижения побочной опоры лада, возвращения к тонике и ее обоснования. В

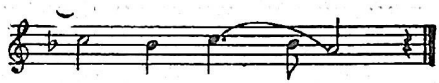
результате интонация бесконечно повторяет одну и ту же мелодическую формулу, в которой количественно преобладает доминирующий звук гласа. В основе ритмической организации тех же псалмов лежит принцип равномерного скандирования литературного текста, предполагающий количественное преобладание одинаковых простых слогов (лишь с некоторыми отклонениями в смысле подчеркивания кое-каких грамматических и логических акцентов текста), что приводит к образованию элементарной фактуры. В отношении формы музыка проанализированных псалмов подчиняется синтаксическому расчленению текста. Главные единицы членения музыки—предложения и фразы, являются музыкальными эквивалентами словесных предложений и их разделов. Во всей форме псалма ритмоинтонационно в той или иной мере подчеркнуто выделяются шесть моментов: границы (начало и конец) всего псалма; границы музыкального предложения и границы фразы.

Если попытаться дать некую эстетическую оценку занимающим нас монодиям, то прежде всего нужно будет констатировать, видимо, их архаический характер. Нетрудно заметить некоторые негативные стороны напевов этих псалмов-монодий. Напевы эти довольно схематичны. Они не только не углубляют, но и заметно снижают то эмоциональное содержание, которое присуще словесным текстам псалмов. Сама способность однотипных музыкальных предложений сочетаться с самыми различными словесными предложениями выдает их несколько отвлеченный, абстрактный характер. Вместе с тем, рассматриваемым напевам невозможно отказать и в таких качествах, как мужественность, лаконичность и максимальная обобщенность. Не нужно забывать также, что за видимой схематичностью, стандартностью и даже примитивностью этих напевов, кроется еще одна их особенность—навеянность суровым духом аскетизма, несомненно во многом предопределившей и принцип отбора средств музыкальной выразительности. Смело можно подтвердить, что формирование стиля данного вида церковного пения относится к эпохе, непосредственно предшествовавшей появлению первых армянских духовных песен типа «кцурд», возникших на базе пения псалмов, т. е. ко второй половине IV века. Пятый век и ряд последующих столетий—время расцвета и дальнейшей эволюции псалмодии в Армении. Надо сказать, что поступательное движение исторического развития также псалмодических жанров церковного искусства пения (антифонных, респонсориальных и сольно-мелизматических) в армянской действительности распространяется и на эпоху развитого феодализма[604]. Здесь мы вкратце остановимся и на таких образцах, которые отражают некий ход эволюции рассматриваемого вида пения, относящийся к периоду раннего средневековья.

Первое, что бросается в глаза в смысле дальнейшего развития напевов псалмов, относится к охвату нового гласа, а именно—Первого Побочного гласа с альтерированным ладом, с тоникой на «а» и побочной опорой на «с» (см. выше его звукоряд). Лад этого гласа—фригий-

[604] Лит. CXXXI, стр. 58.

ский минор с пониженной четвертой ступенью[605]; особенность же его — несколько большая (чем это бывает обычно) усиленность позиции доминирующего звука («c»), благодаря присутствию напряженно звучащих, неустойчивых мелодических интервалов, окружающих названный звук и разрешающихся в нем, что, вообще говоря, дает возможность легко модулировать при желании, придав звуку «c» значение тоники. В псалмах Первого Побочного гласа с альтерированным ладом как и в псалмах Первого гласа музыкальные предложения охватывают по две строфы литературного текста и, следовательно, в отношении структуры они имеют много общих черт с музыкальными предложениями псалмов Первого гласа. Псалмы, протекающие в Первом Побочном гласе с альтерированным ладом, это те, которые поются в начале первого часа ночи[606], и один псалом (29-й), исполняющийся, как и псалмы Первого гласа, перед евангельскими чтениями[607]. Сначала обратимся к этому последнему, так как его отличает применение первичных форм интонирования на основе данного гласа. Первая большая фраза музыкальных предложений этого псалма начинается с плавного хода от тоники к доминирующему звуку через «b» или минуя его, а иногда прямо с того же доминирующего звука. В конце фразы интонация либо просто прерывается на звуке «c», либо спускается на «a», либо же, и чаще всего, поднимается на тон «des». Начало второй большой фразы может быть идентичным с началом первой, или же направляться к доминирующему звуку, предварительно затрагивая окружающие его тона «b» и «des». Эта фраза завершается утверждающим тонику заключительным кадансом, исполняемым на трех последних слогах литературного предложения (пр. 142). Границы коротких фраз аналогичны с началом



Прим. 142.

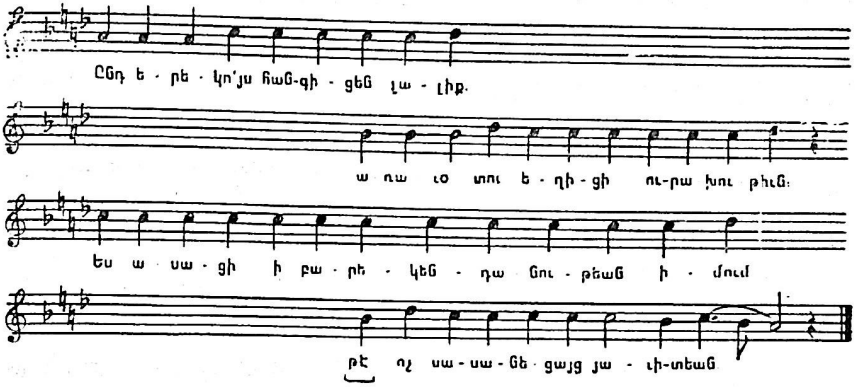
вторых больших фраз и концовками первых. Единственная разница в том, что иногда короткая фраза после цезуры может делать также ход e—des—c. Целостные музыкальные предложения занимающего нас псалма в большинстве случаев выливаются в знакомую уже нам форму

[605] Жаль, что Хр. Кушнарев в свое время не имел возможности ближе ознакомиться с церковными монодиями названного гласа с альтерированным фригийским ладом (Лит. LXXXIII, стр. 537). Между тем, старые теоретики этот глас, фигурирующий в некоторых важных разделах каждодневной службы и в большей части Литургии (Ист. XX, XXXI; Лит. CXXXV, CLI), по праву считают чуть ли не одним из характернейших в армянской церковной музыке (Лит. CLXXXII, стр. 75—76. Лит. CLXXIII стр. 45—46).

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

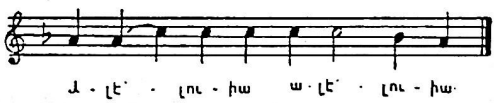
[607] Там же, стр. 148—149.

вопроса-ответа. Только здесь форма эта несколько обостряется в тех случаях, в общем нередких, как уже отмечалось, когда первые фразы замыкаются полукадансом на «des», в результате чего возникает довольно сложное соотношение кадансов (прим. 143). Началом



Прим. 143.

всей формы псалма и в данном случае служит дважды повторяемое слово Alleluia, которое озвучивается по тому же рассмотренному выше принципу, с распевом долгого слога (пр. 144). В концовке формы еще



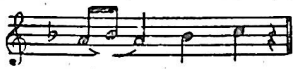
Прим. 144.

раз, но более прочно, обосновывается тоника гласа. Она (концовка) является почти точным повторением соответствующего оборота псалмов Первого гласа от ступени «a» (пр. 145). Таким образом, новое в этом псалме сводится к расширению гласовой основы интонации. Нечто другое, с этой точки зрения, наблюдается в четырех псалмах первого часа ночи. В них выразительные возможности Первого Побочного гла-

Прим. 145.

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

предложений этих псалмов интонация несколько дольше, чем обычно, пребывает в тонической сфере гласа. Тут в начальных мелодических оборотах, в которых почти всегда присутствует долгий звук, сочетаемый с первым ударяемым слогом текста, сперва фактически достигается тоника гласа «а» ходом большой терции от нижнемедиантового звука, или прямо, без приготовления, и лишь потом—побочная опора «с». В начале вторых больших фраз, где нередко также присутствует ударяемый долгий слог, интонация сразу попадает в сферу доминирующего звука гласа и обыгрывает его с помощью одного из следующего типа движений: c—e—des—c, e—des—c, b—c—e—des—c, b—c—des—e—des—c. Так что даже только в этих двух ключевых фазах изложения музыкального предложения возникает нечто художественно интересное в смысле соотношения ладовых оттенков. В мелодической линии, хоть и на некотором расстоянии, часто рисуются контуры ясно различаемого слухом мажорного септаккорда с большой септимой (f—a—c—e) при расширении общего диапазона. Более пристального внимания заслуживает соотношение кадансов больших фраз. Первая из них в большинстве случаев, возвращаясь к тонике, замыкается на «а». А вторая и, следовательно, все предложение, завершаются следующим типовым оборотом, исполняемым на трех последних слогах текста. Как



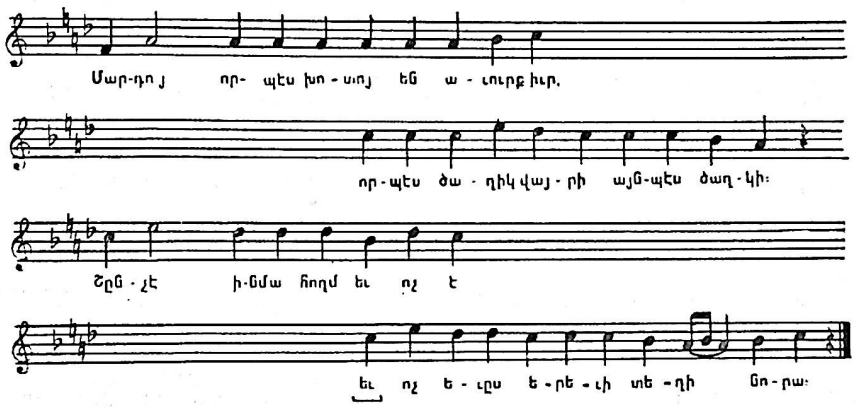
Прим. 146.

видно, оборот этот не что иное, как несколько расширенный полукаданс, сколько бы ни обосновывал он побочную опору «с». В результате вопросно-ответная структура музыкального предложения приобретает весьма своеобразные черты; сперва звучит утвердительная фраза, и потом лишь—вопрошающая[608]. Нетрудно понять цель, преследуемую данным приемом. Она состоит в том, чтобы сугубо музыкальными средствами вызвать необходимость появления каждого последующего предложения, что и достигается фактически. При этом интонация монодии в целом до известной степени принимает характер переливчатый, многократно модулируя из одной сферы гласа в другую и так и не утверждая прочно какую-либо из двух потенциальных тоник до самой концовки всей формы (пр. 147).

Короткие фразы этих музыкальных предложений обычно замыкаются на «с» или «des», а после цезуры начинаются либо прямо со звука «с», либо с одного из оборотов типа b—c, des—c, a—b—c, b—des—c, b—e—des—c, либо же повторяют один из оборотов начала второй большой

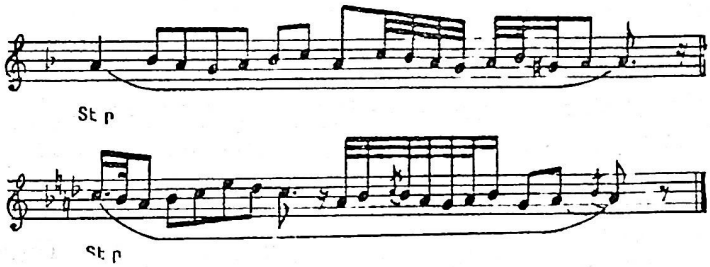
[608] Надо сказать, что описываемый здесь тип соотношения двух разделов музыкального построения имеет свои аналоги в некоторых образцах армянской народной музыки.

фразы. В редких случаях в начале также короткой фразы появляется долгий звук, в сочетании с ударяемым слогом; а иной раз за естественной цезурой, в конце короткой фразы, тоже следует пауза, но эти моменты ничего существенно нового не вносят в структуру предложения в целом. Формулы, указывающие на границы всей формы псалмов первого часа



Прим. 147.

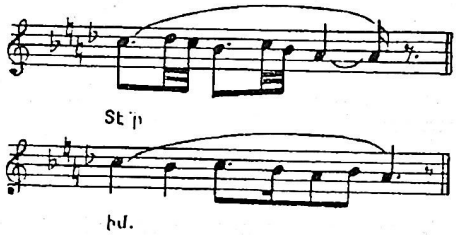
ночи исполняются, соответственно, на первом и последнем слогах литературного текста. Особенно начало формы в этих псалмах представляет собой развитой, орнаментированный каденционный оборот, прочно утверждающий тонику. Существует два его варианта. В одном безраздельно господствует тоническая сфера гласа. Во втором же, интонационно безусловно более богатом, представлены обе главные сферы



Прим. 148.

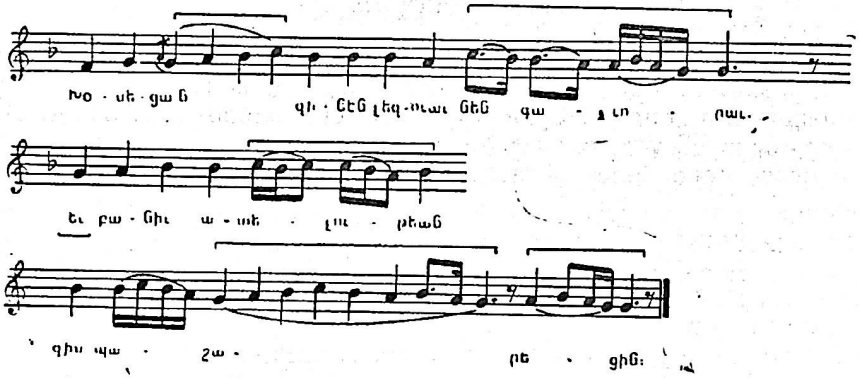
гласа—неустойчивая сфера побочной опоры и разрешающая сфера тоники (пр. 148). Концовка формы, тоже в двух вариантах, немногословна (пр. 149). Следующий этап в эволюции данного вида пения представляют те музыкальные предложения, с помощью которых выделяется начало некоторых псалмов Третьего Побочного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

Слово это этимологически происходит от греческого στιχολογία и, как таковое, означает Recitativo versuum и антифонное пение псалмов[609]. В обиходе же армянской церкви это слово означает также стихи, предназначенные для сольного пения, как сообщает А. Худабашян[610]. Так что начальные три-четыре строфы вышеупомянутых псалмов на Вели-



Прим. 149.

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



Прим. 150.

Это вторая строфа 108-го псалма[611] (на Великий Пяток). Она имеет два раздела. Напев же состоит из трех фраз, крайние из которых кадансируют на тонике, а средняя—на побочной опоре гласа. С такой же структурой предложения мы встречались и выше (см. пр. 139). Сравнение этих двух музыкальных предложений псалмов одного и того же гласа показывает, что особенности напева нашего «Стохоги»

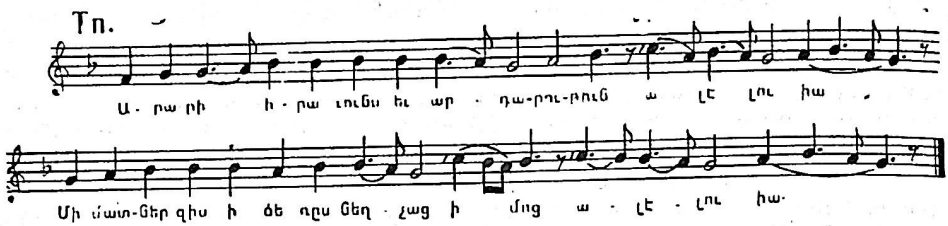
[609] Лит. CVI, Б, стр. 747.
[610] Лит. CXCII, стр. 382.
[611] Ист. XLIX, стр. 349.

сводятся к следующему. В нем первый ударяемый слог текста первой фразы сочетается с группой слигованных нот, сумма длительностей которых равняется длительности целой ноты (см. в примере прямые скобки 1). В конце первой фразы полукадансовый оборот c—b—a—g орнаментирован посредством введения пунктирного ритма и нот малой длительности, а остановка на «g» удлинена в два раза (см. скобки 2). Орнаментирован также, пусть несколько умереннее, второй полукадансовый оборот c—a—b (скобки 3). Далее в третьей фразе появляется нового типа пространный заключительный каданс-юбиляция. Каданс этот, исполняемый на трех последних слогах текста, распадается на две части—на собственное заключение (скобки 4) и на дополнение (скобки 5). Особо следует подчеркнуть, что и это членение заключительного кадансового оборота происходит независимо от текста, который не дает тому никакого повода. Цезура, предшествующая дополнению заключения, поддерживаемая также паузой, разделяет на две части последнее слово текста. Все это наблюдается и в других предложениях, аналогичных разбираемому. Если иметь в виду их все, то можно еще добавить, что в рассматриваемом типе напевов иногда в начале фразы в качестве предикта выступает даже краткий слог; иной раз дробление основной метрической единицы происходит также в некаденционных участках построения и т. д. (кстати, последний момент встречается в нашем примере, см. второй слог 3-й фразы). Но и сказанного об особенностях приведенного примера достаточно, чтобы прийти к заключению, что в некоторых псалмах Третьего Побочного гласа начальные три-четыре музыкальных предложения носят черты, явно приближающие их к монодиям, известным в науке под собирательным названием «мелизматическая псалмодия».

Дальше процессы протекают под знаком развития этих новых черт стиля. Основное стремление как в творчестве, так и в исполнительской практике сводится к тому, чтобы принципы распевания слога, дробления ритма и орнаментации мелодической канвы (при соответствующем замедлении темпа) свободно распространять на весь напев. На этом пути значительный шаг вперед представляют канонаглухи[612] праздников. Их мелодии имеют отношение не только к анализированным образцам, но и к своим же вариантам силлабического типа, предназначенным для обихода. В завершении всего изложенного приведем первые строфы канонаглухов Третьего Побочного и Второго Побочного гласов, каждую в двух вариантах (ср. примеры: 151-й с 153-ым и 152-й с 154-ым). Сравнив рассмотренные выше псалмы типа стохоги с этими канонаглухами праздников, нетрудно заметить большую сложность мелодической фактуры последних в целом, более равномерное распределение распевов, фиоритур и т. п. по всей строфе. Необходимо отметить, что мелодии канонаглухов (особенно предназначенные для праздников), в отличие от более простых напевов остальных

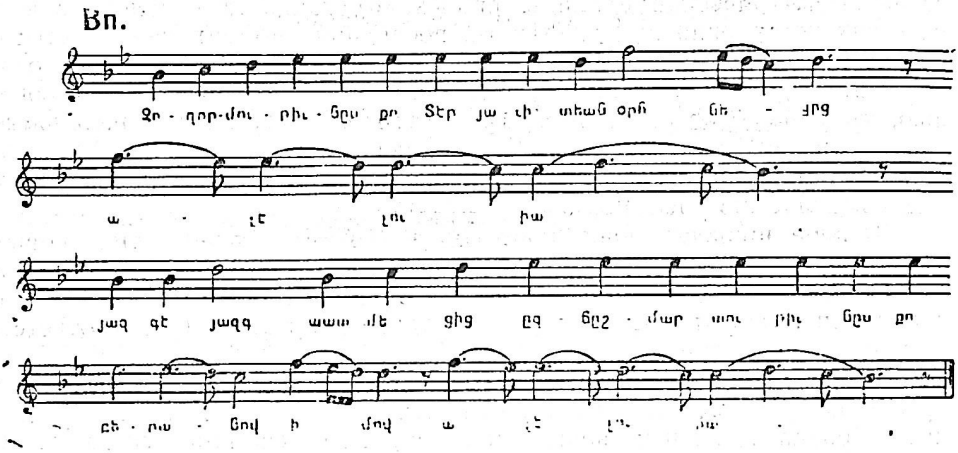
[612] Главные псалмы (или седьмые копула) восьми канонов древнеармянской Псалтыри (см. выше).

псалмов восьми канонов древнеармянской Псалтыри, в прошлом были внесены в хазовые сборники типа Манрусума[613]. Сравнение показывает, что литературные тексты канонаглухов в этих сборниках часто копи-



Прим. 151.

ровались сокращенным письмом, очевидно ввиду их большой распространенности. Налицо полное соответствие гласовых обозначений рассматриваемых памятников в средневековых рукописях и в новейших нотных сборниках. А фактура хазового письма местами предполагает даже более сложные мелодические рисунки[614]. Это и понятно. Ибо в

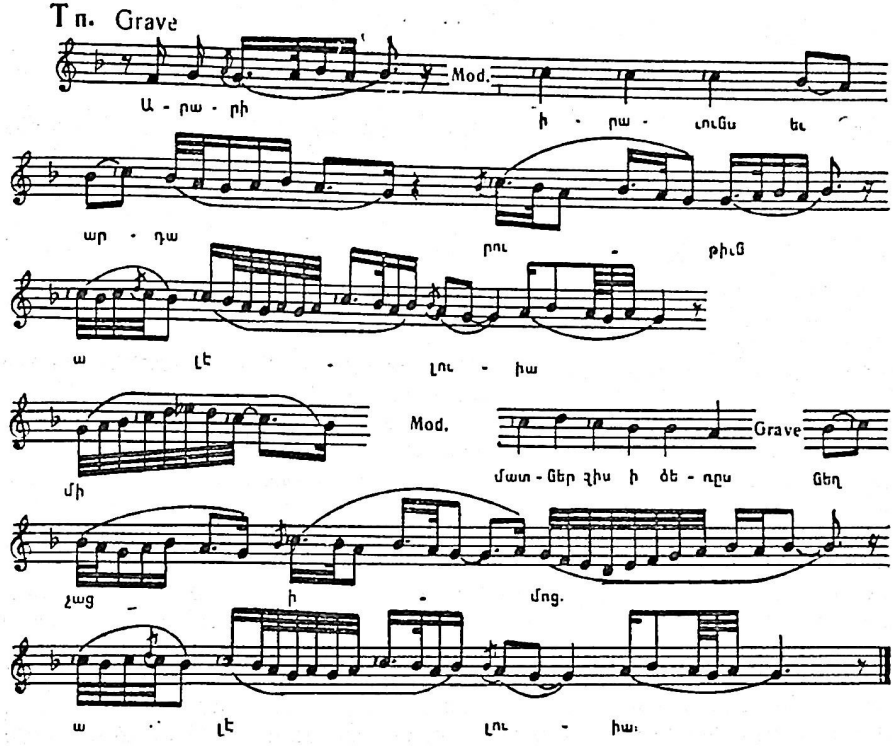


Прим. 152.

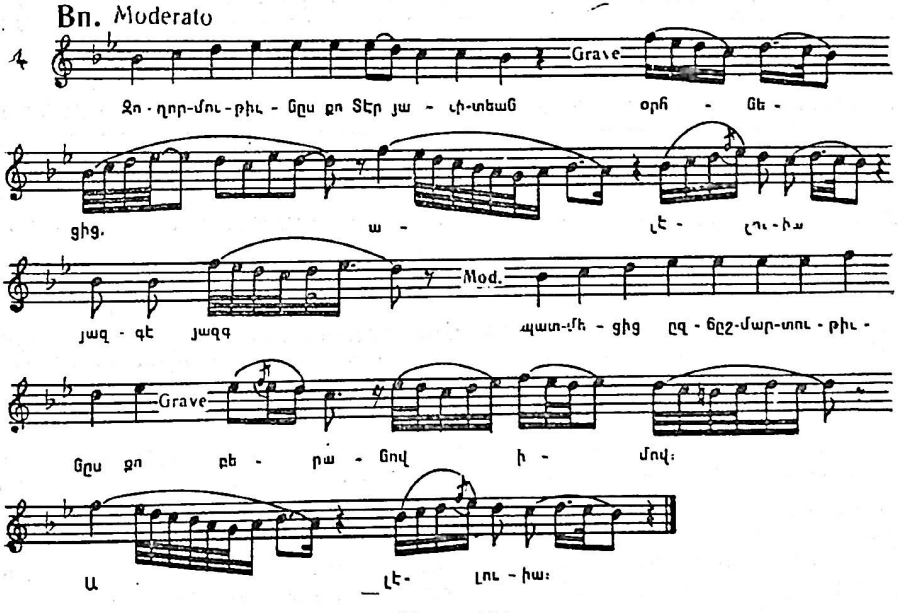
названных хазовых сборниках мелодии канонаглухов представлены на кульминационном (относящимся к XII—XIV вв.) этапе их исторического развития. Между тем, музыкальный компонент занимающих нас монодий, известный по нотным сборникам XIX столетия, дошел до нас, пройдя сквозь века деградации. Возвращаясь к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

[613] См. рукописи Матенадарана № 591 (стр. 6а—15б), 752 (стр. 5а—10б), 759 (стр. 4а—9а) и др.

[614] Лит. CLXV, 9 (стр. 41), 11 (стр. 33).



Прим. 153.



Прим. 154.

канонаглухов, отметим, что сравнить их следует по мелодическим построениям, соответствующим одним и тем же разделам литературного предложения. Своеобразная «подстрочная» структура наших примеров призвана облегчить читателю именно эту задачу.

ГИМНОДИЯ

В период раннего средневековья бытовали четыре основных гимнических жанра: кцурд (тропарь), кондак (прививщийся в армянском богослужении в качестве многострофной оды скорее повествовательного характера), канон и таг. Последний хотя и являет более свободный от церковных канонов жанр, тем не менее, по общему складу не выходит из русла гимнодии в широком смысле слова. Первые два как составные канона в средние века объединялись под общим собирательным названием шаракан (*շարական*)[615] (откуда и наименование заключающего их сборника—Шаракноц).

Дошедшие до нас шараканы создавались с V по XV вв. В течение целого тысячелетия искусство шараканов, испытавшее сильное влияние светской поэзии и музыки с самого начала своего возникновения, пережило значительную эволюцию. Так как этот длительный период развития охватывает две разные эпохи истории армянского народа, принято различать в основном шараканы раннего средневековья и более новые, относящиеся к эпохе зрелого феодализма. Чем же отличаются первые от вторых? И можно ли, в каждом конкретном случае, более или менее точно датировать любой из шараканов, или хотя бы отнести его к одной из двух названных эпох истории армянского народа, принимая во внимание, если не исключительно, то, главным образом, результаты научного анализа.

Вопрос этот более сложен, чем может показаться. Данные историографии, касающиеся авторства различных произведений, во-первых, подлежат уточнению и, во-вторых, охватывают не все единицы, заключенные даже в одном лишь канонизированном Шаракноце[616]. Усилия, направленные к уяснению особенностей авторского почерка того или иного песнопения, приводят к конкретным, приемлемым результатам в том случае, если песнопение это принадлежит к числу характерных произведений яркой, великой, и к тому же в той или иной мере известной по другим сочинениям творческой личности. А при учете эпохальных признаков стиля данного памятника всегда приходится считаться с тем, что, с одной стороны, музыкальный компонент многих раннесредневековых произведений был основательно пересмотрен в XII—XIV ве-

[615] Очевидно, на основании того, что после внесения в армянское богослужение жанра канона (VIII в.) созданные ранее кцурды и в общем немногочисленные кондаки, подвергшись значительной перестройке, через некоторое время воспринимались как оды своеобразно скомпонованных канонов.

[616] Есть много и таких шараканов, которые в прошлом, в разное время выйдя из употребления, остались в рукописях в качестве апокрифических.

ках, а с другой—художники эпохи зрелого феодализма сочинили также немало песнопений по лучшим образцам, относящимся к V—X векам. Но эти трудности не являются принципиальными. Вопрос о датировке шараканов и уточнении авторства хотя бы наиболее значительных из них в арменоведении породил специальную критическую литературу. Ее возникновение и ход развития вкратце таковы.

В Шаракноцах с давних пор приводились «указатели» имен творцов шараканов и времени, когда они жили. Было время, когда эти сведения принимались на веру. Но скоро ученые, в частности литературоведы, подняли вопрос: какие же данные положены в основу при составлении упомянутых «указателей»? И оказалось, что в основу последних легло предание, приписывающее некоторым из раннесредневековых авторов большее, чем они могли в действительности выполнить. Такое положение вещей сначала породило известное недоверие к сведениям, содержащимся в Шаракноцах. Сомнению подверглось не только авторство раннесредневековых шараканов, но и сам факт их древнейшего происхождения. Но сомнение это, в конечном итоге, послужило лишь поводом для научного обоснования того, что составляло правдивую часть упоминавшегося предания.

Так, после первых же попыток тщательного рассмотрения словесных текстов шараканов выяснилось, что среди них действительно имеется большое количество древнейших образцов, явно отличающихся от произведений, сочиненных в эпоху зрелого феодализма по содержанию и форме. Выяснилось, что словесные тексты раннесредневековых шараканов сплошь и рядом написаны свободными стихами, без рифмы, а примененные в них стихотворные размеры ограничены в количественном отношении, в то время как для шараканов эпохи зрелого феодализма в общем характерно применение и рифмы, и большего количества разнообразных стихотворных размеров. Со временем наука обнаружила и основные закономерности тех стихотворных размеров, которые применялись именно для шараканов раннего средневековья. В этом большие заслуги имеют ученый-мхитарист А. Багратуни, впервые детально описавший один из главных раннесредневековых стихотворных размеров—четырехстопный сложный ямб (4+4+4+4), указав и на множество конкретных примеров, почерпнутых из круга древнейших шараканов[617]; и М. Абегян, в капитальном исследовании которого («Стихосложение армянского языка») имеется описание также других раннесредневековых стихотворных размеров. Среди них своей значимостью особое место занимает четырехстопный же анапест (3+3+3+3)[618].

Далее, в арменоведении стал обсуждаться и вопрос об авторской принадлежности шараканов и, в частности, раннесредневековых (наиболее трудно поддающихся освещению с этой точки зрения). Скоро накопилось множество метких наблюдений, полезных замечаний, а в

[617] Ист. IX (Предисловие).

[618] Лит. IV, стр. 271—296.

целом ряде случаев—и верных умозаключений в различных трудах и исследованиях Г. Зарбаналяна[619], М. Орманяна[620], Г. Аветикяна[621], Г. Алишана[622], С. Аматуни[623] и др.[624]. В некоторых из этих трудов примечательны методы языково-стилистического анализа песнопений, аргументированные ссылки на отпечатки в них духа времени и среды, стремление определить некоторые общие качества как более новых, так и древних шараканов. Говоря о последних, Костанянц усматривал эти качества в «поражающей простоте формы, ясности содержания, оригинальности образов и торжественности тона»[625]. Более многосторонний анализ словесных текстов шараканов вообще и древних в частности имеется в одном из ценных исследований М. Абегяна, опубликованном в 1912 г. в журнале «Арарат» под заглавием «О шараканах»[626]. Оно посвящено вопросу о возникновении и путях развития армянской духовной песни. В нем же, рассматривая некоторые важнейшие стороны формы и содержания шараканов, автор на конкретных примерах выясняет характерные отличительные черты словесных текстов раннесредневековых произведений. К числу этих черт автор относит: чрезвычайную простоту и ясность форм; безыскусственность выражений; присутствие «рефрена» или «припева», отличной от остальной части шаракана структуры, наличие заимствованных из псалмов строф (обычно таковыми бывают первые строфы древних шараканов); наличие словесных текстов, являющихся перефразами псалмов или пересказами евангельских рассказов; наконец, наличие в текстах влияния ранних церковных догматов, толкования, а также и древней, дохристианской религии Митра.

Между прочим, опубликовав указанную серию статей в 1912 г., впоследствии Абегян в этом вопросе ни разу не изменил прежним своим убеждениям. Показательно, с этой точки зрения, что спустя двадцать лет после опубликования упоминавшегося исследования, в связи с рассмотрением шараканов, автор отсылает читателя на эту же серию статей[627]. Последняя, к слову сказать, лежит в основе также одного из разделов еще более позднего труда Абегяна—«Истории древнеармянской литературы»[628]. Следует отметить, что вопрос о датировке шараканов занимал умы и армянских музыковедов. Как знаем, еще Е. Тынтесян, выделив из общей массы шараканов относящиеся к периоду раннего средневековья, сравнивал их с шараканами, сочинен-

[619] Лит. LXII.
[620] Лит. CX.
[621] Лит. IX.
[622] Лит. XXIV, Б.
[623] Ист. III.
[624] Лит. CLXXVIII.
[625] Ист. LXXXIV, стр. 15 (Предисловие).
[626] Лит. V.
[627] Лит. IV, стр. 333.
[628] Лит. III, стр. 408—432.

ными в эпоху развитого феодализма и доказывал, что те и другие, в общем находясь в русле одного музыкально-стилистического направления, вместе с тем носят печать своего времени[629].

Комитас всегда придерживался той точки зрения, что если предание приписывает те или иные монодии авторам раннего средневековья, то данное обстоятельство говорит, по меньшей мере, о приблизительной дате возникновения этих монодий. А Хр. Кушнарев, специально занимавшийся вопросами определения «возраста» дошедших до нас народных, гусанских и церковных монодий, о раннесредневековых произведениях церковного искусства писал: «Сохранилось огромное количество музыкальных памятников, формирование стиля которых без особых натяжек можно отнести именно к данной эпохе»[630]. Понятно, что, занимая такую, более чем ясную позицию в рассматриваемом вопросе, армянские музыковеды учитывали главнейшие особенности также музыки раннесредневековых шараканов. Каковы же эти особенности? Как показывают результаты теоретических изысканий Хр. Кушнарева, раннесредневековые шараканы отличаются, прежде всего, простотой их ладовой основы. В них весьма редко встречаются столь характерные для произведений эпохи зрелого феодализма гласы Стеги и Зартуги. Простота является отличительной чертой также и самих напевов большинства шараканов раннего средневековья. В них наблюдается в общем тесная связь музыки со словесным текстом. Рассматриваемые монодии обычно вливаются в относительно небольшие, однотемные музыкальные построения. Наиболее древние из них близки к псалмодическим формам.

Критическое освоение всего этого опыта, накопленного в арменоведении и армянском музыкознании, а также выверка и посильное обогащение достигнутых результатов в свете тщательно собранных сведений летописи, всех дошедших до нас «указателей» авторов шараканов[631] и анализа самой музыки названных памятников дали нам возможность составить новый, более полный и уточненный список песнетворцев древней (и средневековой) Армении и их сочинений[632]. Детальный разбор Шаракноца показал, что сборник этот, взятый в процессе бытования в масштабе ряда веков, отличается относительной стабильностью в плане общего содержания, внутренней структуры, распределения в нем более древних и новых мелодических пластов различной фактуры

[629] Лит. CLXXXII, стр. 115—120.

[630] Лит. LXXXIII, стр. 85.

[631] Древнейший из этих «указателей» составлен Ванаканом вардапетом (XIII в.). Ср. Лит. CXIX, стр. 485. Второй—гораздо более обширный—составлен нереем Саргисом (XIII—XIV вв.). Рук. Матенадарана № 2092, стр. 223б. Третий—принадлежит перу Григора Татеваци (XIV в.). Ист. XV, стр. 637. Далее идут два «указателя» авторов XVII столетия—Степаноса Дзиг Джугаеци (рук. Матенадарана № 1424, стр. 247) и Акопа Сысеци (рук. Матенадарана № 3107, стр. 138б) и, наконец, «Указатель» Анонима. Ист. LXXXI, стр. 2. Лит. CCXIX, стр. 39 (Предисловие).

[632] См. нашу работу: Лит. CXXXIII, стр. 19, 25, 38.

и пр. Смело можно подтвердить, что в эпоху деградации культуры феодальной Армении из музыкально-ритуальных книг армянской церкви меньше всего пострадал Шаракноц[633]. То есть в мелодико-стилевом плане шараканы сквозь XV—XVIII века дошли до нас в относительно неизменном виде (на что имеется, кстати сказать, и авторитетное указание Комитаса)[634]. В период развитого феодализма они (шараканы) сохранились благодаря искусству хазового письма. Из многочисленных хазовых списков Шаракноца, хранящихся в Матенадаране, для сличения литературных текстов, гласовых обозначений и мелодических фактур рассматриваемых памятников мы взяли по три кодекса от XVI[635], XV[636], XIV[637] и XIII[638] веков, а также манускрипт, содержащий единственный, дошедший до нас сборник шараканов от XII столетия[639], и остановились на них.

Вряд ли имеет смысл показывать здесь извилистый ход сравнительного анализа указанных кодексов с нотным Шаракноцем в целях установления подлинности и состояния сохранности дошедших до нас раннесредневековых монодий. Отметим лишь некоторые результаты проделанной скрупулезной работы. Данные разбора нотного Шаракноца в плане различения в нем раннесредневековых и более новых мелодических образований в большой мере подтверждаются итогами анализа хазовых рукописей и их сопоставления и сравнения с нотным сборником. Более того. Подтверждаются и те выводы, которые относятся к фактам переинтонирования, а то и мелодического перевоплощения словесных текстов целого ряда раннесредневековых произведений в XIII—XIV столетиях. Так, сейчас с большей уверенностью можем констатировать, что стихотворные тексты немалого количества шараканов покаяния, сочиненных Месропом Маштоцем, сочетались с новыми протяжными орнаментированными мелодиями в эпоху развитого феодализма[640]. В эту же эпоху был пересмотрен музыкальный компонент также многих шараканов, созданных Сааком Партевом[641]. Рука сред-

[633] Лит. CXLV. Благодаря стараниям Воскана Вардапета, первый печатный Шаракноц с хазами (Амстердам, 1664—65), в смысле содержания, структуры и вообще выполнения, не уступал лучшим рукописным образцам. Позже почти все публикации Шаракноца с хазами (в том числе: три константинопольских, 1742, 1815 и 1853 годов и Эчмиадзинский 1861 года) в большой мере базировались на первой (Ист. LXXVIII—LXXXIII).

[634] Лит. LXXVIII, стр. 112.

[635] Рукописи Матенадарана № 7123 (1598 г.), 1612 (1562 г.) и 8324 (1506 г.).

[636] Рукописи Матенадарана № 1624 (1488 г.), 3223 (1458 г.) и 1609 (1412 г.).

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

[638] Рукописи Матенадарана № 1577 (Ахпат), 2478 и 8474.

[639] Упоминавшаяся выше рук. Матенадарана № 9838.

[640] Ср. нашу статью: Лит. CXLII.

[641] Ср. нашу статью: Лит. CLXVIII.

невековых армянских μελουργεί (мелодистов распевщиков) коснулась также ряда произведений Ована Мандакуни и Мовсеса Хоренаци, Анании Ширакаци, Саака Дзорапореци и др.

Говоря о периоде с VIII по XI век, надо сказать, что хотя в течение указанных столетий искусство хазового письма только зарождалось, трудно совершенствовалось и медленно распространялось, однако само отношение к монодиям, особенно к их мелодическому компоненту, было весьма трезвым, активным (иначе чем же объяснить стремление разработать систему хазовых знаков). А до VIII столетия, в условиях, когда в армянском церковном искусстве монодии с независимой от стихотворной основы ритмизацией встречались редко, надежным средством сохранения мелодий служили письменная фиксация литературных текстов и гласовые обозначения песнопений. Итак, различаются древние и более новые (сочиненные в эпоху развитого феодализма) шараканы. Нас интересуют первые—относящиеся к периоду раннего средневековья. Они, в свою очередь, могут быть подразделены, в зависимости от особенностей словесного текста и музыки, а также от формы их взаимосвязи. Словесные тексты шараканов написаны стихами—либо свободными, подчас приближающимися к прозе, либо размеренными, отличающимися большей музыкальностью.

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

При распределении отобранного материала будем придерживаться порядка—от более элементарных форм к более развитым; предполагая, что в основном так и протекало развитие данной ветви армянской музыки. Правда, при таком подходе как бы искусственно «выпрямляется» всегда сложный, извилистый путь развития музыки, но зато достигается максимальная ясность общей картины и ее главней-

ших сторон, систематичность изложения и доходчивость основных тезисов. В основу последования отдельных разделов, параграфов и пр., будет положен, по возможности, генетический признак. Основное внимание при анализе самих монодий будет уделено вопросу о методах формообразования, что даст возможность надлежащим образом рассмотреть также и вопрос о связи напевов этих монодий с их словесными текстами. Цитируемые ниже монодии (в отличие от тех или иных нотных схем) ради большей доступности приводятся в равномерно темперированном строе[642]. При рассмотрении старинных монодий следует учитывать то обстоятельство, что в их словесных текстах сохранены многие отличительные черты сравнительно более богатого вокализма (состава гласных) древнеармянского языка. В частности, в них гласный «ը» (ъ), в отличие от того же звука нового армянского языка, сплошь и рядом употребляется в качестве равного, по своей силе и продолжительности, остальным гласным (ա—а, է—э, օ—о, ի—и и пр.), и даже подчеркнуто акцентируется, когда этого требуют метроритмические условия.

По своей музыке и особенно по ритму шараканы подразделяются на силлабические и протяжные. Протяжные шараканы, предназначенные, как общее правило, для индивидуального высказывания, отличаются от силлабических широкой напевностью, кантиленностью и свободными, нескандированными ритмами. Различия между данными двумя видами шараканов обнаруживаются и в их темпах. Ритмы шараканов силлабического типа протекают в относительно быстрых или умеренно быстрых темпах. Ритмы протяжных шараканов протекают в медленных или умеренно медленных темпах. Следует отметить, что имеются также и промежуточные формы шараканов, занимающие некое среднее положение между протяжными и силлабическими. Но в целях более наглядного противопоставления двух названных выше основных видов в последующем анализе главным образом на них и будем останавливаться. Обратимся сначала к силлабическим шараканам, образующим древнейший слой церковных гимнов.

СИЛЛАБИЧЕСКИЕ ШАРАКАНЫ

Силлабические шараканы генетически связаны с псалмами, и потому их можно называть также псалмодическими. Возникнув на базе псалмов, названные шараканы, особенно на первых порах, сохраняют с ними известную связь по линии ритма. Но по мере дальнейшего развития они все более и более удаляются от псалмов. В них, под прямым влиянием народнопесенного творчества, к которому сознательно прибегали церковники при самом возникновении искусства шараканов, постепенно укореняется песенное начало. В процессе работы над силлабическими шараканами духовенство постепенно заимствует почти все применяемые в народной музыке гласы. Со временем усваиваются так-

[642] За исключением песнопений Третьего Побочного гласа, в которых и здесь отмечается несколько низкое положение верхнеквартового (от тоники на «g») звука «ˊc».

же приемы сочетания различных гласов в пределах одной мелодии и новые формы развертывания интонации. Расширяется круг употребляемых гласовых попевок, расширяется амплитуда интонационной кривой мелодии за счет захвата новых, более высоких регистров.

Весьма важные сдвиги происходят и в метроритмической организации музыки рассматриваемых шараканов. В них мало по малу преодолевается принцип равномерного скандирования текста путем внедрения в мелодии все новых пластичных рисунков с раздробленным ритмом, выразительными распевами и долгими звуками. Кроме того, в результате постоянного стремления учитывать соразмерность отдельных разделов мелодий, а позже—и особенности размеренных строк различных стихотворений в названных шараканах со временем достигается периодичность ритма и равномерность пульсации метра. Особо следует затронуть вопрос о дальнейшем усложнении структуры музыкальных построений в рассматриваемых шараканах. Стимулирующую, а подчас и определяющую роль играют в этом отношении, конечно, стихотворные тексты монодий. Но тем не менее, происходившие в мелодиях шараканов структурные изменения получают значение чисто музыкальных достижений. Так, мелодии шараканов, соответствующие строфам их стихотворных текстов, в наиболее типичных случаях приобретают черты завершенных периодов. Этим, с одной стороны, подчеркивается законченность строфы, как музыкально-поэтического целого, с другой же—придается определенная форма построению[643].

Надо сказать, что фактором, сообщающим мелодиям черты завершенных периодов, на первых порах служит простое разрастание масштабов строфических построений, в которых на основе заключительного каданса, прочно утверждающего тонику лада, приводятся в связь 3, 4, а иногда и 5 разделов мелодий. Но позже к этому фактору присоединяются и чисто структурные особенности, связанные с образованием сопряженных предложений, с тематической периодичностью и характерными соотношениями кадансов. Предложения в таких периодах иногда соответствуют отдельным разделам мелодий трехстрочных и даже четырехстрочных строф. В других случаях предложение, объединяя в себе два раздела мелодии четырехстрочной строфы, соответствует ее половине.

Все это, естественно, отражается и в различных по значимости цезурах, отделяющих друг от друга строки строф и соответствующие им разделы мелодий. Признаками этих цезур являются: наличие тождественных, однотипных или просто сходных мелодических оборотов в начале отдельных разделов; появление долгих и слигованных звуков в конце этих же разделов; нисходящие мелодические обороты полукадансового

[643] В связи с этим необходимо отметить, что в армянском музыкознании и литературоведении строфа с древних пор означается словом տուն «тун», что в буквальном переводе означает дом. Такое название указывает не только на законченный характер строфы, но и на присущее ее структуре некое архитектоническое начало.

типа, которым нередко предшествует один долгий звук; и паузы различной продолжительности. Существуют различные типы разделов мелодий, соответствующих строкам строф стихотворений: в простейших монодиях они образуют музыкальные фразы; в более развитых же формах эти разделы мелодий сами расчленяются на фразы. Признаки цезур, отделяющих друг от друга фразы шараканов, аналогичны вышеупомянутым четырем моментам. Таковы пути, приведшие к укоренению в шараканах песенного начала. Силлабические шараканы бывают со свободными и размеренными стихами. По всем данным, первые более древнего происхождения, почему с них и следует начать рассмотрение.

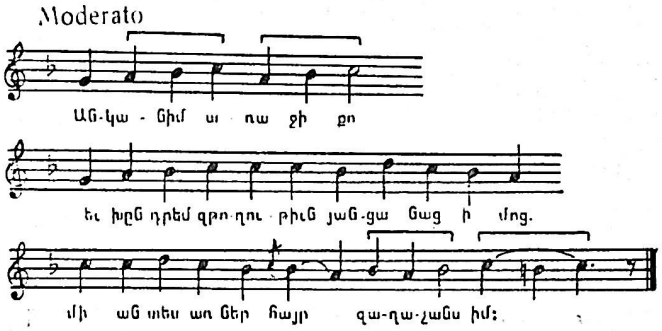
Силлабические шараканы со свободными стихами

Силлабические шараканы со свободными стихами занимают важное место среди произведений эпохи раннего средневековья. В них осуществляются первые и, пожалуй, наиболее трудные шаги на пути коренного обновления церковно-музыкальной речи. Особенность словесных текстов этих монодий заключается в том, что в них строки строф обычно состоят не из равного количества стоп и слогов. Строфа,—она же целостное литературное предложение,—совершенно свободно распадается на разделы, каждому из которых соответствует строка. Эти особенности стихов отчасти отражаются в музыке данных шараканов: их мелодии обычно распадаются на различные по величине разделы, которые сочетаются, соответственно, с различными по объему строками строф. Однако в рассматриваемых шараканах существует и стремление преодолеть эту асимметричность, идущую, фактически, от текста, путем введения распевов и долгих звуков именно в те разделы мелодии, которые сочетаются со строками, содержащими меньшее количество слогов в сравнении с остальными. Иначе говоря, музыкальному компоненту здесь нередко отводится и некая упорядочивающая роль в формообразовании монодий, что особенно сказывается в более развитых формах.

Рассматриваемые монодии в музыкальном отношении весьма разнообразны. Здесь можно обнаружить различные по типу музыки произведения, в которых в целом отражена картина значительной эволюции развития шараканов от простейших, сугубо псалмодических форм до наиболее развитых, песенного характера монодий. Попытаемся же показать именно эту эволюцию на конкретных примерах. Как уже говорилось, развитие искусства шараканов, особенно в начальных его стадиях, протекало под знаком преодоления той схематичности, которая была присуща рассмотренным выше напевам псалмов. Первые шаги в этом направлении касаются ладоинтонационной стороны музыки. Они отражены даже в простейших из рассматриваемых шараканов, с которых и берут начало процессы расширения ладовой основы музыки, а также обновления интонационного строя монодий, путем более богатого использования каждого отдельно взятого лада, гласа. Ниже, в це-

лях пояснения, приводится мелодия простейшего шаракана Четвертого гласа[644] (пр. 155).

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



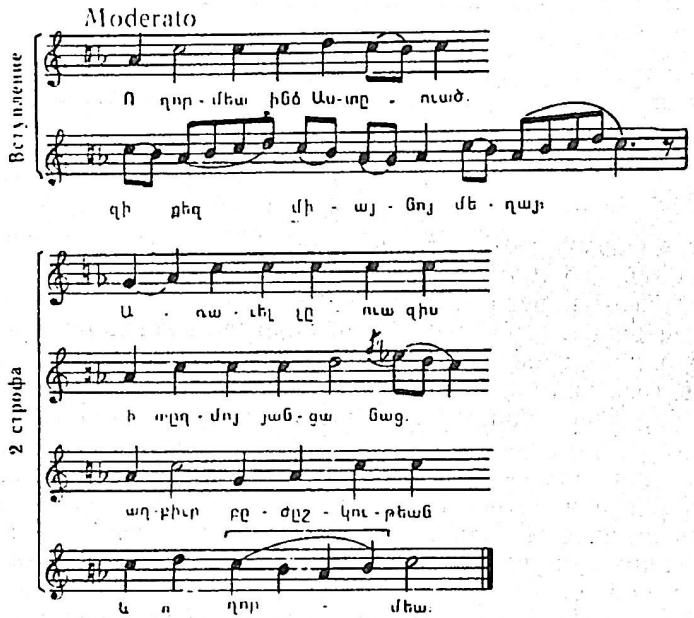
Прим. 155.

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

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

[644] Ист. L, стр. 316 (шаракан покаяния).

процесс развития формообразующей роли музыкального компонента монодий. Процесс этот затрагивает сначала ладоинтонационную сторону музыки, как мы видели. Но вскоре он распространяется и на ритмику мелодий, приводя к появлению, точнее—к своего рода ассимиляции новых, более песенного склада пластичных ритмоинтонаций. Извне заимствованный характер этих новых ритмоинтонаций подтверждается и тем, что они при своем первоначальном появлении производят впечатление своеобразных «инкрустаций», произведенных по заданному музыкальному материалу простейших шараканов. Весьма показательна, с этой точки зрения, следующая монодия Третьего гласа, в которой упоминавшиеся новые ритмоинтонации пока что не входят в основную мелодию шаракана, а лишь предваряют ее[645]. В приведенном отрывке



Прим. 156.

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

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

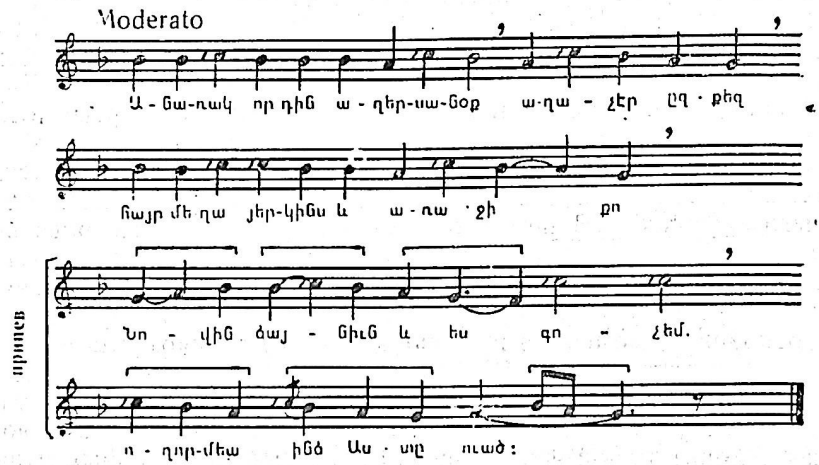
вов названных псалмов, в каждом из разделов этой мелодии присутствуют слигованные (сочетающиеся с одним слогом текста) либо долгие звуки. Привлекает особое внимание отмеченный в примере широкий распев предпоследнего слога в последнем, четвертом разделе мелодии. Ближайшее рассмотрение показывает, что данный распев введен в мелодию не только с целью удобного кадансирования: посредством этого распева последняя, содержащая всего лишь четыре слога строка строфы, удлиняясь, примерно приравнивается (по количеству сочетающихся с ней звуков) трем предыдущим, каждая из которых содержит по шести слогов. В этом сказывается та упорядочивающая роль музыкального компонента, с которой мы не раз будем сталкиваться впоследствии.

Однако, несмотря на все эти отличительные черты, основная мелодия нашего шаракана в общем носит псалмодический характер. Совершенно иного типа напев, сочетающийся с первым двустишием текста. Этот напев особо выделяется в контексте ритмоинтонаций простейшего шаракана. В нем преобладают выразительные распевы слогов, оттеняемые выпуклой интонационной кривой и подчеркнуто раздробленным ритмом. Это объясняется тем, что данному напеву отводится важная роль в формообразовании монодии: он служит вступлением, отправным моментом и первоначальным толчком для всего шаракана и, следовательно, как таковой должен быть эмоционально насыщен. Но в том-то и дело, что стремление эмоционально насытить даже небольшой вступительный напев неизбежно приводит к заимствованию новых ритмоинтонаций, отсутствующих в арсенале основных музыкально-выразительных средств псалмов и простейших шараканов псалмодического типа.

Как уже отмечалось, в нашем примере эти новые ритмоинтонации пока что лишь предваряют мелодию шаракана, подобно яркой вступительной реплике вождя-запевалы, знаменующей начало массовой по характеру народной песни. Но они со временем входят также и в основные мелодии шараканов и постепенно органически растворяются в них. Тому непосредственный повод дают, в первую очередь, некоторые стихотворные тексты, написанные в широко применяемых в народнопесенном творчестве формах запево-припева и рефрена с куплетом. Стимулирующая роль подобных текстов ясна. Ведь различные по функции и эмоциональной насыщенности части строф названных форм, естественно, требуют более дифференцированного к себе подхода при их музыкальном воплощении. Осуществление такого подхода, открывая новые пути для проникновения в шараканы песенного начала, на первых порах, приводит к образованию различных по характеру частей внутри отдельных мелодий. Об этом можно судить по шаракану, написанному в форме запево-припева, согласно структуре его текста[646] (пр. 157). Нетрудно заметить ясную разграниченность двух названных частей мелодий данного шаракана. Ее запев, близкий к напевам псалмов Третьего

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

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

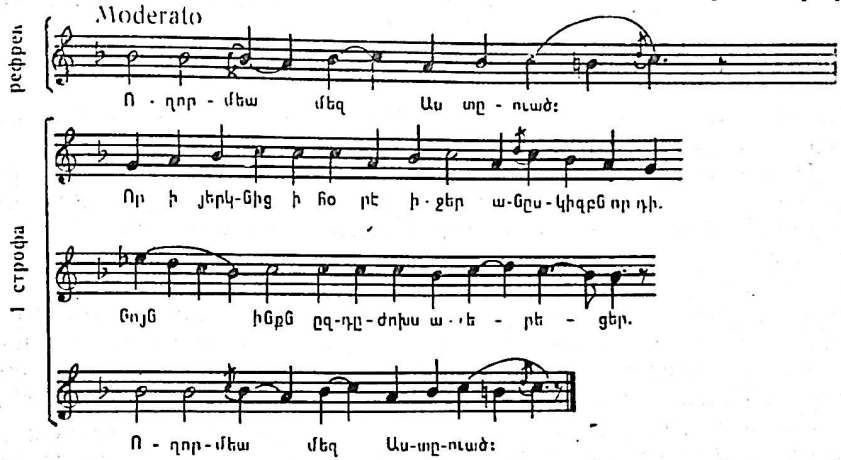


Прим. 157.

развития двух мотивов: восходящего (a) и нисходящего (b), как это отмечено в примере. Таким образом, мы видим, что и в данном шаракане имеется самостоятельный напев, особо выделяющийся на общем фоне сугубо скандированных ритмов. Но здесь, в отличие от ранее рассмотренной монодии, напев этот является неотъемлемой частью самой основной мелодии шаракана. Следующий шаг на пути повышения удельного веса музыкального компонента осуществляется в некоторых шараканах с рефреном. В последних ритмически и интонационно более развитые напевы рефренов уже обрамляют каждую из строф монодий, стимулируя, тем самым, развитие также и остальных частей мелодий. Это наглядно видно по рефрену и последующей первой строфе приводимого ниже шаракана Четвертого гласа[647] (пр. 158). Здесь в небольшом напеве рефрена осуществлено полное раскрепощение ритма от принципа скандирования текста. При этом состоящий из сплошных распевов и долгих звуков напев этот играет весьма важную и своеобразную формообразующую роль. Он выполняет функцию вступления по отношению к каждой последующей строфе шаракана и

[647] Ист. L, стр. 564 (из шараканов на Воскресение).

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



Прим. 158.

он не только логически завершает ее, но и создает ожидание повторения мелодии в следующей, второй строфе произведения. А в конце третьей, последней строфы, посредством исполнительской нюансировки подчеркивается, естественно, именно заключительный характер напева рефрена. Таким образом, каждая отдельная строфа и вся монодия в целом оказываются обрамленными мягкими распевами рефрена, что, конечно, положительно влияет на общее звучание всего шаракана.

Следует отметить, что и остальная часть мелодии рассматриваемого шаракана отличается присутствием в ней большего количества распевов и долгих звуков, чем это наблюдалось в псалмодических (по складу) разделах предыдущих простейших монодий. В данной связи следует, прежде всего, указать на членение, имеющее место в двух разделах мелодии, соответствующих первым двум строкам строфы. В обоих случаях упомянутые разделы мелодии распадаются на две фразы для более ясной членораздельной подачи словесного текста[648]. Вообще

[648] Так, в конце первого раздела мелодии нисходящего типа полукадансовый оборот вычленяется в отдельную фразу посредством предшествующей цезуры после долгого звука «с» потому, что он сочетается с двумя пояснительными словами текста; в начале же второго раздела мелодии, посредством вычленения первой фразы, состоящей из широкого распева и одного долгого звука («с»), особо выделяются первые два слова второй строки, на которых падает логический акцент литературного предложения. Кстати, этим объясняется также и то, что в начале второго раздела мелодии и интонация достигает своей кульминационной точки (es^2).

говоря, членение разделов мелодий на фразы осуществляется и тогда, когда сочетающиеся с ними строки текста длинны и не могут быть спеты без помощи цезуры. Но, как бы то ни было, такое членение, способствуя лучшему восприятию смысла текста, вместе с тем регулирует дыхание самой музыки. Ведь с прибавлением в мелодии количества фраз прибавляется и количество присутствующих в ней долгих звуков и распевов, характерных для концовок этих фраз. Итак, присутствие распевов и долгих звуков в псалмодической части нашего шаракана обусловлено, прежде всего, тем, что в ней осуществляется членение разделов мелодии на фразы.

Но членение—это лишь одна, хотя и весьма важная сторона рассматриваемого явления. Дело в том, что здесь мы снова сталкиваемся с той упорядочивающей ролью музыкального компонента, когда последний завуалирует неразмеренный характер стихов. Ближайшее знакомство показывает, что два раздела псалмодической части мелодии приведенного шаракана соответствуют двум различным по величине строкам текста: первая из них содержит 14, а вторая—лишь 9 слогов. Введением же распевов особенно во второй раздел мелодии последний примерно приравнивается первому, сочетающемуся с более длинной строкой[649].

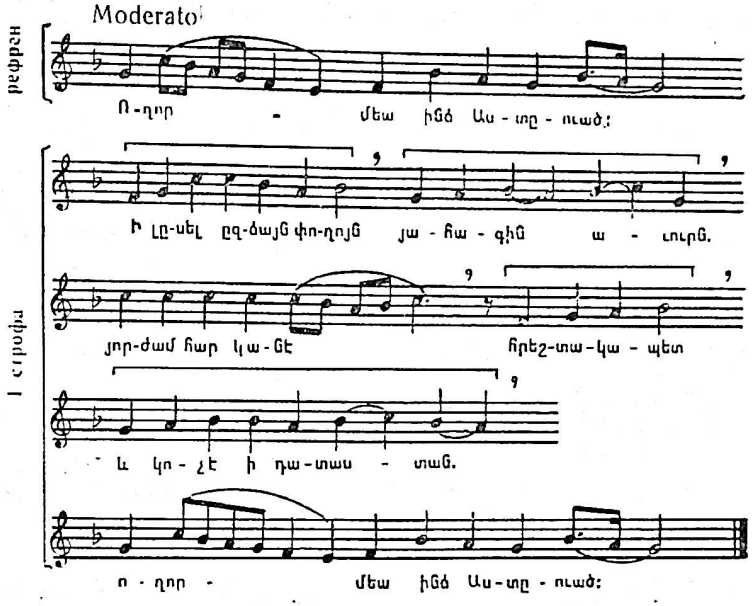
Наконец, к изложенному выше надо добавить и следующее: все отмеченные отличающие черты псалмодической части рассматриваемого шаракана в известном смысле являются и результатом того, что мелодия эта, попав в окружение эмоционально насыщенного рефрена, испытывает влияние его ритмически более развитого напева. В монодиях вышеприведенного типа иногда явно динамизированы бывают окружающие каждую из строф произведений рефрены, что способствует закреплению и развитию также тех новых черт, которые появились в псалмодических частях мелодий. Сказанное наблюдается в монодии, протекающей в Дарцвацке Первого гласа (по примеру предыдущего, приводится рефрен и первая строфа шаракана)[650] (пр. 159).

По форме связи рефрена с остальной частью мелодии данный шаракан совершенно аналогичен вышеприведенному. Но он снабжен более динамичным напевом рефрена. Каковы особенности этого напева? Как очевидно, в нем, во-первых, на относительно небольшом расстоянии осуществлены значительные подъемы и спады интонации, охватывающей сравнительно широкий диапазон малой сексты; во-вторых, в его ритме за относительно короткое время приводится в связь четыре различные длительности—от половинной до шестнадцатой, объединяющиеся в свободные рисунки выразительных распевов. Остальная мелодия шаракана, правда, немногим отличается от соответствующей части предыдущей монодии, но она все же более развита, о чем говорят и ее

[649] В свете сказанного становится понятным также и появление несколько расширенного полукадансового оборота в конце второго раздела, мягкие, по-особому закругленные распевы которого впоследствии становятся типичными для концовок не только больших разделов, но и фраз мелодий.

[650] Ист. L, стр. 203 (из шараканов покаяния).

масштабы[651]. В ней примечательно и другое явление: вариантное повторение целых фраз мелодии на расстоянии. Так, вторая фраза второго раздела псалмодической мелодии является сжатым вариантом первой фразы первого раздела; а третий раздел мелодии—расширенным вариантом второй фразы первого раздела (см. прямые скобки в примере).



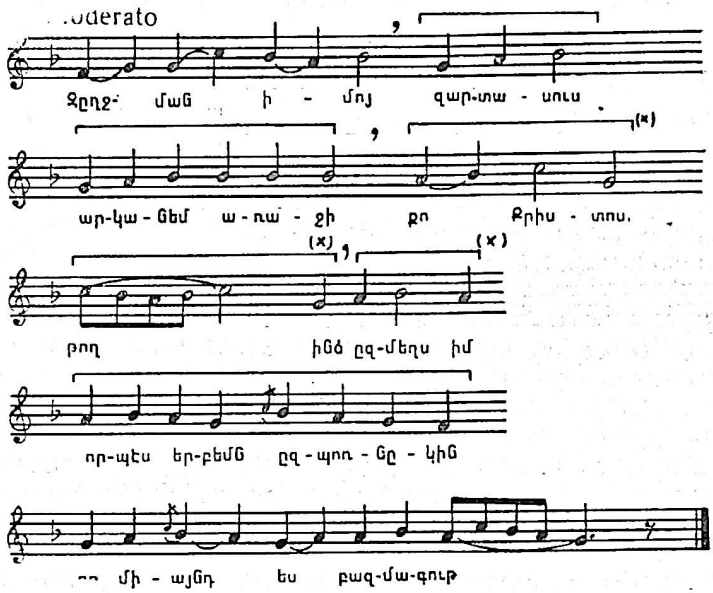
Прим. 159.

Таким образом, мы видим, что в двух последних шараканах обрамлением эмоционально насыщенными напевами рефренов псалмодические части мелодий тоже вовлечены в процесс не только интонационного, но и ритмического обновления музыки.

Стимулом более интенсивного развития рассматриваемых шараканов служит стремление более равномерно распределять в строфе

[651] Здесь также имеет место членение первых двух ее разделов, в связи с чем увеличивается количество распевов и долгих звуков, появляющихся в концовках фраз. Притом в последних изредка дают о себе знать и раздробленные ритмы, идущие, очевидно, из рефрена. Далее, здесь также особо сказывается известная уже нам упорядочивающая роль музыкального компонента, в результате чего в какой-то мере стираются различия между первыми двумя строками строфы, содержащими, соответственно, 12 и 9 слогов. Этого не делается по отношению к третьей строке для того, чтобы облегчить последующий переход к рефрену. И в самом деле, в последнем примере повторяющийся в конце строфы рефрен гораздо более органически соединяется с остальной мелодией, ибо он звучит как неизбежный логический вывод предыдущего развития.

раскрепощенные от принципа скандирования текста песенные ритмоинтонации, не локализуя их в определенных фазах становления формы. На пути к достижению этой цели сначала осуществляется более свободное применение членения разделов мелодий на фразы, а также и тех методов распевания и растягивания слогов, которые до сих пор были характерными только для концовок упомянутых фраз и разделов строфических музыкальных построений. Приводимая ниже мелодия шаракана покаяния является замечательным примером такого свободного применения членения и распевов, обусловленного образным содержанием поющегося текста. Этим объясняется и присутствие в ней выражающих «просьбу» оборотов хореического и амфибрахического типа, которые сообщают мелодии особую мягкость (в примере они отмечены крестиком)[652]. Характерной отличительной чертой данного шаракана,



Прим. 160.

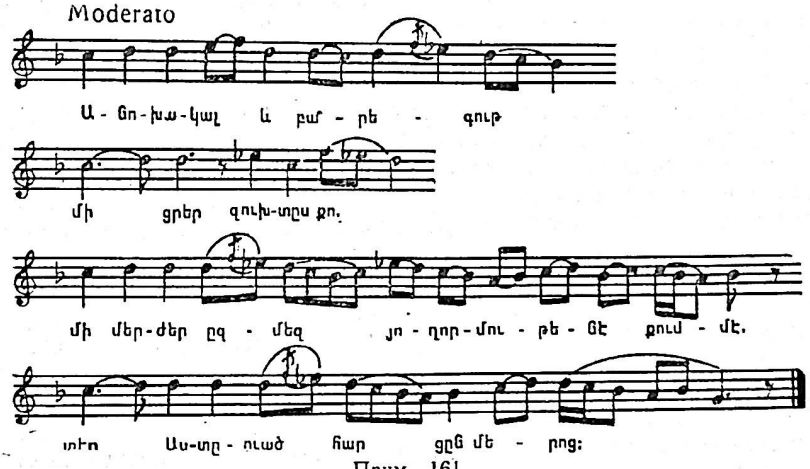
как очевидно, является известная кантиленность его мелодии. Конечно, это не означает, что в нем полностью исчезают скандированные ритмоинтонации. Последние всегда в той или иной мере присущи шараканам силлабического типа. Но здесь найдены такие пропорции и методы распределения в мелодии распевов и долгих звуков, что общее впечатление в целом складывается не от равномерного скандирования текста. Особо следует отметить, что при этом учтена также и подлежащая упорядочению неразмеренность стихов текста[653]. Говоря о кантиленности приве-

[652] Ист. L, стр. 200.

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

денной мелодии, необходимо указать и на ту ярко выраженную сцепляемость ее фраз, мотивов, которая, будучи результатом более смелого применения принципа вариантного повторения характерных оборотов, в значительной мере способствует естественной текучести музыки. Как это отмечено в примере, в начале каждого последующего раздела анализируемой мелодии, подхватываясь, развивается дальше фраза, впервые появившаяся в конце предыдущего (см. взятые в квадратные скобки фразы).

Включение в процесс свободного применения и равномерного распределения в мелодиях, раскрепощенных от скандирования песенных ритмоинтонаций, также средств выразительности, характерных для напевов, особо выделяющихся на фоне псалмодических частей монодий, естественно, приводит к более решительному проникновению в шараканы подлинного песенного начала. Это хорошо видно по следующему примеру, протекающему в гласе теплых лирических песен с ярким тематизмом и широким дыханием[654] (пр. 161, Вт. гл.). Это один из



Прим. 161.

развитых среди шараканов со свободными стихами. В нем дана большая свобода всему тому, что до сих пор применялось в ограниченных масштабах и в определенных, непсалмодических участках мелодий: волнообразному движению интонации, а также распевам и дроблению ритма. Здесь находит свое развитие и принцип вариантного и секвентного повторения мотивов как в непосредственной близости, так и на расстоянии. Благодаря этому, а также наличию достаточно ярких и сходных

содержащие меньшее количество слогов по сравнению, соответственно, со второй и четвертой строками (пятая строка является припевом, с точностью повторяющимся и в остальных строфах).

654 Ист. L, стр. 929 (из шараканов всем мученикам).

ритмоинтонаций в начале каждого из разделов мелодии, в ее становлении сильно подчеркивается тематическое единство. О высокой формообразующей роли музыкального компонента в анализируемой монодии следует судить и по тому, что в ней в большой мере сглаживается подчеркнутая неразмеренность стихов текста[655].

В приведенной мелодии использован и ряд других примечательных выразительных средств. К числу последних относится, как уже указывалось, Второй глас с его эолийским ладом квинтовой основы (с тоникой на «g» и побочной опорой на «d»), придающий интонации характер откровенного, непринужденного лирического высказывания[656]. Обращает на себя внимание также удачное использование приема решительного отодвигания тоники. Последняя, потенциально присутствуя во всех фазах развития формы,—о чем свидетельствуют типовые гласовые попевки в начале всех четырех разделов мелодии,—и направляя это развитие к конечной цели, сама появляется лишь в самом конце значительно разросшегося по масштабам строфического построения. Этим достигается широта дыхания мелодии в целом, емкость и значительность отдельных ее разделов (и особенно двух последних), а также и большая текучесть музыкального развития.

Подведя некоторые итоги, нужно сказать, что с простейших шараканов со свободными стихами берут начало процессы обновления интонационного и ритмического строев церковно-музыкального искусства, до сих пор воплощающегося в форме псалмодии. Процессы эти ускоряются с внедрением в мелодии псалмодического типа заимствованных из народнопесенного творчества и приспособленных к церковным произведениям новых, песенного склада ритмоинтонаций. Последние, проникая в шараканы и сперва локализуясь в строго определенных фазах развития формы, как-то: вступление, припев запево-припевной строфы, рефрены, окружающие строфу,—впоследствии находят более свободное применение и, органически растворяясь в монодиях, разрушают псалмодический склад их музыки. С развитием интонации и ритма усложняется и форма их сочетания в отдельных мелодиях, что влечет за собой преобразование фактуры шараканов. В результате же разрастания масштабов строфических построений последние приобретают черты больших завершенных музыкальных периодов.

---

[655] Три строки и заключительная припевная строка последнего содержат, соответственно, 8, 5, 12 и 8 слогов, в то время как по сумме длительностей звуков, входящих в четыре раздела мелодии, строки группируются по две: первая со второй и третья с четвертой.

[656] Богатое использование возможностей названного гласа и его лада в данном случае сказывается не только в охвате широкого диапазона в объеме малой септимы (g^1—f^2), но и в возникновении довольно сложного соотношения кадансов. В конце третьего раздела мелодии медианта лада утверждается настолько решительно, что создается впечатление отклонения в B-dur. При этом до известной степени переосмысливаются связи основной медианты (B) с появившейся в конце второго раздела доминантой (d), которая, в свою очередь, принимает на себя и функцию медианты B-dur-а

Наконец, в рассматриваемых шараканах углубляется связь музыки с текстом. Здесь наблюдается стремление не только естественно подавать словесный текст, выделяя его грамматические и логические акценты, но и создавать самостоятельные музыкальные образы, соответствующие образному содержанию поющегося стихотворения. Все это в большой мере повышает удельный вес музыкального фактора в монодиях, в которых зачастую на первый план выдвигаются закономерности развития мелодий. Об этом можно судить и по той неоднократно упоминавшейся упорядочивающей роли мелодий, которая, несомненно, свидетельствует о некогда существовавшей тенденции придать музыкальному развитию черты периодичности при неразмеренности словесных текстов.

Силлабические шараканы с размеренными стихами

В сравнении с предыдущими монодиями силлабические шараканы с размеренными стихами отличаются большей стройностью своей формы. Здесь при дальнейшем развитии ладоинтонационной стороны мелодий и откристаллизации их структуры, под ритмы шараканов, уже обогащенные распевами и долгими звуками, подводится новая, более организованная метрическая основа. Большую формообразующую роль в этом отношении играют словесные тексты названных шараканов, стихи которых, организуясь по принципу периодического чередования сильных и слабых слогов, расчленяются на одинаковое количество однотипных стоп. И не случайно, что в этих произведениях весьма углубляется связь музыки с текстом, особенно по линии ритма: метроритмическая организация шараканов в целом базируется на принципах ритмовки декламационной поэзии, что находит свое выражение и в появлении в мелодиях новой единицы членения—т а к т а—музыкального эквивалента стихотворной стопы. Отсюда ясно, что тенденция придать музыкальному развитию черты периодичности, присущая, как мы видели, и ранее рассмотренным произведениям, в шараканах с размеренными стихами находит наиболее благоприятные для своей реализации условия. Ибо здесь, прежде всего, достигается равномерность пульсации метрической основы, лишь изредка нарушаемая в словесных текстах, или в соответствующих им мелодиях.

Из раннесредневековых стихотворных размеров исторически наиболее устоявшимися являются четырехстопный сложный ямб (4+4+ +4+4) и четырехстопный анапест (3+3+3+3). На них мы и остановимся, т. е. на самих шараканах, написанных в этих двух размерах, а также на одном образце, в котором применен принцип периодической переменности размера[657]. Обращаясь к четырехстопным шараканам, снача-

[657] Разумеется, мы здесь не можем (и не должны) остановиться на всех разновидностях армянских раннесредневековых стихотворных форм. В нашу задачу входит показать главные из них, и под углом зрения их отношения к развитию профессионального песнетворчества.

ла отметим ряд особенностей их словесных текстов. Необходимо прежде всего подчеркнуть, что в словесных текстах интересующих нас шараканов оба вида упомянутых размеров применены с большой свободой. Это выражается в том, что в стихах сложноямбического типа, кроме нормативных четырехсложных стоп, сплошь да рядом встречаются также односложные, двухсложные, трехсложные и даже пятисложные стопы; и в стихах анапестического типа, кроме нормативных трехсложных,— также четырехсложные, двухсложные и односложные стопы. Иначе говоря, в названных стихах при постоянном количестве стоп зачастую меняется количество содержащихся в них слогов.

Но дело в том, что при декламации и особенно при пении, содержащие меньшее или большее количество слогов стопы, удлиняясь или укорачиваясь, приравниваются по длительности нормативным стопам. И это дает возможность разнообразить ритм стихов при сохранении их общей метрической структуры[658]. В рассматриваемых шараканах, стихи которых содержат по четыре главных метрических ударения, большую формообразующую роль играет новая единица членения—стопа: сложноямбическая, представляющая собой объединение двух простых ямбов с сильным ударением на четвертом слоге, и относительно сильным—на втором— (⏑ / ⏑ /); и анапестическая (⏑ ⏑ /). О решающей роли данных единиц членения можно судить и по тому, что в стихотворениях нередко и слабые слоги отдельных слов принимают на себя метрические ударения, если этого требует структура стопы[659]. Не обязательно, чтобы в стихах границы стоп и слов совпадали; стопа свободно рассекает слово, как только в этом возникает необходимость; однако, по возможности, сохраняется относительная целостность полустишия, объединяющего в себе две стопы. Обязательным условием для шараканов с размеренными стихами является сохранение целостности строки, как самостоятельного раздела литературного предложения[660]. Строфы четырех-

---

[658] Упомянутые вольности письма, допускаемые по отношению к двум рассматриваемым стихотворным размерам и имеющие целью избежать излишней монотонности, иной раз в известной мере приближают друг к другу словесные тексты обоих видов четырехстопных шараканов. Однако определить, в каком именно размере написан словесный текст четырехстопного шаракана, в конечном итоге не представляется затруднительным. Во-первых, в этих шараканах в количественном отношении всегда преобладают нормативные стопы одного из двух видов. И, во-вторых, в стихотворениях всегда можно обнаружить также и нормативные строки. Нормативные строки сложноямбических стихотворений содержат по четыре четырехсложных стопы и, следовательно, 16 слогов; нормативные строки анапестических стихотворений содержат по четыре трехсложных стопы и, следовательно, 12 слогов.

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

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

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

В музыкальном компоненте анализируемых монодий ясно проявляются мелодические эквиваленты стихотворных стоп—такты, которые в обоих видах четырехстопных шараканов объединяют в себе обычно по четыре доли (имея в виду нормативные такты). Однако музыкальная трактовка, с одной стороны, сложноямбической, а с другой—анапестической стоп в этих шараканах, разумеется, различна. Метрическая структура и расположение в нормативном такте музыкальных фраз, соответствующих сложноямбическим стопам, сводится к следующему: ˘ ∘ ∘ ∘ | ∘, структура же и расположение опять-таки в нормативном такте фраз, соответствующих анапестическим стопам, ∘ ∘ | ∘ . В пределах этих общих, с точки зрения метрической структуры, формул, бесконечно разнообразится ритмическая организация упомянутых фраз посредством введения распевов, дробления основной доли и пр.[661].

В рассматриваемых шараканах особенно заметны затактовые начала и сильные концовки отдельных разделов мелодий, соответствующих строкам строф. Здесь эти разделы мелодий отделяются друг от друга двумя в одинаковой мере распространенными способами: с помощью явной цезуры после долгого звука или распева; или же посредством изменения такта, соединяющего конец предыдущей строки с началом последующей[662]. Важно отметить, что в обоих видах четырехстопных шараканов наблюдаются двоякого типа произведения: монодии, в музыкальном развитии которых более или менее ярко выступает некое конструктивное начало в результате учащенных цезур, появляющихся после мелодических фраз, соответствующих отдельным стихотворным стопам; и монодии с более текучими, кантиленными мелодиями, широкого дыхания фразы которых охватывают целостные полустишия, состоящие из двух стихотворных стоп. Ниже начнем рассмотрение с шараканов со сложноямбическими стихами. По всем данным, они сравнительно более древние. В них изредка встречаются даже такие образцы, в стихах и музыке которых имеется полное совпадение ритма с метром[663] (пр. 162). Монодии со сложноямбическими стихами

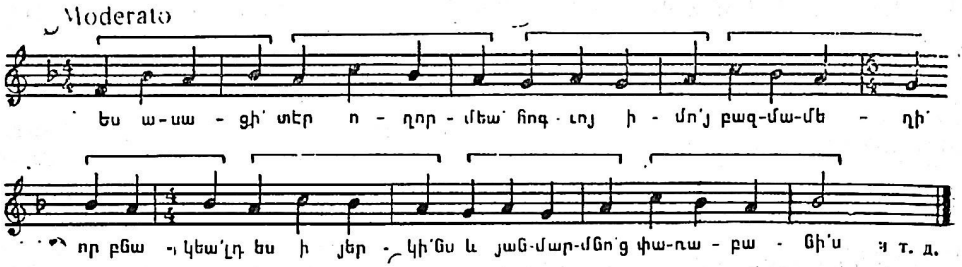
---

[661] Этому в большой мере способствуют также и отмеченные выше вольности письма, допускаемые по отношению к четырехстопным стихам. Ведь вольности эти тоже предполагают, как уже говорилось, ритмическое разнообразие стихов, при сохранении их общей метрической структуры.

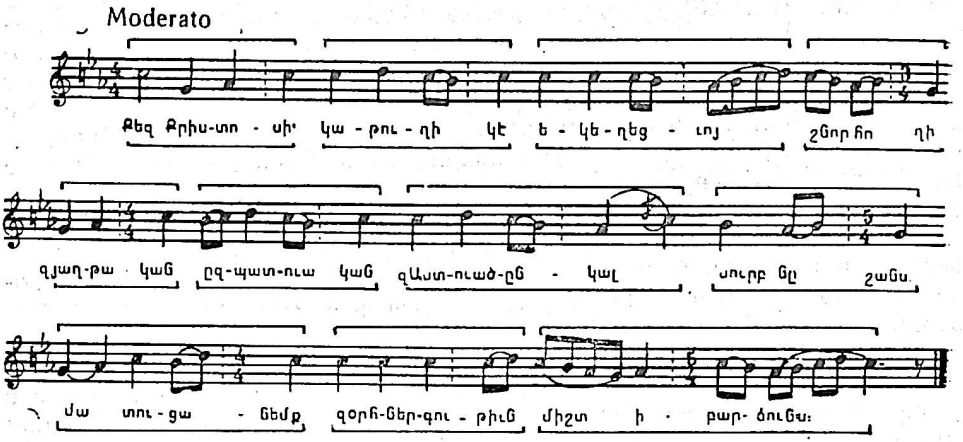
[662] Таковым обычно бывает 3/4-й такт (иногда также 5/4-й), при общем размере в 4/4, с внесением которого иной раз преодолевается и статичность музыки, например: (затакт) +4+4+4+1, (затакт 2) +4+4+4+1 и т. д.

[663] Ист. L, стр. 1019 (из шараканов всем усопшим). Куплет приведен до припева, так как последний имеет иную структуру. Квадратные скобки снизу указывают границы стоп текста.

весьма развиты, и в них продолжается, по существу, та линия постепенного повышения удельного веса музыкального компонента, за которой мы следили в предыдущем разделе. В этом легко убедиться, ознакомившись хотя бы со следующим отрывком шаракана Третьего



Прим. 162



Прим. 163.

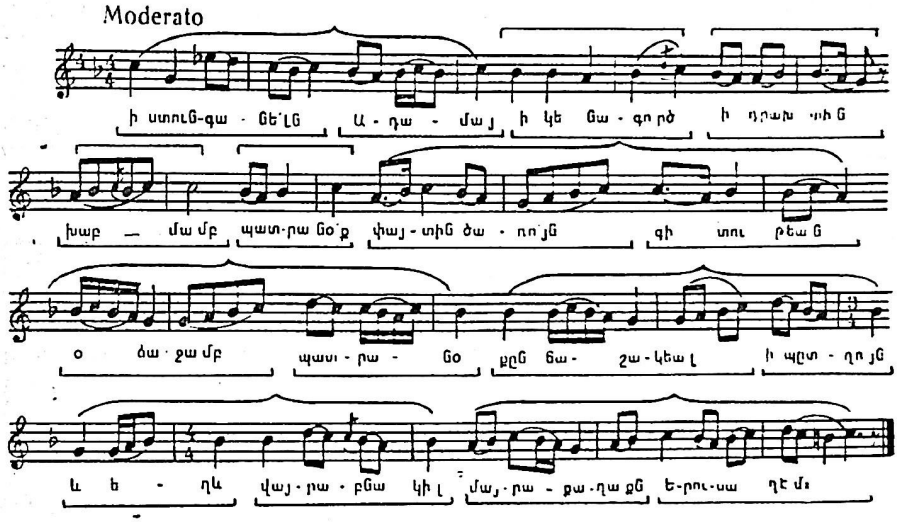
гласа[664] (прим. 163). Как видно, распевы слогов и раздробленные, раскрепощенные от скандирования текста ритмы в трех разделах данной мелодии распределены так же равномерно, как это имело место в наиболее развитых шараканах со свободными стихами. Однако, в отличие от последних, в приведенной мелодии эти распевы и свободные ритмы протекают на равномерно пульсирующей метрической основе[665]. На

[664] Ист. L, стр. 805 (из шараканов Кресту).

[665] Правда, равномерность пульсации метра здесь временами нарушается, но это, с данной точки зрения, не играет какой-либо активной роли, так как осуществляется

фоне ранее рассмотренных шараканов со свободными стихами особенно заметны также соразмерность трех разделов нашей мелодии и стройность ее в целом. В сравнении же с вышеприведенным отрывком шаракана с размеренными стихами, анализируемая мелодия отличается тем, что в ней одна и та же сложноямбическая стихотворная стопа получает разнообразную музыкально-ритмическую трактовку[666]. В мелодии обращают внимание: различная величина фраз, сочетающихся со стопами; парное объединение фраз внутри разделов (при сохранении небольшой цезуры после второй фразы, делящей раздел на две примерно равные части); и повторы различных мелодикоритмических рисунков на расстоянии, иногда с их метрическим смещением.

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



Прим. 164.

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

на стыке разделов мелодии. Не очень ощутима также ненормативность последнего «такта», ибо естественно, что в каденционном участке мелодия несколько расширяется.

[666] Здесь в одном лишь первом разделе мелодии по-разному трактуются все четыре стопы стиха; не говоря уже о двух остальных разделах, ритмическому разнообразию которых способствует как появление в тексте ненормативных стоп, так и ненормативность всей третьей строки (содержащей всего три стопы).

встречаются и другого типа мелодии, в которых при всей прочности связи музыки с текстом ритмическое развитие осуществляется по этапам более широкого дыхания, с учетом закономерностей и чисто музыкального порядка. С этой точки зрения представляет интерес мелодия сложноямбического шаракана Четвертого гласа[667] (пр. 164). Как очевидно, данная мелодия явно напевнее предыдущей, и это потому, что здесь регулирующим дыхание музыки фактором служат не столько отдельные стопы, сколько вдвое больше по объему полустишия. Им-то и соответствуют широко распевные и емкие фразы каждого из разделов мелодии, которые в примере отмечены двойными скобками сверху. Эти своего рода укрупненные музыкальные фразы возникают в результате более тесного объединения фраз, соответствующих двум соседним стопам, что становится возможным вследствие дальнейшего углубления ритмоинтонационного содержания самой музыки[668] и возникновения подчеркнуто волнообразного мелодического движения. Словом, в рассматриваемом образце особую формообразующую роль играет полустишие, как более крупная единица членения. В нем при заметном обогащении ритма новыми пластическими рисунками только один раз (в конце третьего раздела) нарушается равномерная пульсация метра. Обращает внимание также богатое использование лада, что наглядно видно и по сложным взаимосвязям четырех разделов мелодии, завершающихся, соответственно, на g′, a′, b′ и (через h′ на) «c²». Кроме всего, отметим и довольно сложную фактуру мелодии нашего шаракана.

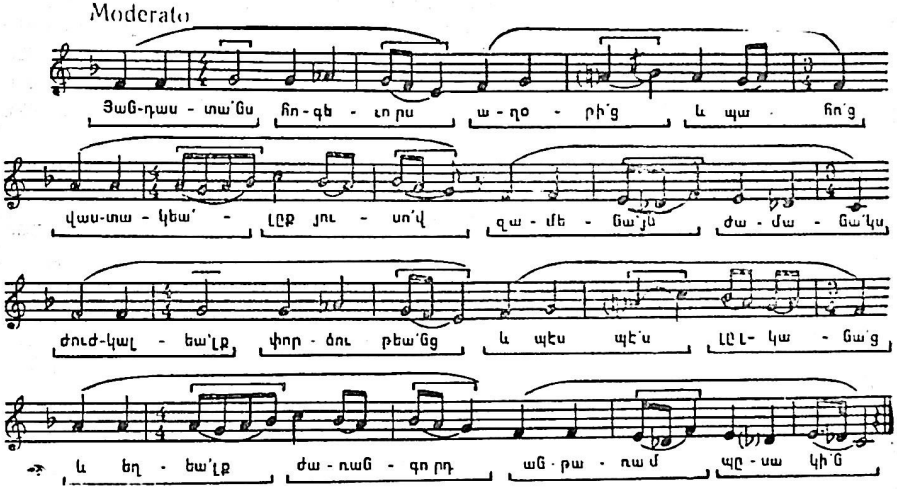
В четырехстопных шараканах с анапестическими стихами более последовательно применяется принцип построения мелодий по большим волнам, соответствующим полустишиям текста. Однако и среди этих шараканов встречаются образцы, в мелодиях которых, при сохранении музыкальной целостности полустиший, все же выделяются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

[667] Ист. L, стр. 769 (из шараканов Кресту).

[668] Так, первые две музыкально-поэтические стопы первого раздела мелодии объединяются плавным нисходящим движением интонации, уравновешивающим размашистые скачки затакта на кварту вниз и на сексту вверх. Преодолению цезуры между двумя первыми стопами четвертого раздела мелодии способствует то обстоятельство, что на стыке этих стоп присутствуют два звука (b′), хотя различной силы, но одинаковой высоты и одинаковой длительности. Стопы же большинства остальных полустиший во втором, третьем и четвертом разделах мелодии музыкально объединяются благодаря дроблению ритма. В этих условиях раздельные стопы первого полустишия второго раздела мелодии вносят даже элемент некоторого разнообразия, создающий форму дробления и суммирования (в пределах данного раздела мелодии или мелодической строки).

ление насилию язычников и павших жертвами во время распространения в Армении христианства. Образное содержание стихов, отличающееся многогранностью, связано с героикой, некоей жертвенностью и,— так как гимн в целом посвящается определенному церковному празднику,—праздничной торжественностью и ликованием.

В мелодии шаракана мастерски передается и углубляется образное содержание стихов, благодаря плавному неторопливому движению интонации на богатой ладовой основе (включающей в себя и мажорное и минорное начала), а также мерному, степенному развитию ритма при стройности структуры и мудрой простоте фактуры. Это одна из тех мелодий, которые, по меткому выражению Кулаковского, отличаются своего рода «перенаполнением»[669] общего образно-эмоционального содержания, полностью раскрывающегося лишь при многократном повторении музыки в сочетании с различными строфами текста. В целях пояснения приводим отдельную строфу шаракана с четырьмя нормативными строками[670] (пр. 165). Произведение отличается предельной



Прим. 165.

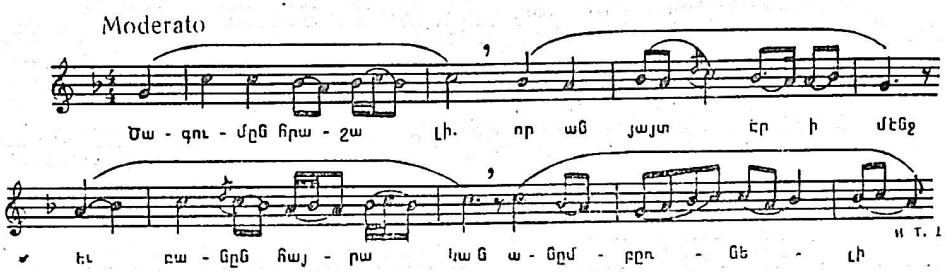
четкостью структуры и чеканностью формы. Его мелодия представляет собой большое построение (сложный период), состоящее из двух внутренних периодов. Бросается в глаза четкое членение этих периодов на подчиненные построения—предложения, фразы и мотивы. Из примененных здесь новых средств музыкальной выразительности привлекает особое внимание сочетание различных ладов в одной мелодии. В последней сначала сталкиваются лады противоположного наклонения—

[669] Лит. LXXXI, стр. 114—145.

[670] Ист. L, стр. 695.

минорного и мажорного—а затем, как исход происшедшей борьбы, появляется новый лад с мажорной терцией и минорной, фригийской малой секундой на тонике (c′). В целом же образуется единый сложный лад со звукорядом в объеме чистой октавы от «c^1» до «c^2». Как отмечено в примере скобками сверху, рассматриваемая мелодия построена широкими волнами, соответствующими полустишиям текста. Но вместе с тем в мелодии данного шаракана особо выделяются также отдельные стопы, входящие в упомянутые полустишия. Происходит это оттого, что в музыке сильно подчеркивается размер стихов[671].

Обстоятельство это ни в коей мере не снижает художественный интерес мелодии. Однако оно создает условия, при которых в ритме шаракана дает о себе знать псалмодическое начало. Иного характера те мелодии шараканов с анапестическими же стихами, в которых не подчеркивается размер текста. Они более напевны, кантиленны. В ритмической организации этих мелодий стихотворная стопа уже не играет столь определяющей роли. Последняя здесь почти целиком предоставляется полустишию. Сказанное выражается в том, что в мелодиях упомянутых шараканов, с одной стороны, более решительно преодолеваются цезуры, отделяющие друг от друга стопы текста, с другой—подчеркиваются остановки движения, следующие за каждым из полустиший[672] (пр. 166). В такого типа шараканах течение музыкального



Прим. 166.

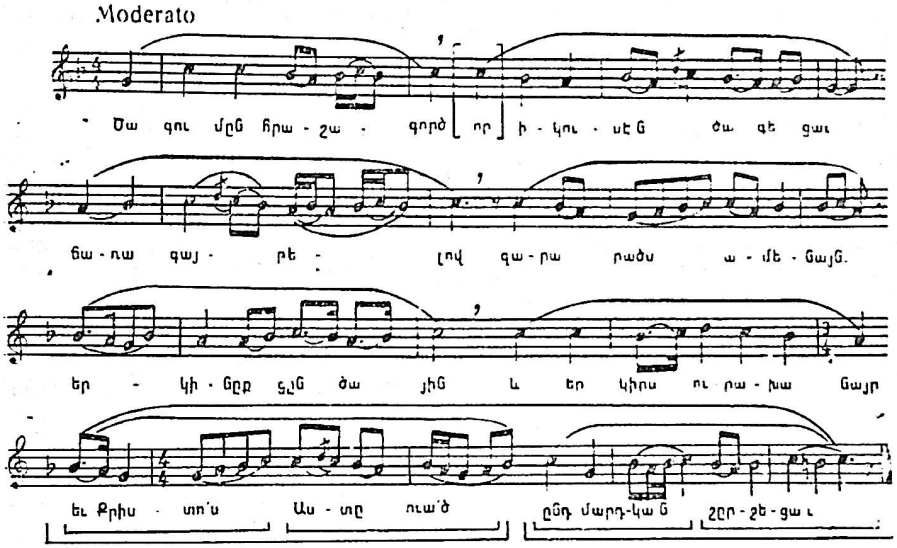
развития иногда стирает даже те цезуры, которые отделяют друг от друга полустишия текста, что приводит к образованию особенно широких по дыханию мелодических волн, соответствующих целым строкам строф. С подобным фактом мы сталкивались, как помнит читатель,

---

[671] Здесь последовательно проводится принцип удвоения длительности ударяемого слога каждой из стоп с помощью долгих, либо слигованных звуков (см. в примере квадратные скобки сверху и снизу). Составляющие исключение последние слоги первых трех строк строфы не меняют положения, ибо они и без того отделяются от последующих стоп. Что же касается неударяемых слогов стоп, то они в музыке шаракана большей частью скандируются.

[672] Ист. L, стр. 64 (из шараканов Рождеству).

и в развитых шараканах со свободными стихами. Но здесь ритмы таких больших мелодических волн-разделов протекают на равномерно пульсирующей метрической основе. Это видно по четвертому разделу второй строфы рассматриваемого шаракана, кстати, принадлежащего перу отца армянской научной историографии—Мовсеса Хоренаци (V в.). Ниже приводим всю строфу[673] (пр. 167). Таковы четырехстопные шараканы со сложноямбическими и анапестическими стихами. Подытожим



Прим. 167.

изложенное о них. В четырехстопных шараканах под ритмы мелодий, уже обогащенных распевами, долгими и раздробленными звуками подводится строго организованная метрическая основа, идущая от структуры текстов. Связь музыки со словесным текстом здесь углубляется до предела, особенно по линии метроритма. Однако это обстоятельство не мешает дальнейшему повышению формообразующей роли и музыкаль-

673 Там же. В конце первого полустишия первого раздела мелодии предполагаемый долгий звук (c^2) хотя и дробится на две четвертушки в связи с появлением лишнего слога в следующей стопе, цезура, отделяющая оба полустишия, все же не преодолевается. Цезуры в аналогичных местах 2-го и 3-го разделов мелодии более чем очевидны. В четвертой же строке мелодический оборот конца первого полустишия, распространяясь и на относительно сильную долю второго такта (c^2), с которой начинается второе полустишие, самым естественным образом объединяет две большие музыкальные фразы в один крупный раздел мелодии. Во всем остальном приведенный шаракан с его эмоциональной, словно народной по духу, мелодией говорит сам за себя.

ного компонента монодий. Показательно, что в последних, помимо всего прочего, достигается также и относительная свобода ритмовки иных мелодий. Как мы видели, в обоих видах четырехстопных шараканов встречаются двоякого рода монодии. В одних из них сильно подчеркивается размер стихов при более или менее учащенном ритме мелодий. В других же—размер и вообще структура стихов рассматривается лишь как необходимая метрическая основа, на которой свободно текут ритмы построенных по широким волнам мелодий[674]. В заключение отметим, что рассмотрение силлабических и силлабико-кантиленных монодий было бы неполным, если мы не обратились также к образцу шаракана с размеренными стихами периодической переменности[675] (пр. 168).

По своей напевности этот шаракан Второго побочного гласа мало чем уступает ранее приведенным монодиям. Он протекает в новом, более высоком регистре и начинается прямо с кульминационной фазы развития формы, что придает интонации особую эмоциональную насыщенность и напряженный характер. Мелодия свободно развертывается в пределах относительно широкого диапазона в объеме большой сексты b^1—g^2. Ее разделы, каждый раз отправляясь от верхнеквартового или верхнетерцового тона лада, постепенно опускаются вниз, ища себе опоры в тонике, которую они окончательно находят лишь в конце построения. Такая логика развития мелодии естественно приводит к образованию в ней широкого волнообразного движения[676]. Заслуживает особо-

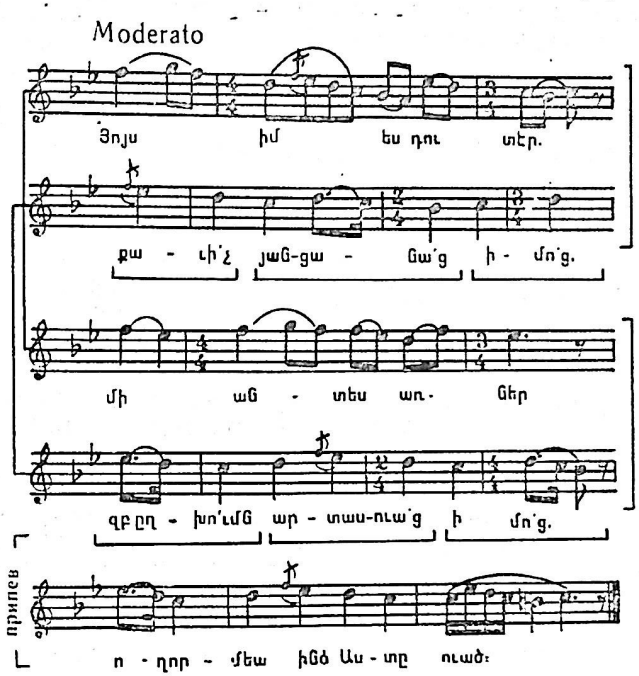
---

[674] В мелодиях первого типа по существу применяется принцип скандирования словесного текста на более высоком уровне развития искусства шараканов. Поэтому правомерно предположить, что в этих мелодиях манера подачи текста с подчеркиванием его размера и связанные с нею некоторые характерные ритмоинтонации идут от художественной декламации, от риторического искусства. Не следует забывать, что в раннесредневековой Армении риторическое искусство развивалось бок о бок с искусством музыкально-поэтическим и что церковные поэты-музыканты были также и искусными риторами. В риторике веками вырабатывались свои специфические методы не только создания, но и воспроизведения художественной литературы, и не может быть, чтобы исторически устоявшиеся в ней характерные ритмоинтонации не оставили следа в церковной музыке. Весьма возможно, что в мелодиях подобных шараканов, суровомужественных и даже героических по характеру, в обобщенном виде отражены также ритмоинтонации, идущие от армянской раннесредневековой военной музыки и героических пластов народного эпоса (ср. Лит. LXXXIII, стр. 117). Мелодии же второго типа, отличающиеся напевностью, кантиленностью и особой теплотой ритмоинтонации, скорее всего являются плодом прямых и значительных заимствований средств художественной выразительности из народнопесенного творчества. В них-то и более решительно осуществляется основная тенденция развития искусства шараканов, направленная как раз на преодоление принципа скандирования словесного текста и на укоренение в монодиях песенного начала.

[675] Ист. L, стр. 251.

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

го внимания своеобразное соотношение пяти разделов мелодии. Каданкирующие звуки этих разделов образуют свою собственную кривую, которая, отправляясь от тоники, совершает «круг» по тонам ее непосредственного окружения и опять возвращается к ней, на этот раз прочно обосновывая ее: c^2—d^2—es^2—b^1—(h^1)—c^2. Решительному утверждению



Прим. 168.

тоники в конце последнего раздела в большой мере способствует появление альтерированного нижнего вводного тона «h», образующего вместе со звуком «es» «кольцо» центростремительного интервала уменьшенной кварты вокруг тоники. Возвращаясь к вопросу о размере стихов занимающего нас образца, следует прежде всего отметить, что в них

нем тематической периодичности (ср. начала первого и третьего разделов мелодии), период как таковой должен был завершиться в конце четвертого раздела; но так как этот последний не приводит к утверждению тоники с добавлением пятого, заключительного раздела (кстати, в основном повторяющего четвертый, меняя только его концовку), период оказывается внутренне расширенным.

последняя (пятая) строка является припевом несколько отличной от остальной части строфы структуры и сочетается с мелодическим разделом, обобщающим и завершающим предыдущее музыкальное развитие. А первые четыре строки литературного текста своеобразно размерены. Они содержат, соответственно, 5—7+5—7 слогов. При произнесении текста ясно ощущаются относительная краткость первой и третьей строк строфы. При пении ощущения эти исчезают благодаря напевности мелодии, а также потому, что как раз в короткие (пятисложные) строки текста внесено по три долгих слога (стоимостью двух метрических единиц). Очень важно, что и расположение этих долгих слогов одинаково в двух пятисложных строках.

Слоги семисложных строк (каждый из них) сочетаются большей частью с одним звуком (стоимостью одной метрической единицы). И хотя волнообразное движение, охватывающее и эти строки, в значительной мере смягчает силлабику, в них ухо обнаруживает характерные (словно hайреновские)[677] последования ямбических и анапестических стоп (оба раза в виде: ямб+анапест+ямб; см. в примере квадратные скобки снизу). Выделив и трехдольные стопы-такты, появляющиеся на стыке строк (не считая пятой), легко заметим, на какой именно метрической основе протекают песенные ритмы шаракана, обогащенные чрезвычайно интересными чертами периодической переменности. Если оставить в стороне пятую, припевную строку, то остальные четыре, группируясь по две, образуют два музыкальных предложения аналогичного строения (см. в примере вертикальные квадратные скобки слева и справа). В них-то и дважды повторяется одно и то же последование трех различных стоп-тактов, а именно: затакт+4/4+3/4+3/4+2/4+окончание (см. в примере указанные размеры тактов)[678]. На этом мы заканчиваем рассмотрение шараканов с размеренными стихами. В связи с анализом силлабических и силлабо-кантиленных шараканов следовало бы затронуть вообще и вопрос о юбиляциях, появляющихся в начале или конце иных монодий, но для целесообразности изложения к этому мы вернемся позже.

---

[677] Слово hАйрен (или hАйерен) является названием древнего, исконно армянского вида народно-гусанской песни, и означает «на армянский стих и глас». hАйрен строится по двустишиям следующей структуры: ямб+анапест+ямб (7 слогов) и анапест+ямб+анапест (8 слогов). Много словесных текстов средневековых hАйренов, дошедших до нас в изустной передаче, записано в XIX веке. Арменисты-литературоведы обращали на них должное внимание. Об этом, а также о гласе hайренов см. нашу статью: Лит. CLII.

[678] Сильная доля в конце второго раздела мелодии соединяет первое проведение этого последования различных тактов с его же повторением; а слигованные звуки в конце четвертого раздела—все предыдущее построение с припевом.

ПРОТЯЖНЫЕ ШАРАКАНЫ

Среди произведений эпохи раннего средневековья протяжные шараканы в количественном отношении уступают силлабическим и силлабо-кантиленным, но, конечно, не этим определяется их место и значение в музыкально-поэтическом искусстве названного периода. В раннесредневековых шараканах протяжного типа, по существу, прокладывается тот путь, по которому впоследствии развиваются крупные по форме и чрезвычайно сложные по ритмоинтонационному содержанию протяжно-напевные монодии эпохи развитого феодализма. В словесных текстах рассматриваемых шараканов ничего принципиально нового не наблюдается. Зато в этих монодиях неизмеримо возрастает формообразующая роль музыкального компонента. Как мы видели, в наиболее напевных мелодиях силлабических шараканов с размеренными стихами была достигнута большая свобода ритмического развития музыки. Однако метрическая основа, на которой протекали ритмы этих мелодий, всегда находилась в строгом соответствии со структурой стихотворного текста. В протяжных же шараканах в конечном итоге и метрическая сетка музыки освобождается от структуры текста, организуясь самостоятельно, согласно закономерностям чисто музыкального развития, и сохраняя при этом уже достигнутую равномерность своей пульсации.

Для протяжных шараканов в общем характерен такой тип связи музыки с текстом, когда отдельные слоги стиха исполняются на целые группы звуков мелодии. Отсюда ясно, что в интересующих нас монодиях отступает на задний план, а то и вовсе исчезает, структурная зависимость музыки от текста. В этих условиях связь музыки со словесным текстом обеспечивается, главным образом, в плане образно-эмоциональном. Мелодиям шараканов придаются черты ярких индивидуализированных музыкальных образов, соответствующих основному содержанию стихотворений и углубляющих его. Останавливаясь несколько более подробно на мелодиях протяжных шараканов в целом, отметим ряд их специфических черт. В них особенно весомыми становятся мельчайшие изгибы, извилины интонации, которые, постоянно сопутствуя более широким волнам музыкального развития, углубляют и обогащают их основное эмоционально-смысловое содержание. В развитых видах протяжных шараканов имеет место наиболее богатое использование выразительных возможностей отдельных ладов. В них наблюдаются новые, интересные формы сочетания, с одной стороны, достаточно индивидуализированных, но вместе с тем явно соподчиненных ладовых сфер в одном гласе, а с другой—различных ладов в одной мелодии.

В ритмике рассматриваемых шараканов дробление основной метрической единицы музыки приобретает нормативное значение. Появляются новые, самые разнообразные ритмические рисунки. А распевы, становясь все более и более многозвучными, постепенно переходят в большие юбиляции. Ритмическая свобода здесь поддерживается и

независимой от структуры словесного текста метрической сеткой и медленными темпами, благодаря которым расширяются формы[679]. Строение мелодии в протяжных шараканах свободно и как таковое базируется на принципах непрерывного развития некоего первоначального мелодического ядра[680]. Особенно большим дыханием музыкального развития отличаются формы, в становлении которых принимают участие два образно-тематических начала.

Протяжные шараканы подразделяются на два основных вида. В одних из них все еще дает о себе знать некоторая связь музыки со словесным текстом в структурном отношении. В мелодиях этих шараканов, образующихся главным образом из простых слогов, распевы осуществляются в пределах основной метрической единицы музыки, что способствует сохранению четкости структуры строфических построений. Условимся называть эти шараканы структурными. В других монодиях рассматриваемого типа распевы становятся настолько многозвучными, а растягивания слогов—длительными, что при исполнении слушателем не воспринимается смысл их словесных текстов. Широко юбилированные мелодии таких шараканов носят характер импровизации. Поэтому условно назовем их импровизационными (по складу), в отличие от вышеупомянутых структурных.

В музыке протяжных шараканов, предназначенных, как уже говорилось, для индивидуального высказывания (а потому и более сложных по форме и ритмо-интонационному содержанию в сравнении с силлабическими), обнаруживаются новые светские влияния, идущие от народно-профессионального гусанского вокально-инструментального искусства эпохи раннего средневековья. Влияния эти сказываются, во-первых, в том характере лирических излияний, который, будучи общим для многих протяжных шараканов, своими корнями восходит к наиболее типичным музыкальным образцам гусанских лирических песен, отличавшихся от народно-крестьянских (особенно к концу эпохи раннего средневековья) преобладанием в них субъективного начала, связанного с личными переживаниями и, во-вторых, в том виртуозном начале юбиляций и орнаментированных ритмо-интонаций импровизационных шараканов, которое само прямо говорит о своем вокально-инструментальном происхождении и, следовательно, о проникновении в церковную музыку элементов гусанского искусства. В импровизацион-

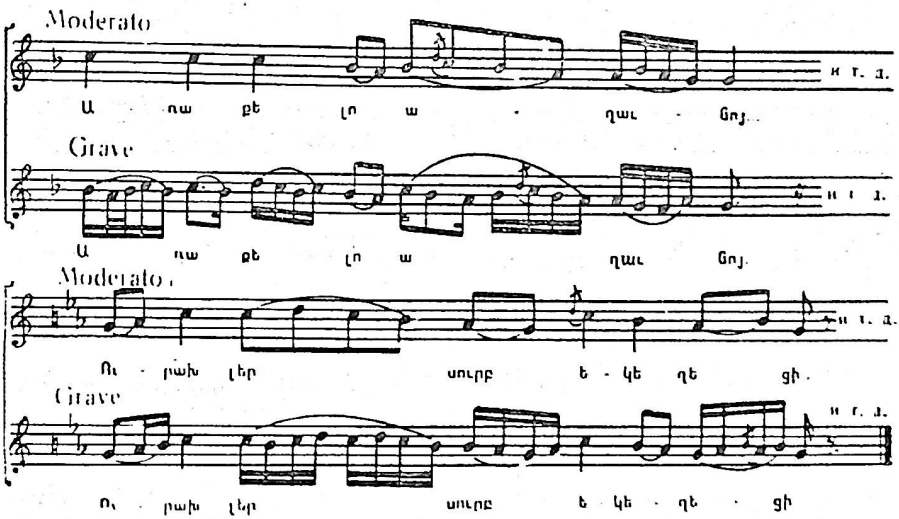
---

[679] В самом деле, при медленных темпах в мелодиях, естественно, не подчеркиваются метрические ударения; в них решающую роль играют уже смысловые акценты музыкального развития. Кроме того, как отмечалось, благодаря медленным темпам расширяются формы музыкально-поэтических построений сугубо мелодическими средствами—в результате значительного углубления цезур словесного текста, а также растягивания слогов, слов, строк и, в конечном итоге, целых строф стихотворений.

[680] Понятно, что этот принцип строения мелодии в свою очередь тоже способствует расширению общих масштабов формы.

ных шараканах налицо более ощутимые, так сказать, вещественные следы некогда процветавшего и повлиявшего на церковную музыку светского народно-профессионального искусства. В этих шараканах наиболее ярко отражены ритмы, мелодические рисунки и даже некоторые композиционные особенности импровизационных форм раннесредневековой гусанской музыки.

Несколько иначе обстоит дело со структурными монодиями. При всей значительности общего влияния гусанского искусства и на них, эти монодии в композиционном отношении явились результатом главным образом самостоятельного развития церковной музыки. Структурно-протяжные шараканы преемственно самым непосредственным образом связаны с силлабическими. Больше того, наблюдения показывают, что мелодии целого ряда структурно-протяжных шараканов являются просто разновидностями прототипов, имеющихся в круге мелодий силлабических шараканов. Касаясь частностей данного вопроса, отметим, что наиболее

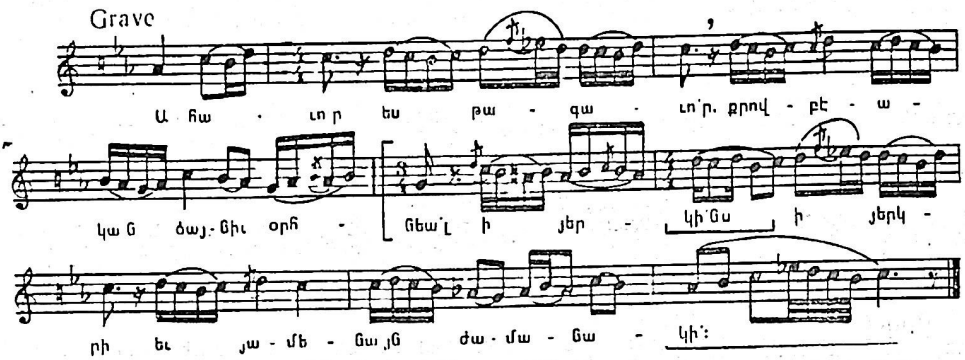


Прим. 169.

сходные между собой силлабические и структурно-протяжные мелодии обычно протекают в одном и том же гласе, принадлежат одной и той же внутригласовой мелодической группе[681] и поются на тексты, написанные в одном, общем для них стихотворном размере. В Шаракноце можно обнаружить даже такие пары силлабических и структурно-

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

протяжных мелодий, которые поются на один и тот же словесный текст (первые—в обыденные дни, вторые же—в дни торжественных праздников). В целях сравнения приводим два примера-отрывка. В первом из них сопоставляются две разновидности одного и того же шаракана Четвертого гласа, а во втором—шаракана Третьего гласа[682] (пр. 169). Таких пар мелодий, поющихся на один и тот же словесный текст в Шаракноце, быть может, и немного. Но они показывают, что структурно-протяжные монодии первоначально возникали на основе готовых шараканов силлабического типа, путем известной обработки мелодий последних. Из приведенных примеров можно заключить, что обработка эта сводилась в основном к следующим трем моментам: своего рода расцвечиванию интонации, дроблению ритма и сильному замедлению темпа, при сохранении главных опорных моментов силлабической мело-



Прим. 170.

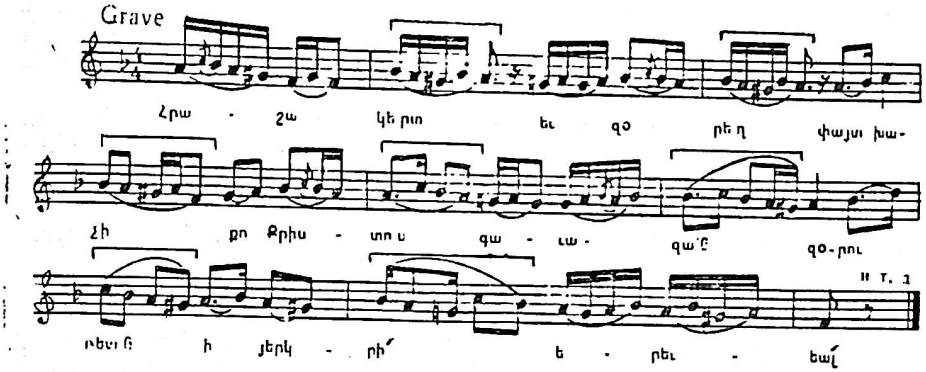
дии. Возникшие, таким образом, первые протяжные шараканы впоследствии могли служить образцами для новых монодий аналогичного же типа. Рассмотрим под этим углом зрения структурно-протяжный шаракан Третьего гласа[683] (пр. 170). Словесный текст данного образца написан четырехстопными сложноямбическими стихами. Его мелодия протекает в той же ладовой сфере, что и мелодия четырехстопного силлабического шаракана Третьего гласа, приведенного в предыдущем разделе в качестве второго примера (стр. 258 работы). Поэтому удобно сравнить анализируемый структурно-протяжный шаракан с упомянутым силлабическим, хотя строфы последнего и трехстрочны, в

---

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

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

отличие от двухстрочных строф первого. Такое сравнение покажет, что при всем различии, существующем между обоими произведениями в смысле содержания их словесных текстов и характера музыки, в мелодии структурно-протяжного шаракана содержатся почти все основные опорные моменты мелодии силлабического[684].



Прим. 171.

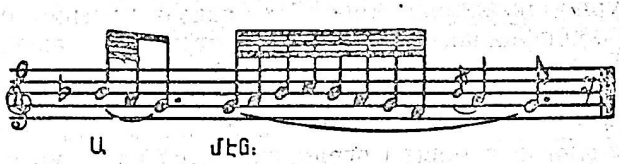
В структурно-протяжных монодиях связь музыки с текстом не предполагает подчеркивания в мелодии метрических акцентов, идущих от размера стихов. Но связь эта такова, что отдельные слоги текста почти всегда приходятся на группы звуков, сумма длительностей которых равняется длительности основной единицы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

---

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

стихами. Приводим мелодию Первого гласа одного из упомянутых шараканов[685] (прим. 171).

Как видим, в мелодии этого шаракана долгие слоги появляются чаще (см. в примере квадратные скобки сверху). Но, что заслуживает особого внимания—каждый раз они совпадают с ударяемыми слогами каждой из стоп стихов. Это обстоятельство в данном случае не приводит к подчеркиванию в музыке размера стихов из-за медленного темпа и раздробленного ритма. Однако оно ясно указывает на близость структурно-протяжной монодии с теми четырехстопными анапестическими шараканами силлабического типа, в которых последовательно удваивается длительность ударяемого слога каждой из стоп словесного текста (см. выше шаракан Комитаса католикоса). Перейдем к рассмотрению протяжных шараканов импровизационного типа. Для них характерны дальнейшее дробление ритма и расширение распевов, образующихся в пределах основной метрической единицы напева, более свободное применение распевов, занимающих две единицы метра и вместе с тем обильное использование юбиляций, охватывающих три и более единицы метра. Надо сказать, что юбиляции, как таковые, впервые появляются отнюдь не в импровизационных шараканах. Факты показывают, что принцип юбилирования напевов церковью был заимствован



Прим. 172.

у народа чуть ли не с самого начала ее существования. В Часослове можно обнаружить различного рода небольшие юбилированные обороты и кадансы весьма древнего происхождения, некогда исполнявшиеся в качестве музыкальных реплик по ходу богослужения, в сочетании с отдельными словами типа «аминь», «слава» и пр., как-то[686] (пр. 172).

Юбиляции не являются чем-то принципиально чуждым и для псалмодии, для шараканов силлабического и тем более структурно-протяжного типа. Только в названных шараканах юбиляции появляются в отдельных случаях, в определенных фазах развития формы и как таковые всегда мотивируются особыми, конкретными творческими намерениями. К числу последних относятся как некоторые соображения чисто музыкального порядка, побуждающие снабдить мелодии ярко индиви-

---

[685] Ист. L, стр. 807 (из шараканов Кресту. За приведенными двумя разделами мелодии идет припев несколько иной структуры).

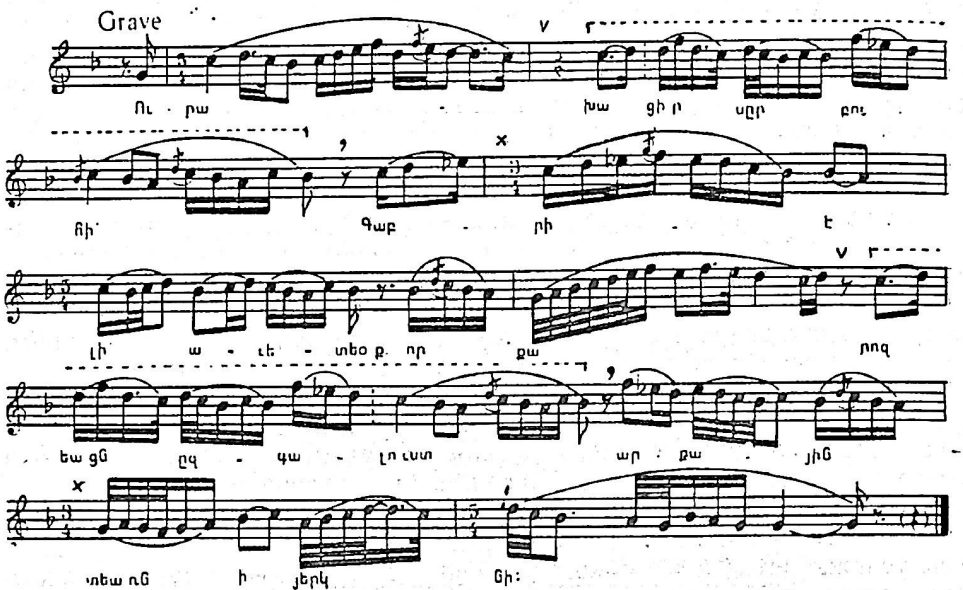
[686] Ист. XLIX, стр. 431.

дуализированными и четко разграниченными от остальных частей построений вступительными и заключительными напевами, так и стремление подчеркнуть, выделить, растянуть отдельные, наиболее важные по смыслу слова стихотворений.

Ближайшее рассмотрение показывает, что в армянском духовном искусстве музыкальными средствами выделяются чаще всего слова, выражающие общефилософские категории, вроде: «предвечный», «изначальный», «необъятный» и т. д. Юбиляции, сочетающиеся с этими или подобными им словами, становятся более многозвучными в тех случаях, когда им отводится и роль вступительных (ко всей мелодии, или к данной строфе шаракана) самостоятельных напевов. При этом характерно, что такого рода юбиляции-вступления могут быть исполнены в медленном темпе, даже, в отличие от следующих за ними силлабического типа мелодий, в темпе умеренном. Наконец, довольно пространные юбиляции появляются в заключительных кадансах, исполняющихся в конце последних строф иных шараканов силлабического или структурно-протяжного типа. Их назначением является, с одной стороны, опять-таки углубить и развить эмоциональное содержание последних двух-трех слов стихотворения, а с другой—окончательно утвердить тонику, или «последний завершающий тон» гласа. В подобных кадансах нередко совершается и гласовая модуляция, которая, в свою очередь, тоже способствует расширению завершающего монодию мелодического оборота.

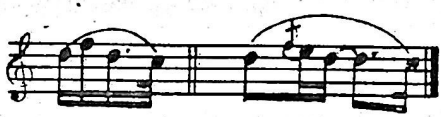
Все эти юбиляции в импровизационных шараканах, отшлифовываясь, усложняясь и к тому же сплетаясь с виртуозно-инструментального типа пассажами, идущими от гусанского искусства, вторгаются и в промежуточные фазы развития мелодий и со временем занимают доминирующее положение. В результате еще более расширяются грани форм строфических построений за счет сугубо музыкального развития, выражающегося в максимальном растягивании поэтического текста, обычно сравнительно немногословного. В таких условиях формально-структурного порядка связи музыки со словесным текстом постепенно исчезают. Не все импровизационные шараканы эпохи раннего средневековья одинаковы по сложности концепции и общему размаху музыкального развития. С этой точки зрения, раннесредневековые импровизационные шараканы могут быть подразделены на два типа. Одни из них, слагаемые из сплошных юбиляций, отличаются особо широким размахом музыкального развития. Как уже говорилось, в становлении формы таких монодий принимают участие два образно-тематических начала. Именно в этих шараканах и полностью исчезают всякие формально-структурные связи музыки со словесным текстом. Другие же из рассматриваемых шараканов, образующиеся как из юбиляций, так и из немалого количества распевов, ограниченных рамками основной единицы метра, характеризуются сравнительно более скромными масштабами развития, всегда протекающего под знаком безраздельного

господства одного образно-тематического начала. В этих шараканах все еще дает о себе знать определенная, хотя и доведенная до минимума, связь музыки со словесным текстом. Обращаясь к конкретным примерам, рассмотрим один из однотемных импровизационных шараканов



Прим. 173.

Второго гласа[687] (пр. 173). По модели этого песнопения, принадлежащего перу Мовсеса Хоренаци, сочинена не одна монодия эпохи раннего средневековья. Мелодия шаракана глубоко лирична. В ней с

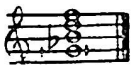


Прим. 174.

подкупающей откровенностью высказываются мысли и думы, связанные и с личными переживаниями автора. При этом показательно, что согретые душевной теплотой ритмоинтонации мелодии не чуждаются оборотов типа весьма близких к мотивам зова, имеющим широкое хождение в любовно-лирических песнях (прим. 174). Вместе с тем

[687] Ист. L, стр. 58 (из шараканов Рождеству).

шаракан отличается и особым блеском ритмоинтонаций, определяемым сложностью мелодических рисунков юбиляций и виртуозностью пассажей[688]. Примечательно, что по ходу развертывания интонации используются целых четыре соподчиненных узла лада: тоника (g^1), с которой начинается и на которой завершается мелодия; верхняя медианта (b^1), которая, противополагаясь ладовому центру, то и дело принимает на себя и функцию тоники параллельной мажорной тональности; верхнеквинтовый тон (d^2)—доминанта, принимающая на себя и функцию верхней медианты B-dur-a; и верхнесептимовый тон (f^2), фигурирующий в



Прим. 175.

роли верхней медианты к доминанте[689] (пр. 175). Метрическая сетка музыки организована по принципу периодической переменности. Здесь дважды повторяется одно и то же последование тактов: 5/4, 5/4, 5/4, 3/4, 5/4 (см. в примере звездочки, которыми отмечены два 3/4-х такта). В ритме шаракана главенствующую роль играют логические акценты мелодического развития, которые, в большинстве случаев совпадая с главными метрическими акцентами, подчиняют себе и объединяют вокруг себя множество неударяемых и слабо ударяемых звуков. Сказанное особенно наглядно видно по имеющимся в мелодии юбиляциям. Хотя последние в известной мере и придают течению ритмоинтонации характер сквозного развития, тем не менее нетрудно понять строение мелодии. Она состоит из двух больших предложений. Первое из них кадансирует на верхней медианте лада (b^1), второе же—на тонике (ср. в примере пятый и последний такты). Далее каждое из этих предложений, в свою очередь, подразделяется на три фразы. Здесь наблюдается и тематическая периодичность, выражающаяся почти в текстуальном совпадении вторых фраз обоих предложений (см. в примере указанные пунктирной линией фразы).

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

---

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

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

таких условиях сам по себе чрезвычайно внушительный размер стихов (4+3+4+3) никак не отражается в совершенно свободном ритме мелодии[690]. И все же следует отметить, что при исполнении данного шаракана (а также почти всех других монодий рассматриваемого типа) смысл его словесного текста воспринимается без особого труда[691]. С этой точки зрения, нечто другое представляют собой двутемные протяжные шараканы импровизационного типа. В них словесный текст просто тонет в сплошных юбиляциях, а мелодия приобретает характер вокализа, исполняющегося на отдельные гласные звуки. Лучший образец такого рода шаракана—это ранее упоминавшаяся и приводимая ниже «Хвала» автора VIII века Хосровидухт, сестры казненного арабами князя Bahana Гохтнеци[692] (пр. 176). Переходя к анализу, необходимо прежде всего отметить, что музыка разбираемого произведения своей совершенно независимой от структуры словесного текста ритмизацией здесь выступает в качестве самодовлеющего компонента монодии. В целом произведение представляет собой скорбное песнопение, вылитое

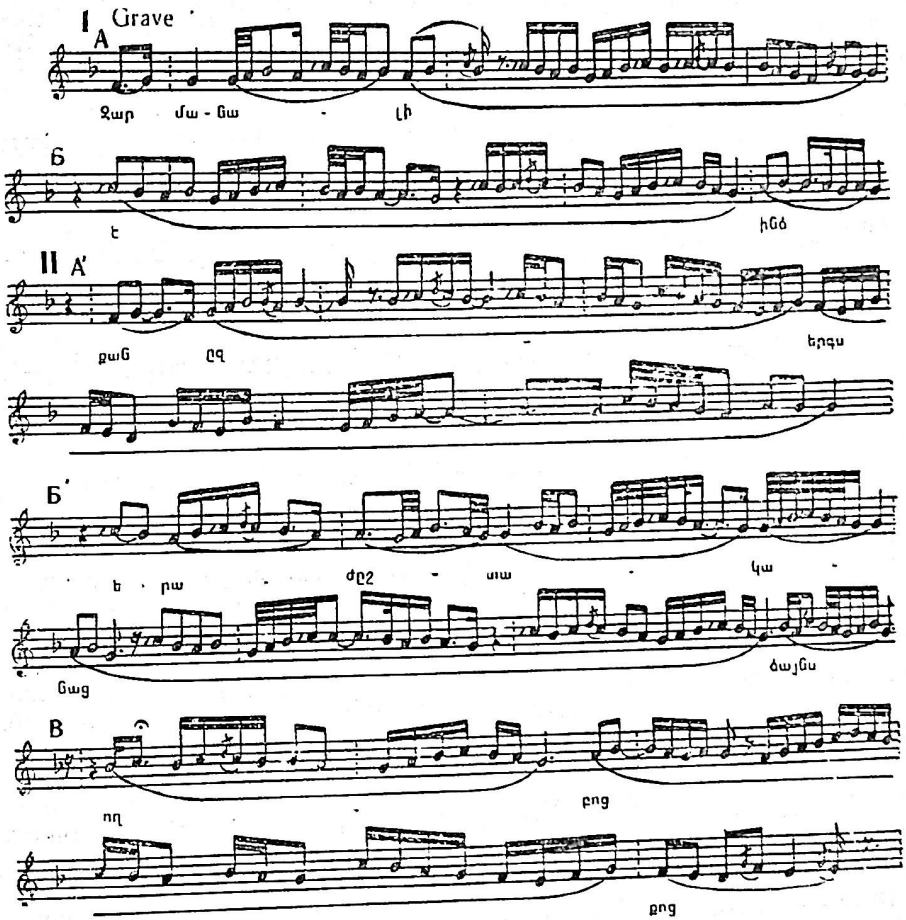
---

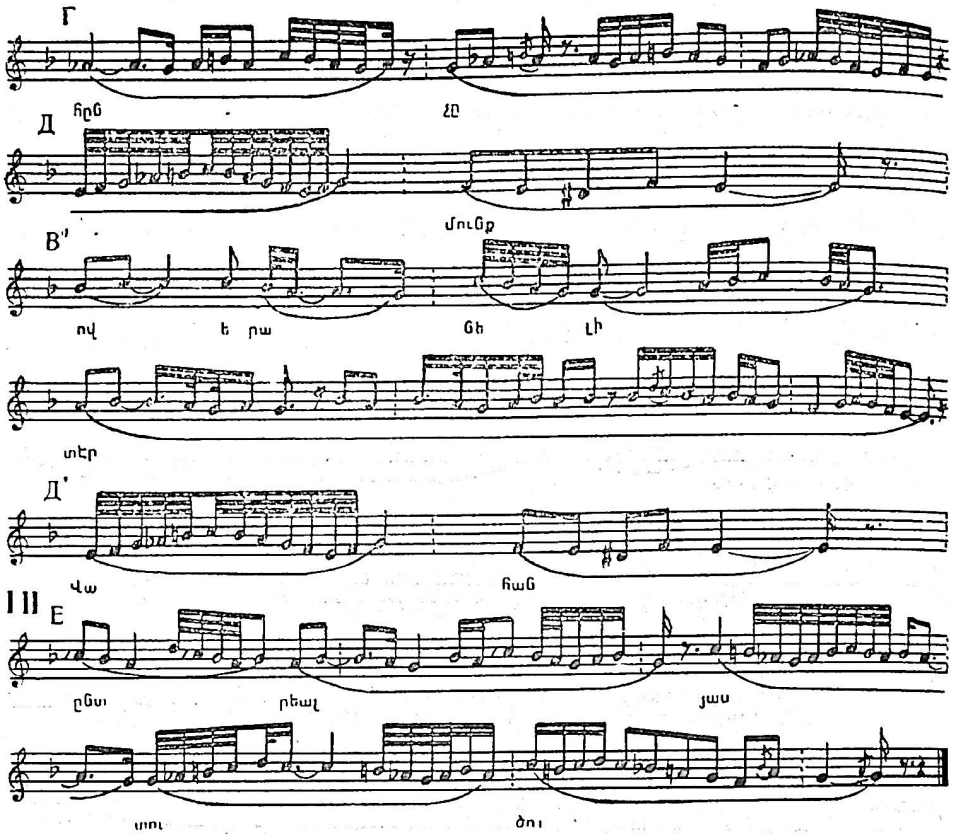
690 Мало того, в начале каждого из предложений мелодии весьма значимые цезуры, следующие за многозвучными юбиляциями (первыми фразами), подчеркнуто рассекают начальные слова обеих строк текста (см. в примере цезуры, отмеченные знаком ∨). Поэтому-то и в предложениях мелодии образуются по три фразы, в то время как каждая из строк текста распадается на два полустишия.

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

692 Ист. L, стр. 879. О содержании словесного текста песни уже говорилось. К сказанному необходимо добавить, что текст этот по общей форме изложения и некоторым характерным деталям, как, например, по необычному для церковных гимнов подчеркиванию своего я («Дивлюсь Я»), явно отличается от остальных духовных песен, являясь ощутимым следом некогда языческого гохтанского искусства (Лит. CLXXVIII). Г. Алишан также считает Хосровидухт последней представительницей гохтанского вокально-инструментального искусства, проникшего в церковную музыку и растворившегося в ней (Лит. XXIV, Б, стр. 174 и 178). И действительно, рассматриваемая песня своей мелодией также занимает особое место в Шаракноце. В последнем она относится ко Второму гласу. Но по ладовой основе и ритмо-интонации не имея ничего общего с остальными произведениями того же гласа, в известной мере приближается к некоторым монодиям Второго гласа древнеармянской Псалтыри (см. нашу статью: Лит. CXLIX). Полноты ради нужно отметить также, что в Шаракноце есть и одно (только одно) произведение, очень близкое к разбираемой песне. Принадлежит оно перу Нерсеса Шнорали и сочинено как раз по мелодической модели песни Хосровидухт. Не учтя это обстоятельство, К. Тер-Саакян впадает в явную ошибку, когда и произведение Шнорали относит к эпохе раннего средневековья.

в свободную, развернутую форму «поэмы» или «фантазии». В его мелодии применяется и развивается дальше тот принцип сочетания интимной лирики с виртуозным началом, который был характерен и для предыдущей монодии. Но интимная лирика, непосредственно связанная со скорбными переживаниями, в этой мелодии, естественно, носит более углубленный характер. Виртуозное же начало здесь находит наиболее яркое (в условиях церковного искусства раннего средневековья) выражение. Оно определяется обилием многозвучных юбиляций, сложностью мелодического рисунка и наличием многих инструментального типа пассажей, беглых подъемов и спадов интонаций по звукам малых длительностей, в общем придающих монодии черты блестящего вокали-





Прим. 176.

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

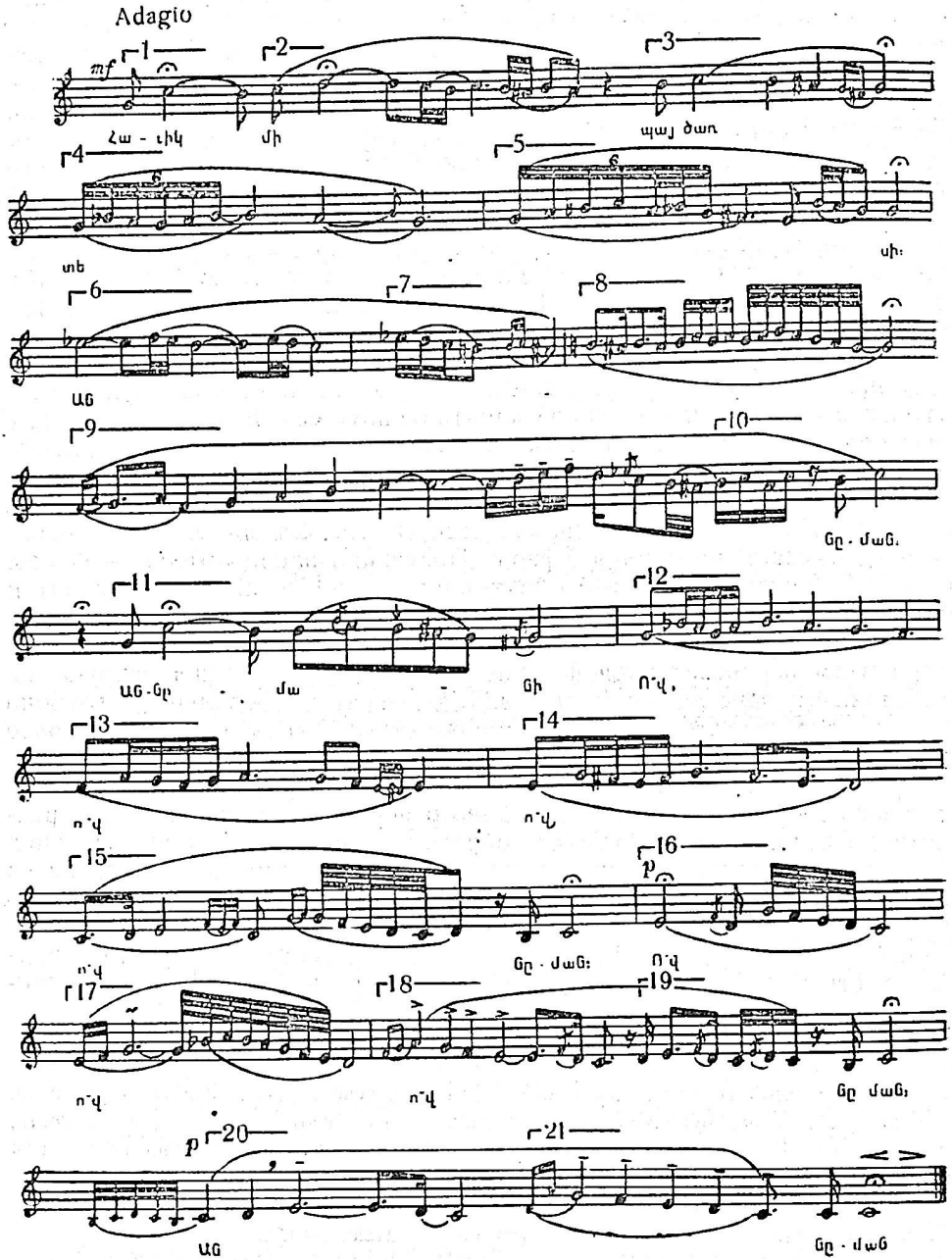
В данной связи нужно сказать, что в ней есть некоторые длинноты, обусловленные именно импровизационной манерой высказывания. Но они (длинноты) не мешают восприятию целостности произведения и уяснению соотношений главных этапов его развития. В нем обнаруживаются черты репризной трехчастности. В первой его части спокойно, неторопливо излагается скорбная по характеру основная тема шаракана, которая представляет законченное построение, подразделяющееся на два предложения. Каждое из них, в свою очередь подразделяясь на две фразы, кадансирует на одном и том же звуке—эолийской тонике «g^1» (см. в примере буквы А и Б.). За этим следует наиболее богатая по содержанию средняя часть шаракана, где развитие музыки осуществляется по двум четко разграниченным этапам. В первом из них мело-

дия развивается под знаком расширения варьирования и обогащения ритмоинтонаций основной темы (см. буквы A^1 и $Б^1$). Такое углубление приводит к напряжению развития. С возгласа-стенания начинается следующее, связующее по функции построение, в конце которого интонация погружается в сферу фригийской тоники «e^1» и каденсирует на ней. Наступает второй этап развития средней части. Появляется новое тематическое образование, скорбно-вопросительные обороты которого протекают в новом ладу—гармоническом тетрахорде с увеличенной секундой. Но течение ритмоинтонации и в данном случае приводит к появлению фригийской тоники «e^1», позиции которой оказываются несколько более закрепленными благодаря присутствию пониженного верхнеквартового звука «as». В мелодии вспыхивает страстный порыв, за которым следует моментальная разрядка, еще более решительно обосновывающая фригийскую тонику, уже снабженную и альтерированным нижним вводным тоном «dis», образующим вместе со звуком «as» «кольцо» дважды уменьшенной квинты вокруг «e». В мелодии опять, с еще большей силой звучит возглас-стенание, а интонация неотвратимо идет на спад и после последнего взлета чувств покорно каденсирует. Мрачная сфера звучания фригийской тоники так и не преодолевается.

Однако еще впереди реприза всей формы. Здесь именно и совершенно исчезает названная сфера. Последние заключительные фразы мелодии синтезируют в себе ритмоинтонации первой (основной) и второй темы шаракана; и (в результате) обращаясь то к мажорному, то к минорному верхнетерцовому звуку, то к низкому, то к высокому вариантам верхнесекундовой ступени тоники «g^1», каденсируют на ней так, что действительно выражают некое утешительное, глубоко человеческое чувство примирения и надежды. Таков один из наиболее развитых шараканов периода раннего средневековья. Отсюда рукой подать до таговых образцов IX—X столетий. Как уже знаем, расцвет тагового творчества в конце названного периода и в начале эпохи развитого феодализма наилучшим образом отражен в произведениях Григора Нарекаци. И если мы здесь обратимся прямо к одному из выдающихся творений гениального поэта и музыканта—величественному тагу на Воскресение «Птица», то ясно почувствуем органический характер достигнутого в нем качественного скачка[693] (пр. 177). Нетрудно заметить черты, сближающие рассмотренный шаракан и дан-

---

[693] Ист. XXX, стр. 100. Необходимо отметить, что вопросы восстановления хотя бы трех-четырех тагов Нарекаци занимали Комитаса в течение всей сознательной жизни. Как показывают его рукописи, им было собрано несколько вариантов, в частности, мелодии тага «Птица». Но полностью не одобрив ни один из них, в конце концов сам и спел его,—кстати, с блестящим пониманием исполнительских особенностей тагового искусства,—и записал на грамофонную пластинку. Именно этот вариант, положенный на ноты М. Агаяном, и приведен здесь (ср. нашу статью: Лит. CLV).


Adagio
mf
հա - ւիկ
մի
պայ ծառ
տե
սի։
աց
ցը - մաց,
աց - ցը
մա
ցի
ո՛վ,
ո՛վ
ո՛վ
ցը - մաց։
ո՛վ
ո՛վ
ո՛վ
ցը մաց,
p
աց
ցը - մաց

Прим. 177.

ный таг. Это свободная от литературного текста структура и ритмика музыкального компонента, свободное применение гласовых норм развертывания интонации, использование возможностей нескольких ладов, раскрытие внутренних складок тематических образований, большой диапазон, масштабность формы, наконец, богатство мелодической фактуры. Другой вопрос, что эти черты в таге выражены более выпукло, более ярко, индивидуально неповторимо. Впрочем, приведенный таг отличается не только этим. На его значительные художественные достоинства особо указано в армянской музыковедческой литературе. Отмечены высокая степень композиционного совершенства его музыкального компонента, а также нашедшие в нем своеобразное выражение приподнятость настроения, празднично-торжественный, жизнеутверждающий тон высказывания, теплота и непосредственность эмоций и вместе с тем широкое эпическое дыхание мелодии и подчеркнуто волевой ее характер[694].

Все это, быть может, и несколько общо, но безусловно верно[695]. Так что, считая указанные моменты за проверенные данные и отправляясь от них, ниже мы постараемся раскрыть драматургию ладоинтонационного развития мелодии разбираемого памятника. Музыка тага протекает в одной из уникальных («самоподобных») мелодических моделей типа Стеги с мажорным ладом квинтоктавной основы (c^1—g^1—c^2). Как знаем, в подобных структурах верхнеоктавная опора часто отличается переменностью своей мелодической функции. Смотря по ладоинтонационному контексту, она либо выполняет функцию субдоминанты к доминанте лада, либо же проявляет более или менее четко ощутимую тенденцию брать на себя функцию тоники. Во всех случаях, однако, она выступает в качестве опоры, подчиненной нижней тонике, как главному центру лада[696]. Иначе говоря, верхнеоктавная опора неустойчива, даже когда в той или иной мере отражает тоникальность. По существу она являет собой дополнительную и весьма активную ладовую антитезу, а потому в сферах, возглавляемых ею обычно, завязываются интонации, или образуются кульминационные волны развития.

Указанные моменты налицо и в нашем таге. По форме он представляет расширенный период с двумя сложными предложениями и сквозным тематическим развитием. Эти два предложения совпадают с двумя

---

694 Лит. LXXXIII, стр. 132. Лит. XIX, стр. 84.

695 Выражение в таге сильной человеческой воли, неудержимого стремления даже самоочевидно здесь, на фоне предыдущего плача Хосровидухт. Однако, независимо от данного обстоятельства, навеянный новыми гуманистическими идеями и насыщенный большим динамизмом интонационного развития произведение Нарекаци в плане выражения индивидуальной воли отличается также во всем контексте шараканов, и особенно—шараканов периода раннего средневековья.

696 Лит. LXXXIII, стр. 398—400.

частями драматургической кривой мелодии. В первой из них (см. до четвертой мелодической строки включительно нашего примера) осуществлены завязка интонации в области верхнеоктавной побочной опоры и достижение высотной кульминации произведения, а во второй — многофазная развязка при поступенно нисходящем движении и логически убедительное завершение на тонике. С самого начала развертывания монодии интонация вращается в эмоционально напряженной сфере лада. Уже первый мотив (1)[697] приковывает к себе внимание своим динамичным и исключительным по силе самовыражения и самоутверждения скачком, устремленным вверх к верхнеоктавной побочной опоре лада, недвусмысленно претендующей на права тоники[698]. Впрочем, логика внутримотивного развития такова, что после весомой ферматы на «c^2» интонация как бы «отступает» на шаг к неустойчивому «h^1» (нижнему вводному тону к только что отзвучавшей ладовой опоре).

Зато в начале идущей непосредственно за этим фразы (2) она, вся в порыве, поднимается еще выше к «d^2», который слух пока оценивает как верхнесекундовую от той же опоры ступень. Но вскоре, с появлением «ais^1» ладовое значение «c^2» оказывается под угрозой переосмысления. И действительно, в следующей фразе (3) V ступень лада, выступая со своим собственным вводным тоном (fis^1) и притягивая к себе «ais^1» в качестве повышенной верхнесекундовой ступени, заявляет о своих правах главной ладовой антитезы. VIII ступень «c^2» здесь воспринимается уже как мелодическая субдоминанта (а «d^2»—соответственно как доминанта) к V. Однако такое переосмысление функции VIII ступени еще не окончательно. Так что впечатление от мелодической строки в целом таково, что завязался серьезный спор между VIII и V ступенями за главенство в этой высокой, полной динамики и напряжения области лада.

Вторая строка мелодии с ее двумя фразами (4 и 5) развертывается под знаком опевания V ступени, позиции которой заметно усиливаются благодаря образованию окружающего ее «кольца»—центростремительной уменьшенной квинты «e^1»—«b^1». В то же время здесь обнаружива-

---

[697] См. проставленные в приведенном нотном примере цифры, коими обозначены первый мотив мелодии и последующие ее фразы различной величины.

[698] Надо сказать, что мотив этот, столь обычный сейчас для слушателя с музыкальным образованием европейского типа, своими как бы обнаженными тонико-доминантовыми связями в контексте данной ладовой сферы в свое время был дерзновенен и по своей интонационной структуре. Он вырисовывал некие контуры, общие также для лада октавного строения. В самом деле стремительный скачок V—VIII, предполагающий обратное движение до I ступени, создает схему соотношения ладовых опор, присущую скорее октавному ладу. Однако заполняющая эту схему живая интонация при помощи модуляции поворачивающая вниз в сторону тоники, полностью подчиняет ее (схему) требованиям логики монотоникального музыкального мышления.

ются существенные внутренние противоречия непосредственного окружения этой ладовой опоры. Минорный верхнетерцовый тон «b¹» появляется в начале строки (4) довольно неожиданно (g—a—b—взамен предыдущего G—ais—h!). Правда, он (b¹) в известном смысле как бы предвещает утверждение спокойно-мужественного и светлого миксолидийского мажора в масштабе всей монодии. А в данный момент этот тон (b¹) несомненно вносит в интонацию элемент затемнения. Ему не сразу уступает «h¹». После мимолетного сверкания в восходящем движении, направленном к «c²» (5), он восстанавливает свои права в третьей мелодической строке. Последняя начинается со внезапного броска интонации в область высотной кульминации монодии в целом (6).

Акцентируемый высокий тон «es²» в момент звучания выражает силу даже некоей новой ладовой антитезы. Но упругие секвенции, обращенные к «c²», четко рисуют эолийскую субдоминантовую сферу c²—d²—es²—f² к V ступени лада. Трудно интонируемый спуск мелодии от «es²» к «ais¹» (7) явно усложняет отношения тонов внутри побочной ладовой сферы. Вторично утверждается главная квинтовая антитеза «g¹» с мажорным верхнетерцовым тоном «h¹» и выясняется, что в сфере подвластной ей, не только повышена верхнесекундовая ступень (ais¹) (это было и раньше), но и понижена верхнесекстовая (es²). Оставляя в стороне вопросы структуры ладовой сферы квинтовой антитезы, замечаем, что на V ступени замыкается уже четвертая по счету фраза мелодии (3, 4, 5 и 8) и тем не менее интонация еще не вызывает чувства покоя. Этому мешает, в частности, и огромная нисходящая мелодическая волна, охватывающая всю третью строку и требующая обратного уравновешивающего движения.

Оно возникает в четвертой строке. При этом волевая, напористая и размеренная поступь интонации, не чуждаясь даже диссонирующего тритонового последования (f¹—g¹—a¹—h¹, разрешающегося в следующей строке мелодии, с появлением b¹), весьма смело приводит к оригинальнейшему кадансу на «c²» (10). В нем повышенная вторая ступень от «g¹» очень остроумно, посредством преодоления инерции предыдущих ходов интонации, переосмысливается в повышенную же нижнюю вводящую к «c²» медианту. Утверждается мажорная верхнеоктавная опора (форшлаг «es²» перед кадансом, являясь мелодическим украшением, не влияет на наклонение ладовой сферы), восстанавливающая эмоции, вызванные еще первым мотивом монодии. Полный возбуждения спор между двумя ладовыми антитезами на этом прекращается. Однако внутренний конфликт остается не разрешенным, что и вызывает необходимость дальнейшего развития. Интонация, покидая высокие, неустойчивые сферы ладовых антитез, сферы напряженных эмоциональных переживаний, свои ладо-динамические тенденции устремляет вниз. Наступает поворот в развитии в сторону постепенного успокоения интонации с самого начала второго предложения (11).

Его отправные интонации образуются путем слияния начального мотива монодии и последней фразы (3) ее первой строки[699]. Мотив этот здесь звучит без прежней страстности и напряжения и тут же опускается на квинтовую опору лада. Последняя все еще опевается с помощью мажорного верхнетерцового тона «h¹», повышенного верхнесекундового звука «ais¹» и повышенного же нижнего вводного тона «fis¹». Тем не менее, и она здесь не прежняя. Интонация не задерживается в сфере ее собственного окружения. Непосредственно следуют три звена широкой, красочной, уверенной нисходящей секвенции (12, 13 и 14). В первом из них совершается модуляция. При посредстве «b¹» (также разрешающем отзвучавшее в предыдущей строке и упоминавшееся тритоновое последование) интонация входит в область миксолидийского лада (с тоникой на c¹) и замыкается на верхнеквартовом тоне «f¹». Второе звено замыкается на верхнетерцовом звуке «e¹» (снабженном собственным вводным тоном dis¹). Третье—на верхнесекундовом звуке «d¹» (с тенденцией заодно показать и нижнедоминантовую сферу d¹—fis¹ к V ступени)[700].

Таким образом, мелодическая линия, проходящая через эти звенья, последовательно выявляет содержащиеся в ладу другие (кроме антитез) опоры. А взятая в целом, она шаг за шагом логически приводит интонацию к первому успокоению. Достигается долгожданная, родившаяся в результате борьбы двух антитез тоника радостного миксолидийского лада. Но борьба эта была столь напряженной и длительной, что для полного успокоения на тонике требуется многократное опевание и всестороннее обоснование последней. И вот начинается другая фаза раскрытия светлых сторон лада, выражающих мудрость и мужество, оптимизм и уравновешенность. С точки зрения драматургии интонационного развития здесь, однако, не все так гладко, как могло бы казаться. В плавных, выразительных, волнообразных оборотах мелодии, опевающих тонику, обнаруживается и некая склонность к акцентированию опорного значения верхнетерцового тона «e¹». Более того, чувствуется даже некое стремление противопоставить верхнетерцовую опору верхнеквинтовой.

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

---

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

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

опора «g¹» выступает во всем ее богатом окружении (17). В следующих трех фразах из ладовых опор выделяется опять верхнетерцовая (e¹) различными способами[701]: остановкой на ней по пути от верхнесекстового тона вниз к тонике (18); в коротком, но прямолинейном по движению «e¹—c¹» кадансовом обороте, второй раз затрагивающем нижний вводный тон «h» (19) и в весомой мелодической волне от «c¹» до «e¹» и обратно (20). Остается последняя фраза (21). И вот здесь интонация вновь обращается к V ступени, лаконично опевает ее и оттуда совершает спуск к I, выявляя квинтовую основу лада. И только сейчас наступает момент окончательного успокоения на тонике, ее прочное, необратимое обоснование. Развитие завершается полностью.

Таков большой, сложный путь развития армянского профессионального песнетворчества периода раннего средневековья, путь постепенного и последовательного раскрепощения музыки от структурных особенностей литературного текста. Подчеркнем, однако, еще раз, что план нашего изложения, для целесообразности рассмотрения, логически выпрямляет линию, на самом деле гораздо более извилистую, противоречивую, изобилующую иррациональными (с первого взгляда) зигзагами и пр.[702]. Более того, есть основания полагать, что все те формы, исторический процесс возникновения и развития которых мы как бы приноровили ко всему периоду с V по X век, в принципе были известны в армянском профессиональном песнетворчестве V—VI столетий. Иначе и не могло быть. Ведь процессы, начавшиеся в армянском духовном песнетворчестве в IV—V веках, только в самой Армении (не говоря уже о соседних культурах) проистекали дважды (пусть в иных исторических условиях и на другом уровне): в искусстве випасанов и гусанов рабовладельческого периода и еще раньше—в армянском народном фольклоре.

Все же наш план в укрупненном виде отражает последовательность распространения и укоренения типологически характерных, показывающих вкусы, умонастроения и технико-художественный уровень своего времени форм. И в этом смысле он отвечает требованиям не только абстрактно-логического мышления, но и конкретно-исторического подхода к исследуемым явлениям. В заключение необходимо подчеркнуть следующее. Армянские профессиональные поэты-музыканты раннего

---

[701] В этой связи уместно вспомнить, что, по заключению Хр. Кушнарева, «мажорный лад квинтовой основы следует рассматривать как результат дальнейшего развития лада терцовой основы» (Лит. LXXXIII, стр. 518).

[702] Хотя и из этого плана видно, что упоминавшийся путь не был таким уж прямолинейным (достаточно вспомнить хотя бы упорядочивающую роль музыкального компонента в силлабических шараканах с неразмеренными стихами и менее самостоятельный метр и ритм этого компонента в некоторых песнопениях со стихами размеренными).

средневековья, знакомые с богатствами творчества гусанов, а также народного фольклора (и даже пользовавшиеся ими), на новой основе и как бы «сначала» развивая методы применения различных типов сочетания музыки со словесным текстом (от более элементарных форм до более сложных), опирались и на нормы музыкальной теории (передававшихся частично письменно, частично же—изустно). Не все из этих норм дошли до нас. А вот о том, что же требовалось от талантливого художника, изучившего теорию монодического искусства (научную и практическую), в общем можем судить и по данным выполненного анализа самих музыкальных памятников.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

В свете постепенно обнаруживающихся материалов становится ясным, что наука о музыке, а вместе с ней—и вся музыкальная культура древней Армении была гораздо более развита, чем об этом можно было предположить. В плане музыкально-историческом мы имели возможность проследить (пусть в общих чертах) три крупных этапа развития: образование в глубокой древности фундамента армянской музыки—народного фольклора, его эволюции, его разветвление; возвышение над ним музыкального искусства рабовладельческого периода (синкретического искусства випасанов и гусанов, искусства придворных и театральных музыкантов, искусства языческого культового пения); и над двумя предыдущими—профессионального, основывающегося на цветущем литературном языке и традициях письменности духовного искусства эпохи раннего средневековья.

Промежуток, соответствующий каждому из трех этапов, последовательно сокращается, а развитие, осуществляемое в их рамках, словно для компенсации, непрерывно интенсифицируется. В частности, исследование показывает, что в Армении музыкальное искусство особенно интенсивно развивалось в эпоху раннего средневековья. Представители музыкально-поэтического духовно-профессионального искусства, относясь к задачам своего творчества трезво и сознательно (более чем какие-либо категории художников предыдущих эпох), в своей деятельности опирались на достаточно дифференцированную систему музыкальной теории, руководствуясь и общими идеями, выдвигаемыми в музыкальной эстетике. При этом они не только разрабатывали современные им теоретические установки и эстетические идеи, но и специально записывали (после изобретения письмен) соответствующие положения, оставшиеся в наследство из языческой старины. Благодаря именно последним стараниям, мы сейчас имеем возможность составить более или менее целостное представление о теории музыки и музыкальной эстетике древней Армении.

В области музыкальной эстетики прослеживаются основные вехи эволюции: мифологическое восприятие и природно-космологическое толкование музыки в языческое время, и христианско-рационалисти-

ческое ее понимание в период раннего средневековья. Понимание это обосновывалось мыслителями, своеобразно и весьма творчески развивавшими некоторые идеи позднего эллинизма и раннего христианства. До VII столетия—в условиях борьбы светского направления мышления с церковным, но в общем русле, отражавшем воздействие идей т. н. теоретиков раннехристианского мира. А с VIII по X век—при все усиливающемся влиянии образа мыслей, идущих, главным образом, от патристики.

Сейчас выясняется, наконец, что в упоминавшихся древнейших музыкально-мифологических и природно-космологических концепциях скрыты и корни собственно музыкально-теоретической мысли Армении. Установки, призванные охарактеризовать и систематизировать звучания, присущие различным объектам и явлениям действительности (в том числе и животному миру), стремление выделить музыкальные тона и понять суть хотя бы простейших взаимоотношений, возникающих между ними, различить определенное количество гласов (родов монодии) и попытаться объяснить их происхождение—вот круг вопросов, некогда занимавших художников и ученых в неразрывной связи с более общими идеями музыкально-эстетического характера. Длительная эволюция, а также большие сдвиги во всей культурной жизни страны в IV—V столетиях приводят не только к фактическому отделению теории музыки от музыкальной эстетики, но и к образованию двух более или менее самостоятельных частей внутри первой: научной теории и практической теории (или практической части теории).

Обе они отличаются многогранностью содержания. Важнейшие разделы обеих частей оформлены в результате значительных накоплений, осуществленных как в языческой и раннесредневековой Армении, так и вне Армении, в частности в античном мире и в мире раннехристианской (особенно греко-византийской) цивилизации. В вопросах научной теории (таких, как сложение речи и стихосложение, определение звука и различных связей музыкальных тонов, объяснение акустической базы музыки и строения диатонического звукоряда), имевших наиболее общее значение в условиях монодического искусства, важное место занимают достижения античной музыкальной теории, заимствованные, пересмотренные и перегруппированные древними армянами. Тогда как в сферах практической теории (литературная основа речитации и пения, речитация и армянская система ее знаков, армянское восьмигласие, хазовые знаки пения), относящихся к наиболее существенным и специфическим сторонам армянской народно-национальной монодии, определяющее значение имеют, естественно, теоретические установки, выработанные в самой Армении.

Однако важно, что обе эти части, в конечном итоге, лицом повернуты к творческой практике. Практическая теория—в силу самой своей природы. А научная—тем, что она внутренне направлена в сторону теории практической. Узкотехнологические вопросы, свойственные пос-

ледней, в большинстве своем являлись предметом, очевидно, лишь изустных обсуждений между мастерами и их учениками, в учебных заведениях, в различных кругах художников. Потому и весьма малочисленны средневековые рукописные данные, призванные осветить эти вопросы. Пробел по возможности восполняется результатами новейших научных исследований.

Анализ монодических памятников раннесредневекового профессионального песнетворчества в общем дополняет наши представления именно о практической теории древней Армении и заодно рисует перед нами большой путь развития, пройденный за пять-шесть столетий от ранних схематизированных псалмодических напевов до широкораспевных шараканов, от более или менее четко метризованных произведений до виртуозных юбилированных монодий. Анализ убеждает нас, что по мере развития названного искусства постепенно и последовательно углублялось отношение к озвучиваемым в монодиях словесным текстам, в результате чего достигалось, прежде всего, систематическое повышение удельного веса именно музыки, вплоть до выявления почти самодовлеющей формообразующей роли музыкального компонента.

Уяснение всего этого комплекса вопросов имеет значение в аспекте изучения истории теории не только армянской монодической музыки. Достаточно вспомнить, что здесь с помощью привлеченного к исследованию рукописного материала по-новому был освещен один из малоизученных вопросов истории развития музыкально-акустической теории в целом—вопрос о существовании в Александрии в I веке н. э. специально разработанного учения об акустической базе монодического искусства, фактически—учения о натуральном строе. Но и те явления, которые свидетельствуют о богатых музыкальных и научных традициях Армении, откроют, как нам представляется, несколько новых страниц во всеобщей истории теории музыки. А воссоздать ее, по достоинству оценивая при этом научный вклад различных народов—очередная и назревшая, на наш взгляд, задача советского музыкознания.

В предисловии мы уже коснулись вопроса о необходимости расширения и углубления плодотворного опыта Л. Мазеля и И. Рыжкина, напомнив о большом отрезке времени, отделяющем нас от их известных «Очерков». Между тем сами авторы еще тогда отмечали неполноту предлагавшейся ими работы[703]. А с тех пор накоплено и все еще накап-

---

[703] Лит. LXXXVI, I (Предисловие). И это понятно. При всех их достоинствах «Очерки» ограничены, прежде всего, своими хронологическими рамками. Согласно плану, от Рамо до Римана и от последнего до Яворского и Э. Курта, они не могли заключить в себе теоретико-эстетические системы взглядов, отражающие художественные явления современности и средневековья (а также древности). В то время как опыты приведения их в связь несомненно открывают новые пути проникновения в тайны исторических закономерностей развития искусства и науки о ней. Напомним, как в программном «Вступлении» к своему «Подвижному контрапункту» С. И. Танееводним из первых в России, осознав сущность глубоких перемен, происходивших

ливается много новых материалов. Развитие творческой практики, при все более и более откровенных оглядках вдумчивых композиторов на средневековые, древние и древнейшие музыкальные культуры, выдвигает целый ряд различных проблем. Им, а также некоторым теоретическим концепциям уже посвящено солидное количество монографий, статей и исследований. А в последние годы растущая активность музыковедов вызвала к жизни некоторые совершенно новые издания[704].

Можно утверждать, что в настоящее время советское теоретическое музыкознание прилагает особо энергичные усилия к тому, чтобы возможно правильнее сориентироваться во многих стилевых направлениях новейшей музыки и относящихся к ним теоретических концепциях, рассматривая их в свете многовековой исторической эволюции творческой практики и теоретической мысли. Все это, вместе взятое, делает необходимым создание нового капитального исследования по истории теоретического музыкознания, с широким охватом музыкально-исторических процессов и их отражений в теории, с древнейших времен до наших дней, не минуя, конечно, раздел вопросов культовой монодии средневековья[705]. Богатая фактами монография М. Бражникова[706] уже открыла завесу этой интереснейшей области.

Предвидя создание фундаментального труда по всеобщей истории теории музыки, мы надеемся, что в нем достойное место займет также ряд данных, фактов, положений и явлений, относящихся к музыкальной теории древней и средневековой Армении.

в развитии мировой музыкальной культуры, проницательно сравнил контрапункт строгого письма со стилем новейшей музыки, с его склонностью к таким же свободным, от тональных связей, последованиям созвучий, только на хроматической основе. Лит. CLXXI.

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

[705] Публикация серии «Памятников музыкально-эстетической мысли» (Лит. XIV, CI—CIII), представляя собой значительную помощь для подготовки интересующего нас исследования, никак не снимает, разумеется, необходимость его создания.

[706] Лит. XXIX.

N. K. TAHMIZIAN

THEORY OF MUSIC IN ANCIENT ARMENIA

(to the 10th c. A. D.)

Summary

A special study of the theoretical-musical system of old and mediaeval Armenia should form an essential preliminary to filling the blank pages in the history of Armenian music. In addition, it has a significance of its own. When the concepts on music—the characteristic views and theoretical formulations current in Armenia in the old past, are pieced together they will form a fresh and valuable chapter in the history of Armenology. Further, they will turn over a new leaf, as we believe, in the general history of musicology and in the theory of monodic art, in particular.

The historical evolution of musical theory in old and mediaeva Armenia is divided into two broad stages: a) up to the 10th c. A. D., including ancient times and the period of early Middle Ages, and b) from the 11th to the 19th centuries, i. e. the epoch of established feudalism and the late Middle Ages.

The present volume deals with the first stage. Broadly speaking, it is based on the preceding evolution of Armenian theoretical musicology of new and modern times: the outcome of strenuous efforts by pre-Komitas theoreticians, the notable achievements of Komitas, the research, findings and advances of Soviet Armenian scientists, especially in elaborating the theoretical issues of Armenian monodic music.

The relevant writings concentrate on labouring theoretical matters of one facet of Armenian monodic music or another, viewed from the angle of long-term evolution. True, they touch also on problems of the historical development of the given subject (semiography, system of

modes, etc.) and at times deal even with the changing views on it. However, facts and observations relating particularly to the latter problems figure in the background of the writings of modern authors while in the writings of pre-Komitas theoreticians they are treated as fragments of old facts preserved by inertia as a result of some undefined empirism.

Anyhow, the entire evolutionary course of that literature paved the way for handling in detail problems of interpretation of the theoretical foundations of the particular facets of Armenian monodic music by the contemporaries themselves (old and mediaeval); in other words, for initiating the investigation of the history of the musical-theoretical mind in old and mediaeval Armenia.

From the very start of our research activities our efforts have been directed to the fulfilment of this task. Therefore, in a narrower sense, the present volume comprises the results of our studies (papers, investigations) covering a period of twenty years.

Chronologically the framework of the present investigation involves an extensive and in many ways scantily explored section from the art history of the Armenian people, from the second millenium to the 10th c. A. D. The art of the Armenian people encompasses a significant and complicated scope of rise and growth over the same period.

Three major stages are traceable: the laying of the foundation of Armenian music in the hoary antiquity—popular folklore (its evolution and ramification); the erection on that basis of the musical art of the slave-owning period (the syncretic art of vipassans and bards, the art of pagan cult singing, the art of court and theatre musicians); and above the two rises the professional spiritual art of the epoch of early Middle Ages, drawing upon the flourishing literary idiom and the traditions of written language.

The rise of the musical-esthetic and theoretical mind in pagan Armenia and its subsequent evolution in the early Christian period form the criterion of the substance, significance and objective value of that historical process.

Characteristic of ancient Armenia as well as of other ancient civilizations is the continuous association of the theory of music and musical esthetics. Analysing other propositions it is hard to draw a clear-cut line of distinction between those two domains of the science on music. Such propositions are to be regarded from the standpoint of esthetics and

theory. The scanty data available show that early mediaeval times outline the contours of some differentiation of esthetics from the theory of music. Preserving their mutual relations those branches of science begin developing more independently assuming proper characteristic features. In particular, the musical-esthetic trends display more prominently the hallmark of the environment and spirit of the time.

Here the following basic directions in the evolution make themselves felt: mythological perception and natural-cosmological interpretation of music in pagan times, and its Christian-rationalistic understanding in early Middle Ages. Such interpretation was grounded by the thinkers who elaborated certain concepts of Hellenism and early Christianity in a peculiar and original way. Until the 7th century this interpretation developed in terms of clashes between the secular and ecclesiastical ways of thinking which, however, reflected the influence of ideas as a whole, for instance, the theoreticians of the early Christian period, whereas from the 8th to the 10th centuries patristics was influential in forming the minds.

It follows that the above ancient musical-mythological and natural-cosmological concepts contain at the same time the roots of the musical-theoretical mind of Armenia.

Long-term evolution and great advances in the cultural life of the nation in the 4th and 5th centuries bring about not only a virtual split of musical theory from musical esthetics, but also the formation of two more or less independent parts within the former: scientific theory and practical theory (or, rather, the practical part of the theory).

They both are markedly diverse in substance. The significant portions of both parts are based on copious evidence derived from pagan and early Christian Armenia, as well as outside the country, notably in he antique world and in early mediaeval civilization (specially Greco-Byzantine).

In matters of scientific theory (such as the formation of speech and versification, the definition of sound and various associations of musical tones, the interpretation of the acoustic basis of music and the structure of the diatonic scale, of more general significance in monodic art), the gains of antique musical theory borrowed, revised and re-grouped by the ancient Armenians, are of particular importance. On the other hand, as to practical theory (the literary basis of recitation and singing, recitation and the Armenian system of its signs, Armenian octoechos, neu-

matic signs of singing), forming the more significant and specific aspects of Armenian popular national monody, the theoretical propositions worked out in Armenia proper are naturally of definite value.

It is important, however, that both parts eventually bear on creative practice; practical theory—by virtue of its very nature, and scientific theory—by dint of its inner trends is directed to practical theory.

Particular technological matters relating to the latter were apparently discussed orally by tutors and their students in educational establishments and in various groups of artists. That is why handwritten mediaeval writings on those problems are quite few in number.

An analysis of monodic evidence on early mediaeval professional song art supplements in general our notions on the practical theory of ancient Armenia, plotting at the same time the long way of evolution traversed during five-six centuries, from early sketchy psalmodic melodies to broad cantilenas, from more or less distinctly measured compositions to masterly written melismatic monodies. Analysis convinces us of the fact that the above-noted art progressed, as the setting to music of oral texts achieved gradual and consistent accomplishment resulting primarily in an enhancement of the significance of music to a degree as to shape the almost self-contained formative role of the musical component.

A scrutinous examination of the whole set of problems is of consequence in studying the history of theory not only of Armenian monodic music. Suffice it to say that relying on an investigation of the handwritten evidence available, a new interpretation was given to one of the sketchily studied issues in the history of the evolution of musical-acoustic theory as a whole, viz. the problem practising a specially worked out teaching of the acoustic basis of monodic art in Alexandria in the 1st c. A. D. which is virtually the teaching of the natural system But even those phenomena which testify to rich musical and scientific traditions in ancient Armenia will eventually contribute several new pages to the general hictory of musical theory.

ИСТОЧНИКИ

а) Рукописи

Институт древних рукописей—«Матенадаран» им. М. Маштоца при Совете Министров Армянской ССР. Фонд древнеармянских манускриптов—рукописи № 49, 55, 58, 59, 184, 189, 198, 206, 275, 283, 288, 311, 341, 349, 464, 591, 594, 599, 605, 723, 752, 759, 762, 767, 768, 832, 987, 1001, 1267, 1424, 1576, 1577, 1609, 1612, 1622, 1624, 1711, 1770, 1903, 1919, 1931, 2011, 2068, 2092, 2374, 2478, 2595, 2639, 2670, 2752, 2789, 2939, 3050, 3105, 3107, 3223, 3276, 3387, 3522, 3723, 3784, 3793, 3884, 4149, 4684, 4778, 4804, 5373, 5472, 5511, 5512, 5663, 5783, 6031, 6143, 6200, 6201, 6202, 6261, 6325, 6384, 6616, 6670, 6906, 6985, 7040, 7090, 7123, 7362, 7639, 7651, 7707, 7717, 7735, 7782, 7785, 8198, 8307, 8324, 8400, 8404, 8474, 8575, 8606, 8620, 8688, 8906, 8973, 9255, 9599, 9838, 10110, 10434.

б) Издания хазовых и нотных сборников, текстов, научных переводов и памятников искусства и археологического характера

I Աբրահամյան Ա., *Անանիա Շիրակացու մատենագրությունը, Երևան, 1944։*
(*Абраамян А.,* Труды Анании Ширакаци, Ереван, 1944).

II *Адонц Н.,* Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Петроград, 1915.

III Ամատունի Ս., *Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ, Վաղարշապատ, 1911։*
(*Аматуни С.,* Старые и новые апокрифические шараканы, Вагаршапат, 1911).

IV Անանիա Շիրակացի, *Տիեզերագիտություն և Տոմար (աշխատությամբ Ա. Աբրահամյանի), Երևան, 1940։*
(*Анания Ширакаци,* Космография и теория календаря, текст подготовил А. Абраамян, Ереван, 1940).

V *Аристотель,* Поэтика, М., 1957.

VI *Կանոնագիրք հայոց (աշխատասիրությամբ Վ. Հակոբյանի), հտ. Ա—Բ, Երևան, 1964—1971։*
(Армянская книга канонов, предисловие, научно-критический текст и примечания В. Акопяна, А—Б, Ереван, 1964—1971).

VII *Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները, 7, միջնադարյան հուշարձաններ,*

պրակ 2-րդ, Հ. Ջանփոլադյան, Դվինի միջնադարյան ապակին, 9—13-րդ դդ., Երևան, 1974։

(Археологические памятники Армении, 7, Средневековые памятники, выпуск II, *Р. Джанполадян,* Средневековое стекло Двина, IX—XIII вв., Ереван, 1974).

VIII Библия или книги священного писания ветхого и нового завета, в русском переводе (с параллельными местами и указателем церковных чтений), изд. Московской патриархии, М., 1956.

IX *Պօղիոս Վիրգիլեայ Մարոնի Մշակականք (Թարգմ. հայերենի և առաջաբանը՝ Ա. Բագրատունի), Վենետիկ, 1947։*

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

X Գևորգյան Ա., *Արհեստներն ու կենցաղը հայկական մանրանկարներում, Երևան, 1973։*

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

XI *Գիրք որ կոչի Այսմաւուրք, Կ. Պոլիս, 1730։*

(Книга глаголемая Четьи Минеи, Константинополь, 1730),

XII *Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը (աշխատութեամբ Կ. Կոստանեանց), Ալեքսանդրապոլ, 1910։*

(*Григор Магистрос,* Письма, текст подготовил и снабдил предисловием и примечаниями К. Костанянц, Александрополь, 1910).

XIII Գրիգոր Նարեկացի, *Նարեկ Մատեան Ողբերգութեան (վերաբեր բնագրի հանդիպադրութեամբ աշխարհաբարի վերածեց Գար. եպ. Տրապիզոնի), Բուենոս Այրես, 1948։*

(*Григор Нарекаци,* Книга скорбных песнопений. Издал Гарегин епископ Трапизунта, параллельно с новоармянским переводом, Буэнос Айрес, 1948).

XIV *Սրբոյ Հօրն մերոյ Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի Մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1840։*

(*Григор Нарекаци,* Сочинения, Венеция, 1840).

XV Գրիգոր Տաթևացի, *Գիրք Հարցմանց, Կ. Պոլիս, 1729։*

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

XVI *Давид Непобедимый,* Определения философии (сводный критический текст, перевод с древнеармянского, предисловие и комментарии С. Аревшатяна), Ереван, 1960.

XVII Davidis Prolegomena et in Porphyrii isagogen Commentarium (ed. Adolfus Busse), Berolini, 1904.

XVIII Դաւիթ Քերականի, *Մեկնութիւն Քերականի (Հրատ. Գ. Ջահուկյան), ԲՄ, 1956, № 3։*

(*Давид Кераканн (Грамматик),* Толкование Грамматики, издал Г. Джаукян, ВМ, 1956, № 3).

XIX *Աւետարան ըստ Թարգմանութեան Նախնեաց մերոց, գրեալ յՀԻԶ թ. հայոց և յամի Տեառն 887 .(լուսատիպ հրատարակութիւն գրչագրի Լազարեան Հիմարանի Արեւելեան լեզուաց), Մոսկուա, 1899։*

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

XX Եկմալյան Մ., *Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Լայպցիգ, 1896։*
(*Екмалян М.,* Песнопения св. Литургии, в обработке для хора, Лейпциг, 1896).
XXI *Զենոնի իմաստասիրի Յաղագս բնութեան (ձեռագրերի համեմատությամբ պատրաստեց հրատարակության լ. Խաչիկյան), Գնժ, № 2, 1950։*
(*Зенон,* О природе, сводный критический текст подготовил Л. Хачикян, СНМ, № 2, 1950).
XXII *Зенон,* О природе (перевод с древнеармянского и примечания С. Аревшатяна), ВМ, № 3.
XXIII *Յովհաննու Ոսկեբերանի Կոստանդնուպոլսի եպիսկոպոսապետի ճառք, Վենետիկ, 1861։*
(*Иоанн Златоуст,* Речи, Венеция, 1861).
XXIV История Агван Моисея Каганкатваци (перевод с древнеармянского К. Патканяна), СПб., 1861.
XXV История Агван Моисея Каганкатваци (перевод на русский Н. Эмина), СПб., 1891.
XXVI История Армении Моисея Хоренского (перевел с древнеармянского и объяснил Н. Эмин), М., 1853.
XXVII История Армении Фавстоса Бузанда (перевод с древнеармянского и комментарии М. Геворгяна), Ереван, 1953.
XXVIII Կիրակոս Գանձակեցի, *Պատմութիւն Հայոց (աշխատությամբ Կ. Մելիք-Օհանջանյանի), Երևան, 1961։*
(*Киракос Гандзакеци,* История Армении, текст подготовил и снабдил предисловием К. Мелик-Оганджанян, Ереван, 1961).
XXIX Կոմիտաս, *Ազգագրական ժողովածու, Հայ ժողովրդական երգեր (հայկական ձայնանիշներից փոխադրեց, նախաբանը և ծանոթագրությունները կազմեց Սպ. Մելիքյանը), Երևան, 1931։*
(*Комитас,* Этнографический сборник, Армянские народные песни, перевел на европейские нотные знаки, снабдил предисловием и комментариями Сп. Меликян, Ереван, 1931).
XXX Կոմիտաս, *Ազգագրական ժողովածու, հտ. 2, Հայ ժողովրդական երգեր և պարերգեր (կազմեց Մ. Աղայան, խմբագրեց Ք. Կուշնարյան), Երևան, 1950։*
(*Комитас,* Этнографический сборник, т. 2, Армянские народные песни и пляски, сост. М. Агаян, ред. Хр. Кушнарев, Ереван, 1950).
XXXI Կոմիտաս, *Դաշնաւորեալ երգեցողութիւնք սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց առաքելական եկեղեցւոյ, վասն միաւոր արական խմբի (հրատ. Վ. Սարգսեան), Փարիզ, 1933։*
(*Комитас,* Патараг (Литургия) Св. Армянской церкви, для мужского хора, издал В. Саргсян, Париж, 1933).
XXXII Կոմիտաս, *Տաղք և ալէլուք Հայաստանեայց առաքելական ս. եկեղեցւոյ (հրատ. Կոմիտասյան Հանձնաժողովի), Փարիզ, 1946։*
(*Комитас,* Таги и аллилуии св. Армянской церкви, публ. Комитасовской комиссии, Париж, 1946).
XXXIII Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու, հտ. Ա (մեներգեր) (խմբ. Ռ. Աբայան), Երևան, 1969։*
(*Комитас,* Собрание сочинений, т. I (сольные песни), ред. А. Атаян, Ереван, 1969).

XXXIV *Conybeare Fr.*, A collation with the ancient Armenian versions of the Greek text of Aristotle's Categories, Oxford, 1892.

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

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

XXXVI *Կորիւն վարդապետի, Մամբրէի Վերծանողի և Դաւթի Անյաղթի մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1833։*
(Корюна вардапета, Мамбре Толкователя и Давида Непобедимого сочинения, Венеция, 1833).

XXXVII Les Chants Liturgiques de l'Eglise Arménienne, traduits en notes musicales européennes par P. Bianchini et publiés par la Congregation des peres Mekhitharistes, Venise, 1877.

XXXVIII L'Evangile Arménien N. 229 de la bibliotheque d'Etchmiadzin, ed. phototypique, publieé par Fr. Macler, Paris, 1920.

XXXIX *Մելիքյան Սպ. և Տեր-Ղևոնդյան Ա., Ժողովրդական երգեր, Ազգագրական ժողովածու, հտ. 1, Շիրակի երգեր, Թիֆլիս, 1917։*
(*Меликян Сп. и Тер-Гевондян А.*, Ширакские песни, Тифлис, 1917).

XL *Մելիքյան Սպ. և Գաբրաշյան Գ., Վանա ժողովրդական երգեր, Ազգագրական ժողովածու, Երևան, 1927։*
(*Меликян Сп. и Гардашян Г.*, Ванские песни, Ереван, 1927).

XLI *Մելիքյան Սպ., Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, Երևան, հտ. Ա—Բ, 1949—1952։*
(*Меликян Сп.*, Армянские народные песни и пляски, Ереван, т. А—Б, 1949—1952).

XLII Melodies of the Holy Apostolic Church of Armenia, written down in modern notation by Amy Apcar, 2-nd and enlarged ed., part I—III, Calcutta, 1920.

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

XLIV *Մովսէսի Խորենացւոյ Պատմութիւն Հայոց (աշխատութեամբ Մ. Աբեղեան և Ս. Յարութիւնեան), Տփղիս, 1913։*
(*Мовсес Хоренаци*, История армянского народа, текст подготовили и снабдили предисловием М. Абегян и С. Арутюнян, Тифлис, 1913).

XLV *Սրբոյ Հօրն մերոյ Մովսէսի Խորենացւոյ մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1843։*
(*Мовсес Хоренаци*, Труды, Венеция, 1843).

XLVI *Նեմեսիոսի փիլիսոփայի եմեսացւոյ Յաղագս բնութեան մարդոյ, Վենետիկ, 1889։*
(*Немесий*, философ, уроженец Эмзы, О природе человека, Венеция, 1889).

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

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

XLIX *Երգք Ձայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. եկեղեցւոյ, Վաղարշապատ, 1877։*
(Нотный жамагирк (Часослов), Вагаршапат, 1877).

L *Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875։*
(Нотный Шаракноц (Гимнарий), Вагаршапат, 1875).

LI *Ձայնագրեալ Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, Ա տպ. 1874, Բ տպ. 1878։*

(Нотный Патараг (Литургия), Вагаршапат, 1-е изд. 1874, 2-е изд. 1878).

LII *Յովհաննու Իմաստասիրի Աւձնեցւոյ Մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1953։*
(*Ован Имастасер Одзнеци,* Труды, Венеция, 1953).

LIII *Պատմագրութիւն Յովհաննու կաթողիկոսի ամենայն Հայոց, Երուսաղէմ, 1843։*
(*Ованес Драсханакертци,* История Армении, Иерусалим, 1843).

LIV Oriental Art, Armenian Miniature Paintings of the Monastic Library at San Lazzaro, by Father Mesrop Janashian, Mekhitarist of the Armenian Academy at San Lazzaro, v. I, Venice, 1966 (English version of the text by Bernard Grebanier, Proffessor Emeritus at Brooklyn College University of the City of New York).

LV Յովսեփեան Գ., *Յիշատակարանք Ձեռագրաց, Ա (ե դ-ից մինչև 1250 թ.), Անթիլիաս, 1951։*
(*Овсепян Г.,* Памятные записи армянских рукописей, т. I, с V в. до 1250 г., Антилиас, 1951).

LVI Յովսեփեան Գ., *Գրչութեան արուեստը հին Հայոց մէջ, մաս Գ, Քարտէզ Հայ հնագրութեան, Վաղարշապատ, 1913։*
(*Овсепян Г.,* Искусство письма у древних армян, часть III, Свод таблиц по армянской палеографии, Вагаршапат, 1913).

LVII Յովսեփեան Գ., *Մխիթար Այրիվանեցի (նորագիւտ արձանագրութիւն և երկեր), Երուսաղէմ, 1931։*
(*Овсепян Г.,* Мыхитар Айриванеци, Недавно найденная надпись и сочинения, Иерусалим, 1931).

LVIII *Պղատոնի Իմաստասիրի Տրամախօսութիւնք. Եւթիփռան, Պաշտպանութիւն Սոկրատայ և Տիմէոս (աշխատասիրութեամբ Հ. Ա. Սուքրեան), Վենետիկ, 1877։*
(*Платон,* Диалоги—«Евтифрон», «Апология Сократа» и «Тимей», публикация А. Сукряна, Венеция, 1877).

LIX *Плутарх,* О музыке (перевод Н. Томасова, с пояснительными комментариями и вступительной статьей Е. Браудо), Птб., 1922.

LX *Плутарх,* Сравнительные жизнеописания, т. II, М., 1963.

LXI *Տեառն Յովհաննու Մանդակունւոյ Հայոց Հայրապետի Ճառք, Վենետիկ, 1860։*
(Речи армянского католикоса Ована Мандакуни, Венеция, 1860).

LXII *Семенов А.,* Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али, сокращенное изложение персидского (таджикского) текста с введением, примечаниями и указателем, Ташкент, 1946.

LXIII *Պատմութիւն նահանգին Սիսական, արարեալ Ստեփաննոսի Օրբէլեան Արքեպիսկոպոսի Սիւնեաց, Թիֆլիս, 1910։*
(*Степанос Орбелеан,* История области Сисакан, Тифлис, 1910).

LXIV *Ժամակարգութեան Մեկնութիւն Ստեփաննոսի Սիւնեաց եպիսկոպոսի (ի լոյս ընծայեաց Ս. Ամատունի), Էջմիածին, 1917։*
(*Степанос Сюнеци,* Толкование церковной службы, издал С. Аматуни, Эчмиадзин, 1917).

LXV *Тамбурист* Арутин, Руководство по восточной музыке (перевод с турецкого, предисловие и комментарии Н. Тагмизяна), Ереван, 1968.

LXVI Թաւմիզյան Ն., *Գրիգոր Գապասաքալյանի «Համառօտութիւն եւրաժշտականի*

գիտութիան» անտիպ աշխատությունը, ԲՄ, № 11, 1973։
(*Тагмизян Н.*, Неизданный «Катехизис музыкальной науки» Григора Гапасакаляна, ВМ, № 11, 1973).
LXVII Թաճմիզյան Ն., *Մովսես Սյունեցին և նրա «Յաղագս կարդաց» գրվածքը, ԼՀԳ, 1972, № 11։*
(*Тагмизян Н.*, Мовсес Сюнеци и его сочинение «О чинах», ВОН, 1972, № 11).
LXVIII Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийской (в 7-и томах), М., 1891—92).
LXIX *Թէոփիլեայ յաղագս ճարտասանական կրթութեանց (աշխատությամբ պրոֆ. Ց. Մանանդեանի), Երևան, 1938։*
(Theonis Progymnasmata, armeniace et graece, ed. prof. A. Manandian, Erevan, 1938).
LXX *Thibaut J.*, Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Eglise grecque, St. Pétersbourg, 1913.
LXXI *Բովմայի վարդապետի Արծրունւոյ Պատմութիւն Տանն Արծրունեաց, Թիֆլիս, 1917։*
(*Товма Арцруни*, История рода Арцруни, Тифлис, 1917).
LXXII Տնտեսյան Ե., *Բովանդակութիւն նուագաց Հայաստանեայցս սուրբ եկեղեցւոյ (ըստ ութն ձայնից), Կ. Պոլիս, 1864։*
(*Тынтесян Е.*, Мелодическое содержание песнопений св. армянской церкви, по восьми гласам, Константинополь, 1864).
LXXIII Տնտեսյան Ե., *Շարական ձայնագրեալ, Իսթանպոլ, 1934։*
(*Тынтесян Е.*, Нотный Шаракноц, Истанбол, 1934).
LXXIV *Փաւստոսի Բուզանդացւոյ պատմութիւն Հայոց, Վենետիկ, 1914։*
(*Фавстос Бузанд*, История Армении, Венеция, 1914).
LXXV *Փիլոնի Եբրայեցւոյ բանք երեք չեւ ի լոյս ընծայեալք (աշխատասիրութեամբ Հ. Մ. Աւգերեանց), Վենետիկ, 1822։*
(Philonis Judaei, Opera in Armenia Conservata, Venetiis, 1822).
LXXVI *Փիլոնի Եբրայեցւոյ մնացորդք ի հայս (աշխատասիրութեամբ Հ. Մ. Աւգերեանց), Վենետիկ, 1826։*
(Philonis Judaei, Paralipomena Armena, Venetiis 1826).
LXXVII Խաչիկյան Լ., *Ժե դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարանները (մասն առաջին), Երևան, 1955։*
(Хачикян Л., Памятные записи армянских рукописей XV века, часть первая, Ереван, 1955).
LXXVIII *Երաժշտական երգեցմունք Հոգևորականք, Ամստերդամ, 1664—65։*
(Шаракноц с хазами, Амстердам, 1664—65).
LXXIX *Երաժշտական երգեցմունք Հոգևորականք, Կ. Պոլիս, 1742։*
(Шаракноц с хазами, Константинополь, 1742).
LXXX *Երաժշտական երգեցմունք Հոգևորականք, Էջմիածին, 1789։*
(Шаракноц с хазами, Эчмиадзин, 1789).
LXXXI *Երաժշտական երգեցմունք Հոգևորականք, Կ. Պոլիս, 1815։*
(Шаракноц с хазами, Константинополь, 1815).
LXXXII *Շարական Հոգևոր երգոց սուրբ և ուղղափառ եկեղեցւոյս Հայաստանեայց, Կ. Պոլիս, 1853։*
(Шаракноц с хазами, Константинополь, 1853).

LXXXIII *Շարական հոգևոր երգոց սուրբ և ուղղափառ եկեղեցւոյ Հայաստանեայց, էջմիածին, 1861։*

(Шаракноц с хазами, Эчмиадзин, 1861).

LXXXIV Шаракан, Богослужебные каноны и песни армянской восточной церкви (перевел с древнеармянского Н. Эмин), 2-е изд., М., 1914.

LXXXV Յովհան Մամիկոնեան, *Պատմութիւն Տարօնոյ (աշխատութեամբ Ա. Աբրահամեան), Երևան, 1941։*

(*Ован Мамиконян,* История Тарона, текст подготовил и снабдил предисловием А. Абраамян, Ереван, 1941).

LXXXVI Каноны четвертого Двинского собора (перевод с древнеармянского С. Аревшатяна), ВМ, № 6, 1962.

LXXXVII *Պատմութիւն Ալուանից, արարեալ Մովսիսի Կաղանկատուացւոյ, ի լոյս ընծայեաց Կ. Շահնազարեան, Փարիզ, 1860։*

(*Мовсес Каланкатуаци,* История албанского народа, издал К. Шахназарян, Париж, 1860).

LXXXVIII *Ղազիէի վարդապետի վասն Վարդանայ և հայոց պատերազմին, Վենետիկ, 1852։*

LXXXIX История Егише Вардапета, перевод П. Шаншиева, Тифлис, 1853.

XC *Ագաթանգեղայ Պատմութիւն հայոց, Թիֆլիս, 1914։*

(История Армении Агафангела, Тифлис, 1914).

XCI *Ղազարայ Փարպեցւոյ Պատմութիւն հայոց (աշխատութեամբ Գ. Տէր-Մկրտչեան և Ստ. Մալխասեան), Տփղիս, 1904։*

(История Армении Лазаря Парпеци, текст подготовили и снабдили предисловием Г. Тер-Мыкыртчян и Ст. Малхасян, Тифлис, 1904).

XCII *Корюн,* Житие Маштоца (перевод и комментарии Ш. Смбатяна, предисловие К. Мелик-Оганджаняна), Ереван, 1962.

XCIII *Կցուրդք Ս. Եփրեմի Խորին Ասորւոյ, հրատարակեց հանդերձ ներածութեամբ Ն. Ակինեան, Վիեննա, 1957։*

Ephräm des Syrers, 51 madrasche in armenischer übersetzung, herausgegeben nebst einer einleitung von P. N. Akinian mechitharist, Wien, 1957).

XCIV Всеобщая история Степаноса Таронского Асохика, переведена с армянского и объяснена Н. Эминым, М., 1864.

XCV *Հավաքումն Պատմութեան Վարդանա վարդապետի լուսաբանեալ, Վենետիկ, 1862։*

XCVI Всеобщая история Вардана Великого (перевод, предисловие и примечания Н. Эмина).

XCVII *Մխիթարայ Այրիվանեցւոյ Պատմութիւն հայոց, ի լոյս ընծայեաց Մ. Էմին, Մոսկվա, 1860։*

(*Мхитар Айриванеци,* История Армении, издал М. Эмин, М., 1860).

XCVIII Хронографическая история, составленная Отцом Мхитаром вардапетом Айриванским, перевод с армянского с предисловием и примечаниями К. Патканова, СПб., 1869.

XCIX *Pitra J.*, Analecta sacra spicilegio Solesmensi parata, t. 1, Parisiis, 1876.

C *Խաչատուր Էրզրումեցի, Բովանդակութիւն ամենայն ուսմանց, Ա—Բ, Վենետիկ, 1711։*

(*Хачатур Эрзрумеци,* Сущность всех наук, А—Б, Венеция, 1711).

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

а) Классики марксизма-ленинизма

I *К. Маркс* и *Ф. Энгельс,* Сочинения, т. VIII, М., 1957.

II *В. И. Ленин,* Полное собрание сочинений, т. 30, М., 1969.

б) Специальная литература

III *Абегян М.,* История древнеармянской литературы, т. I (перевод К. Мелик-Оганджаняна), Ереван, 1948.

IV Աբեղյան Մ., *Երկեր, 1. Հայ վիպական բանահյուսություն, Երևան, 1966. 5, Հայոց լեզվի տաղաչափություն (մետրիկա), Երևան, 1971։*

(*Абегян М.*, Труды. I, Армянская эпическая словесность. 5, Стихосложение армянского языка (метрика), Ереван, 1971).

V Աբեղյան Մ., *Շարականների մասին, «Արարատ», Էջմիածին, 1912, № 7—8, 10, 11, 12։*

(*Абегян М.*, О шараканах, «Арарат», Эчмиадзин, 1912, № 7—8, 10, 11, 12).

VI Աբեղյան Մ., *Հայոց լեզվի տեսություն, Երևան, 1931։*

(*Абегян М.*, Теория армянского языка, Ереван, 1931).

VII *Abeghjan M.*, Der armenische Volksglaube, Leipzig, 1899.

VIII *Аберт Г.,* История древнегреческой музыки (МКДМ).

IX Ավետիքյան Գ., *Բացատրութիւն շարականաց, Վենետիկ, 1814։*

(*Аветикян Г.*, Комментарии к шараканам, Венеция, 1814).

X *Адамян А.,* Эстетические воззрения средневековой Армении, Ереван, 1955.

XI *Адонц Н.,* Армения в эпоху Юстиниана, СПб, 1908.

XII Այտընյան Ա., *Քննական քերականութիւն արդի հայերէն լեզուի, Վիեննա, 1866։*

(*Айтынян А.*, Грамматика нового армянского языка, Вена 1866).

XIII *Aubry P.*, Le système musical de l'Église arménienne (TSG).

XIV Античная музыкальная эстетика (вступительный очерк и собрание текстов проф. А. Лосева), М., 1960.

XV Античные теории языка и стиля (под общ. редакцией О. Фрейденберг), М.—Л., 1936.

XVI *Апресян Г.,* Из истории армянской эстетической мысли, Ереван, 1973.

XVII *Аракелян Б.,* Клад серебряных изделий из Эребуни, СА, 1971, № 1.

XVIII *Аракелян Б.,* Гарни, том II, Ереван, 1957.

XIX Աբայան Ռ., *Հայկական խազային նոտագրությունը, Երևան, 1959։*

(*Атаян Р.*, Армянская хазовая нотопись, Ереван, 1959).

XX Աբայան Ռ., *Գրիգոր Գապասաքալյանը և խազաբանությունը, ԲՄ, 1960, № 5։*

(*Атаян Р.*, Григор Гапасакалян и хазоведение, ВМ, 1960, № 5).

XXI Հացունի Վ., *Հայ եկեղեցւոյ երգերն, «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1897, № 9։*

(*Ацуни В.*, Песнопения армянской церкви, «Базмавеп», Венеция, 1897, № 9).

XXII Աճառյան Հ., *Հայերեն արմատական բառարան (Ա—Է), Երևան, 1928—35։*

(*Ачарян Р.*, Этимологический коренной словарь армянского языка, в 7-и томах, Ереван, 1928—35).

XXIII Ալիշան Ղ., *Հին հաւատք կամ հեթանոսական կրօնք հայոց, Վենետիկ, 1910։*
(*Алишан Г.*, Старинные верования и языческая религия армян, Венеция, 1910).
XXIV Ալիշան Ղ., *Յուշիկք հայրենեաց հայոց, հատ. Ա—Բ, Վենետիկ, 1920—21։*
(*Алишан Г.*, Отечественные записки, т. А—Б, Венеция, 1920—1921).
XXV Անասյան Հ., *Աստվածաշունչ մատյանի հայկական բնագիրը, «Էջմիածին», 1966, № 11—12։*
(*Анасян А.*, Армянский текст Библии, «Эчмиадзин», 1966, № 11—12).
XXVI Աճառյան Հ., *Հայոց լեզվի պատմություն, հտ. Ա—Բ, Երևան, 1940—1951։*
(*Ачарян Р.*, История армянского языка, т. А—Б, Ереван, 1940—1951).
XXVII *Бертельс Е.*, Избранные труды, История Персидско-таджикской литературы, М., 1960.
XXVIII *Besseler H.*, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance (HMW).
XXIX *Бражников М.*, Древнерусская теория музыки, Л., 1972.
XXX Բրուտեանց Ա., *Դասագիրք հայկական եկեղեցական ձայնագրութեան, Վաղարշապատ, 1890։*
(*Брутян А.*, Учебник армянской церковной нотописи, Вагаршапат, 1890).
XXXI *Брюсов В.*, Летопись исторических судеб армянского народа, Ереван, 1940.
XXXII *Ващенко-Захарченко М.*, История математики, Киев, 1883.
XXXIII *Wagner P.*, Neumenkunde (Paläographie des liturgischen gesanges), Leipzig, 1912.
XXXIV *Вейсман А.*, Греческо-русский словарь, СПб., 1879.
XXXV *Wellesz E.*, Armenian music (The New Oxford History of Music, v. II, London—New York—Toronto, 1961),
XXXVI *Wellesz E.*, A History of Byzantine Musik and Hymnography, 2-nd ed., London, 1962.
XXXVII *Villoteau M.*, Description de l'Égypte, t. XIV, Paris, 1826.
XXXVIII *Wolf J.*, Die Tonschriften, Breslau, 1924.
XXXIX *Выгодский М.*, Арифметика и алгебра в древнем мире, М.—Л., 1941.
XL Գապասաճալյան Գր., *Գրքոյկ որ կոչի նուագարան, Կ. Պոլիս, 1794։*
(*Гапасакалян Гр.*, Книга глаголемая песенник, Константинополь, 1794).
XLI Գապասաճալյան Գր., *Գիրք երաժշտական, Կ. Պոլիս, 1803։*
(*Гапасакалян Гр.*, Трактат о музыке, Константинополь, 1803).
XLII *Gastoué A.*, La musique bysantine et le chant des églises d'Orient (EM et DC, 1er Partie, 1).
XLIII *Гельмгольц Г.*, Учение о слуховых ощущениях (пер. с немецкого), СПб, 1875.
XLIV *Gelzer H.*, Zur armenischen Götterlehre (Sonderabdruck aus der „Berichten der Kön. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften", Sitzung von 7 Dez. 1895).
XLV *Гоян Г.*, 2000 лет армянского театра, т. А—Б, М., 1952.

XLVI *Husmann H.*, Grundlagen der Antiken und Orientalischen Musikkultur, Berlin, 1961.
XLVII Groves Dictionary of Music and Musicians, v. 1—9.
XLVIII *Грубер Р.*, История музыкальной культуры, т. I, часть I, М.—Л., 1941.
XLIX *David E. et Lussy M.*, Histoire de la notation musicale depuis ses origines, Paris, 1882.
L Ջանուկյան Գ., *Քերականական և ուղղագրական աշխատությունները հին և միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1954։*
(*Джаукян Г.*, Грамматические и орфографические труды в древней и средневековой Армении, Ереван, 1954).
LI Ճեվահիրճեան Ս., *Հայկական ճարտարապետութեան մէջ ներդաշնակութեան կանոններու պրպտումի փորձեր, «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1947, № 5—6։*
(*Джевахирджян С.*, Опыты искания закономерностей гармонии в армянском зодчестве, «Базмавеп», 1947, № 5—6).
LII Δρανδάκη Π., Μεγάλη Ἑλληνική Ἐγκυκλοπαίδεια, Ἀθῆναι, τ. 24.
LIII *Дурново Л.*, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957.
LIV *Дьяконов И.*, Предыстория армянского народа, Ереван, 1968.
LV *Дьяконов И.*, Ассиро-вавилонские источники по истории Урарту (последний период существования Урартского государства. Вторжения киммерийцев и скифов) (713—590 гг. до н. э.), ВДИ, 1951, №№ 2, 3.
LVI Երեմյան Ս., *Հայ ժողովրդի կազմավորման ընթացքը, ՊԲՀ, 1970, № 2։*
(*Еремян С.*, Процесс формирования армянского народа, ИФЖ, 1970, № 2).
LVII *Еремян С.*, Основные черты общественного строя Армении в эллинистическую эпоху, ИАНАОН, 1948, № 11.
LVIII *Закс К.*, Музыкальная культура Вавилона и Ассирии (в МКДМ).
LIX *Закс К.*, Музыкальная культура Египта (в МКДМ).
LX *Sachs C.*, Our Musical Heritage, New York, 1948.
LXI Զարպհանալեան Գ., *Մատենադարան հայկական թարգմանութեանց նախնեաց (Դ—ԺԳ դդ.), Վենետիկ, 1889։*
(*Зарбаналян Г.*, Каталог древних армянских переводов, IV—XIII вв., Венеция, 1889).
LXII Զարպհանալեան Գ., *Պատմութիւն հայ դպրութեան, (Դ—ԺԳ դդ.), Վենետիկ, 1897։*
(*Зарбаналян Г.*, История армянской литературы, IV—XIII вв., Венеция, 1897).
LXIII *Измайлова Т.*, Евангелие «Бюгенц», ВМ, № 8, 1967.
LXIV *Հայ ժողովրդի պատմություն, Հատ. 1, Երևան, 1971։*
(История армянского народа (в VIII томах), том I, Ереван, 1971).
LXV «Кавказский Вестник», Тифлис, 1900, № 1.
LXVI Քաջունի Մ., *Բառգիրք Արուեստից և Գիտութեանց և գեղեցիկ դպրութեանց, Հատ. Ա—Բ, Վենետիկ, 1892։*
(*Каджуни М.*, Словарь искусств и наук, т. А—Б, Венеция, 1892.
LXVII *Казальс П.*, Об интерпретации, СМ, 1956, № 1.
LXVIII *Капанцян Гр.*, Хеттские боги у армян (в связи с хеттским влиянием на армян и генезисом армянского пантеона вообще), Ереван, 1940.

LXIX *Капанцян Гр.*, Хайаса—колыбель армян, Ереван, 1947.
LXX *Karamjanz N.*, Die Handschriften—Verzeichnisse der Königlichen Bibliothek zu Berlin, Zenter Band, Verzeichniss der Armenischen Handschriften, Berlin, 1888 (Vorwort).
LXXI *Carl Engel*, The Music of the most ancient nations (particularly of the assyrians, egyptians and hebrews), London, 1864.
LXXII *Յուցակ Ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մատենադարանի, հտ. Ա—Բ, Երևան, 1970։*
(Каталог рукописей Матенадарана имени Маштоца, т. А—Б, Ереван, 1970).
LXXIII Կոմիտաս, *Հայոց եկեղեցական եղանակները, «Արարատ», Էջմիածին, 1894, № 7—8։*
(*Комитас*, Церковные мелодии армян, «Арарат», Эчмиадзин, 1894, № 7—8.
LXXIV Կոմիտաս, *Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի, «Արարատ», Էջմիածին, 1898, № 3—4։*
(*Комитас*, Песнопения св. Литургии, «Арарат», Эчмиадзин, 1898, № № 3—4).
LXXV *Komitas (Keworkian)*, Die armenische Kirchenmusik, Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, Jahrgang I, Heft 1, 1899.
LXXVI Կոմիտաս, *Շարականի խազերի նշանակութիւնը, «Տաճար», Կ. Պոլիս, 1910, № 10։*
(*Комитас*, Значение хазов Шараконца, «Тачар», Константинополь, 1910, № 10).
LXXVII Կոմիտաս վարդապետ, *Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն; Հայ եկեղեցւոյ առոգանութեան նշանները, Փարիզ, 1938։*
(*Комитас*, Армянская крестьянская музыка, Знаки просодии армянской церкви, Париж, 1938).
LXXVIII Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ (հավաքեց Ռ. Թերլեմեզյան), Երևան, 1941։*
(*Комитас*, Статьи и исследования (собрал Р. Терлемезян), Ереван, 1941).
LXXIX *Комитас (Геворкян)*, Армянская духовная (церковная) музыка. Система знаков просодии армян, СМ, 1969, № 10.
LXXX *Корганов В.*, «Кавказская музыка», Тифлис, 1908.
LXXXI *Кулаковский Л.*, Строение куплетной песни, М.—Л., 1939.
LXXXII *Curt Suchs*, The History of Musical Instruments, New. York. 1940.
LXXXIII *Кушнарев Хр.*, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958.
LXXXIV Լալայան Ե., *Թամբարանային պեղումներ խորհրդային Հայաստանում, Երևան, 1931։*
(*Лалаян Е.*, Раскопки погребалищ в Советской Армении, Ереван, 1931).
LXXXV *Ливанова Т.*, История западноевропейской музыки, М., 1939.
LXXXVa *Лунин Б.*, Археологические находки 1935—1936 гг. в окрестностях станиц Тульской и Даховской, близ Майкопа, гл. IV «Серебряная чаша с рельефными изображениями из находок у станицы Даховской». «Вестник древней истории Института истории Академии наук СССР», М., 1939, № 3 (8).

LXXXVI *Мазель Л. и Рыжкин И.*, Очерки по истории теоретического музыкознания (вып. I, М., 1934, вып. 2, М.—Л., 1939).

LXXXVII Մանանդյան Հ., *Քննական տեսություն հայ ժողովրդի պատմության, հտ. Ա, Երևան, 1945։*

(*Манандян Я.*, Критический обзор истории армянского народа, том I, Ереван, 1945).

LXXXVIII *Манандян Я.*, О торговле и городах Армении в связи с мировой торговлей древних времен (V в. до н. э.—XV в. н. э.), Ереван, 1954.

LXXXIX Մանանդյան Հ., *Հունաբան դպրոցը և նրա զարգացման շրջանները, Վիեննա, 1928։*

(*Манандян Я.*, Эллинофильская школа и этапы ее развития, Вена, 1928.

XC *Марр Н.*, Кавказский культурный мир и Армения, Петроград, 1915.

XCI *Мартиросян А.*, Армения в эпоху бронзы и раннего железа, Ереван, 1964.

XCII *Martin Abbé P.*; Des signes hieroglyphiqués dans les manuscrits arméniens, „Congres international des orientalistes"; Paris, 1873.

XCIII Մաթիկյան Ա., *Արի Գեղեցիկ (համեմատական-քննական ուսումնասիրություն), Վիեննա, 1930։*

(*Матикян А.*, Ара Прекрасный, сравнительно-критическое исследование, Вена, 1930).

XCIV Մելիքյան Սպ., *Հունական ազդեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վրա, Թիֆլիս, 1914։*

(*Меликян Сп.*, Греческие влияния на теорию армянской музыки, Тифлис, 1914).

XCV Մելիքյան Սպ., *Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1935։*

(*Меликян Сп.*, Очерки истории армянской музыки, Ереван, 1935).

XCVI Մկրտչյան Ն., *Խեթա-հայկական ընդհանրություններ; ԼՀԳ, 1970, № 7։*

(*Мкртчян Н.*, Хетто-армянские параллели, ВОН, 1970, № 7).

XCVII Մնացականյան Ա., *Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Երևան, 1956։*

(*Мнацаканян А.*, Армянские средневековые народные песни, Ереван, 1956).

XCVIII Մուրադյան Ար., *Հունաբան դպրոցը և նրա դերը հայերենի քերականական տերմինաբանության ստեղծման գործում, Երևան, 1971։*

(*Мурадян Ар.*, Грекофильская школа и ее роль в создании армянской грамматической терминологии, Ереван, 1971).

XCIX Музыкальная акустика (под общей ред. проф. Н. Гарбузова), М., 1954.

C Музыкальные инструменты Китая, иллюстрированный очерк (авторизованный перевод с китайского под редакцией и с дополнениями И. Алендера), М., 1958.

CI Музыкальная эстетика западно-европейского средневековья и возрождения (составление текстов и общая вступительная статья В. Шестакова), М., 1966.

CII Музыкальная эстетика стран Востока (общая редакция и вступительная статья В. Шестакова), М., 1967.

CIII Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, М., 1971.

CIV Назайкинский Е., О музыкальном темпе, М., 1965.
CV *Никольский К.,* Обозрение богослужебных книг православной российской церкви по отношению их к церковному уставу, СПб, 1858.
CVI *Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, Ա—Բ, երկասիրութեամբ երից վարդապետաց Հ. Գաբրիէլի Աւետիքեան, Հ. Խաչատրոյ Սիւրմէլեան, Հ. Մկրտչի Ալգերեան, ի Վենետիկ, 1836—37։*
(Новый толковый словарь армянского языка, А—Б, составленный тремя вардапетами: Г. Аветикяном, Х. Сюрмеляном, М. Авгеряном, Венеция, 1836—37).
CVII *Ованесян А.,* История армянской музыки (1939), рук. в Музее литературы и искусства им. Чаренца, папки № 523 и 525.
CVIII *Оганесян Л.,* История медицины в Армении с древнейших времен до наших дней (в 5-и частях), часть первая, Ереван, 1946.
CIX *Орбели И.,* Киликийская серебряная чаша конца XII в. (в сб.: Памятники эпохи Руставели, Л., 1938).
CX *Օրմանեան Մ., Ազգապատում, Հատ. Ա, (երեք մասից), Պեյրութ, 1959։*
(*Орманян М.,* Азгапатум—История, сиречь повествование, т. I, из трех частей, Бейрут, 1959).
CXI *Периханян А.,* Храмовые объединения Малой Азии и Армении (IV в. до н. э.—III в. н. э.), Москва, 1959.
CXII *Petermann H.,* Uber die Musik der Armenier, ZDMG, Band V, 1851.
CXIII *Петр В.,* О составах строях и ладах в древнегреческой музыке, Киев, 1901.
CXIV *Пиотровский Б.,* Кармир-Блур, том I,Ереван, 1950.
CXV *Пиотровский Б.,* История и культура Урарту, Ереван, 1944.
CXVI *Пиотровский Б.,* Ванское царство (Урарту), М., 1959.
CXVII *Пиотровский Б.,* Искусство Урарту, Л., 1962.
CXVIII *Pietzsch G.,* Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto, Halle, 1929.
CXIX *Պողարեան Ն., Մայր ցուցակ ձեռագրաց սրբոց Յակոբեանց, Դ, Երուսաղէմ, 1969։*
(Grand Catalogue of St. James manuscripts, v. IV, by bishop Norair Bogharian, Jerusalem, 1969).
CXX *Попов И.,* Армянская музыка (исторический очерк), СПб., 1910.
CXXI *Reese G.,* Musik in the Middle Ages, New-York, 1940.
CXXII *Rüelle Ch. Em.,* Le chant des sept voyelles grecques d'apres Démètrius et les papyrus de Leyde, REG, 1889, t. II.
CXXIII *Риман Г.,* Акустика с точки зрения музыкальной науки, М., 1898.
CXXIV *Сараджев К.,* Два слова об армянской музыке (в сб.: Братская помощь пострадавшим в Турции армянам, 2-е изд., М., 1898).
CXXV *Сардарян С.,* Палеолит в Армении, Ереван, 1954.
CXXVI *Schröder* J., Thesaurus Linguae Armenicae, Amstelodami, 1711.
CXXVII *Strunk O.,* Intonations and signatures of the Byzantine Modes, MQ, XXXI, 1945.
CXXVIII *Тагмизян Н.,* Давид Непобедимый и армянская музыка, СМ, 1968, № 8.
CXXIX *Тагмизян Н.,* Из литературного наследия Комитаса, СМ, 1969, № 10.
CXXX *Тагмизян Н.,* Комитас и таги Григора Нарекаци, МЖ, 1969, № 19.

CXXXI *Tahmisjan N.*, Monodische Denkmäler Alt-Armeniens (Die Tradition der armenischen Psalmodie), BMW, 1970, Heft I.

CXXXII *Tahmisian N.*, Les anciens manuscrits musicaux arméniens et les questions relatives á leur déchiffrement, REA (N. S.), t. VII, 1970.

CXXXIII Թահմիզյան Ն., *Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973։*
(*Тагмизян Н.*, Нерсес Шнорали как музыкант и композитор, Ереван, 1973).

CXXXIV *Тагмизян Н.*, Опыт толкования суждений о музыке Ов. Ерзынкаци (XIII в.), рук., 1956 (дипломная работа).

CXXXIV Թահմիզյան Ն., *Կոմպոզիտոր Մակար Եկմալյան (կյանքը, դիմանկարը, ժառանգությունը), «Էջմիածին», 1958, № 2—3, 4, 5։*
(*Тагмизян Н.*, Композитор Макар Екмалян, Жизнь, творческий облик, наследие, «Эчмиадзин», 1958, № 2—3, 4—5).

CXXXVI *Тагмизян Н.*, Музыкальная культура Армении V—VIII вв., рук., 1960 (дисс.), Автореферат, Л., 1961.

CXXXVII Թահմիզյան Ն., *Մի էջ հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական տեսությունից, ԲՄ, 1960, № 5։*
(*Тагмизян Н.*, Страница из древнеармянской музыкальной теории, ВМ, 1960, № 5).

CXXXVII Թահմիզյան Ն., *Էջեր հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական գեղագիտությունից, «Տեղեկագիր», ՀՍՍՀ ԳԱ-ի (հաս. գիտ.), 1961, № 2։*
(*Тагмизян Н.*, Страницы из древнеармянской музыкальной эстетики, «Известия», АН Арм. ССР (общ. науки), 1961, № 2).

CXXXIX Թահմիզյան Ն., *Ձայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում, ԲՄ, 1962, № 6։*
(*Тагмизян Н.*, Учение о звуке в древней и средневековой Армении, ВМ, 1962, № 6).

CXL Թահմիզյան Ն., *Սայաթ-Նովայի հայերեն երգերի եղանակների մասին, «Տեղեկագիր» ՀՍՍՀ ԳԱ-ի (հաս. գիտ.), 1963 թ., № 10։*
(*Тагмизян Н.*, О мелодиях армянских песен Саят-Новы, «Известия» АН Арм. ССР (общ. науки), 1963, № 10).

CXLI Թահմիզյան Ն., *Էջեր հայկական միջնադարյան երաժշտական գեղագիտությունից (10—15-րդ դդ.), «Էջմիածին», 1963 թ., № 11։*
(*Тагмизян Н.*, Страницы из армянской средневековой музыкальной эстетики, X—XV вв., «Эчмиадзин», 1963, № 11).

CXLII Թահմիզյան Ն., *Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը, ԲՄ, 1964, № 7։*
(*Тагмизян Н.*, Месроп Маштоц и армянская духовная музыка, ВМ, 1964, № 7).

CXLIII Թահմիզյան Ն., *Ներդաշնակության հենքի ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, (5—6-րդ դդ.), ՊԲՀ, 1966, № 1։*
(*Тагмизян Н.*, Учение об остове гармонии в средневековой Армении (V—VI вв.), ИФЖ, 1966. № 1).

CXLIV Թահմիզյան Ն., *Խաչատուր Էրզրումեցին որպես միջնադարյան հայ երաժշտության տեսաբան, ԼՀԳ, 1966, № 11։*

(*Тагмизян Н.*, Хачатур Эрзрумеци как теоретик средневековой армянской музыки, ВОН, 1966, № 11).

CXLV Թաւմիզյան Ն., *Ոսկան Վարդապետն ու խազագրության արվեստը, «Էջմիածին»,*
(*Тагмизян Н.*, Воскан вардапет и искусство хазового письма, «Эчмиадзин», 1966, № 11—12).

CXLVI Թաւմիզյան Ն., *Ներդաշնակության հնչերի մասին ուսմունքը Հայաստանում միջին դարերում (10—15-րդ դդ.), ԲՄ, 1967, № 8։*
(*Тагмизян Н.*, Учение об остове гармонии в Армении в средние века, X—XV вв., ВМ, 1967, № 8).

CXLVII Թաւմիզյան Ն., *Հայկական խազագրության հիմնական նշանների երկու ցուցակների մասին, ՊԲՀ, 1968, № 1։*
(*Тагмизян Н.*, О двух таблицах основных знаков армянского хазового письма, ИФЖ, 1968, № 1).

CXLVIII Թաւմիզյան Ն., *Ուշ միջնադարյան երաժշտական բանաքաղված մի հոդված, ԼՀԳ, 1968, № 3։*
(*Тагмизян Н.*, Позднесредневековая музыкальная компилятивная статья, ВОН, 1968, № 3).

CXLIX Թաւմիզյան Ն., *Գրիգոր Գռզիկը և հայ-բյուզանդական երաժշտական կապերը, ԲԲՀ, 1968, № 3։*
(*Тагмизян Н.*, Григор Гырзик и армяно-византийские музыкальные связи, ВЕУ, 1968, № 3).

CL Թաւմիզյան Ն., *Հուշամատյանների հետքերով, «Էջմիածին», 1968, № 1։*
(*Тагмизян Н.*, По стопам армянских мемориальных книг, «Эчмиадзин», 1968, № 1).

CLI Թաւմիզյան Ն., *Կոմիտասի Պատարագը, «Սովետական արվեստ», 1969, № 10։*
(*Тагмизян Н.*, Патараг Комитаса, «Советакан арвест», 1969, № 10).

CLII Թաւմիզյան Ն., *Կոմիտասի «Շար Ակնա ժողովրդական երգերի» ժողովածուն, պատմա-քննական լույսի տակ, ԼՀԳ, 1969, № 11։*
(*Тагмизян Н.*, Сборник Комитаса «Ряд народных песен Акна» в свете исторической критики, ВОН, 1969, № 11).

CLIII Թաւմիզյան Ն., *Կոմիտասը և հայոց հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը, «Կոմիտասական», № 1, Երևան, 1969։*
(*Тагмизян Н.*, Комитас и вопросы изучения армянского духовного песнетворчества, «Комитасакан» (сборник), № 1, Ереван, 1969.

CLIV Թաւմիզյան Ն., *Կոմիտասը և հայկական խազերի վերծանության խնդիրը, ՊԲՀ, 1969, № 4։*
(*Тагмизян Н.*, Комитас и вопрос расшифровки армянских хазов, ИФЖ, 1969, № 4).

CLV Թաւմիզյան Ն., *Կոմիտասը և Նարեկացու տաղերը, ԲԲՀ, 1969, № 3։*
(*Тагмизян Н.*, Комитас и таги Нарекаци, ВЕУ, 1969, № 3).

CLVI Թաւմիզյան Ն., *Հիմնական խազերի միակցությունը, ԲՄ, 1969, № 9։*
(*Тагмизян Н.*, Совокупность основных хазов, ВМ, 1969. № 9).

CLVII Թաւմիզյան Ն., *«Արարատ»-ն ու նրա երաժշտության հարցերը, «Էջմիածին», 1969, № 3, 5։*
(*Тагмизян Н.*, Журнал «Арарат» и вопросы музыки, «Эчмиадзин», 1969, № 3, 5).

CLVIII Թաւմիզյան Ն., *Նշխարներ հայոց հոգևոր եղանակների կոմիտասյան գրառումներից, «Էջմիածին», 1969, № 12։*

(*Тагмизян Н.*, Образцы из комитасовских записей армянских духовных песен, «Эчмиадзин», 1969, № 12).

CLIX Թաւմիզյան Ն., *Դիտողություն Փարպեցու պատմության մեջ Սահակ Պարթևին վերաբերող մի արտահայտության մասին, ԲՆՀ, 1970, № 3։*

(*Тагмизян Н.*, Замечание по поводу одного высказывания Лазаря Парпеци о Сааке Партеве, ВЕУ, 1970, № 3).

CLX Թաւմիզյան Ն., *Հոգևոր եղանակների կոմիտասյան կանխագուշ գրառումների վերծանությունը, «Էջմիածին», 1970, № № 2, 4, 6—7։*

(*Тагмизян Н.*, Расшифровка первых записей Комитаса армянских духовных песен, «Эчмиадзин», 1970, № 2, 4, 6—7).

CLXI Թաւմիզյան Ն., *Կոմիտասի մտորումները տրոհության և առոգանության նշանների հարաբերության մասին, ԼՀԳ, 1970, № 8։*

(*Тагмизян Н.*, Размышления Комитаса о взаимоотношении знаков пунктуации и просодии, ВОН, 1970, № 8).

CLXII Թաւմիզյան Ն., *Քննական տեսություն հայոց հին ու միջնադարյան երաժշտության պատմության, ԼՀԳ, 1970, № 10, 1971, № 1, 5, 9։*

(*Тагмизян Н.*, Критический обзор истории древней и средневековой армянской музыки, ВОН, 1970, № 10, 1971, № 1, 5, 9).

CLXIII Թաւմիզյան Ն., *Պարզագույն խազագրությունների վերծանության փորձ, ՊԲՀ, 1971, № 2։*

(*Тагмизян Н.*, Опыт расшифровки простейших хазовых записей, ИФЖ, 1971, № 2).

CLXIV Թաւմիզյան Ն., *Հասարակ օրերի կանոնագլուխները, «Էջմիածին», 1971, № 4։*

(*Тагмизян Н.*, Канонаглухи (главные части канонов Псалтыри) обихода, «Эчмиадзин», 1971, № 4).

CLXV Թաւմիզյան Ն., *Հանդիսավոր օրերի կանոնագլուխները, «Էջմիածին», 1971, № 9, 11։*

(*Тагмизян Н.*, Канонаглухи праздников, «Эчмиадзин», 1971, № 9, 11).

CLXVI Թաւմիզյան Ն., *Հիմնական դրույթներ խազագրության արվեստի վերաբերյալ, ԲՄ, 1971, № 10։*

(*Тагмизян Н.*, Основные положения об искусстве хазового письма, ВМ, 1971, № 10).

CLXVII Թաւմիզյան Ն., *Ութ-Ձայնի սկսվածքները, «Էջմիածին», 1972, № 2, 3, 4, 5։*

(*Тагмизян Н.*, Погласицы системы армянского Восьмигласия, «Эчмиадзин», 1972, № 2, 3, 4, 5).

CLXVIII Թաւմիզյան Ն., *Սահակ Պարթևը և հայ եկեղեցական երգարվեստը, «Էջմիածին», 1973, № 8։*

(*Тагмизян Н.*, Саак Партев и армянская церковная музыка, «Эчмиадзин», 1973, № 8).

CLXIX Թաւմիզյան Ն., *Բարսեղ Ճոնը և մասնագիտացված երգաստեղծության ծաղկումը Հայաստանում 7-րդ դարում, ԲՆՀ, 1973, № 1։*

(*Тагмизян Н.*, Барсех Тчон и расцвет профессионального песнетворчества в Армении в VII веке, ВЕУ, 1973, № 1).

CLXX Թաւմիզյան Ն., *Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտներ և հարության ավագ օրհնությունները, «Էջմիածին», 1973, № 2։*

(*Тагмизян Н.*, Два сюникских музыканта под одним именем и «Старейшие гимны на Воскресение», «Эчмиадзин», 1973, № 2).

CLXXI *Танеев С.*, Подвижной контрапункт строгого стиля, М., 1959.

CLXXII *Թաթևոսյան Ա., Սպիրիդոն Մելիքյանը և հայ ժողովրդական երգը, Երևան, 1964։*
(*Татевосян Ал.*, Спиридон Меликян и армянская народная песня, Ереван, 1964).

CLXXIII *Թաշճյան Ն., Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց, Վաղարշապատ, 1874։*
(*Ташчян Н.*, Учебник церковной нотописи армян, Вагаршапат, 1874).

CLXXIV *Տաշյան Հ., Ակնարկ մը հայ հնագրության վրա, Վիեննա, 1898։*
(*Ташян А.*, Очерк армянской палеографии, Вена, 1898.

CLXXV *Тер-Мартиросов Ф.*, Терракоты из Арташата (находки 1970), ВОН, 1973, № 4.

CLXXVI *Տեր-Մկրտչյան Կ., Յովհան Մանդակունի և Յովհան Մայրագոմեցի, «Շողակաթ», Վաղարշապատ, 1913։*
(*Тер-Мыкыртчян К.*, Ован Мандакуни и Ован Майрагомеци, «Шохакат», Вагаршапат, 1913).

CLXXVII *Тер-Мовсесян*, История перевода Библии на армянский язык. СПб., 1902.

CLXXVIII *Տեր-Սահակյան Կ., Գողթան երգեր (երկու նոր հատակոտոր գողթան արվեստով), «Բազմավէպ», 1903, № 9։*
(*Тер-Саакян К.*, Гохтанские песни, два новых отрывка гохтанского искусства, «Базмавеп», 1903, № 9).

CLXXIX *Տիրոյան Ա., Ասորական և հայկական տաղաչափութիւն, «Բազմավէպ», 1899, № 8։*
(*Тироян А.*, Ассирийское и армянское стихосложение, «Базмавеп», Венеция, 1899, № 8).

CLXXX *Тревер К.*, Очерки по истории культуры древней Армении, М.—Л., 1953.

CLXXXI *Туманян Г.*, О таблице полигональных чисел А. Ширакаци, СНМ, 1941, № 1.

CLXXXII *Տնտեսյան Ե., Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց ս. եկեղեցւոյ, Կ. Պոլիս, 1874։*
(*Тынтесян Е.*, Характеристика песнопений св. церкви Армении, Константинополь, 1874, 2-ое изд., Истанбол, 1933).

CLXXXIII *Тюлин Ю.*, Учение о гармонии, М.—Л., 1937.

CLXXXIV *Успенский Н.*, Древнерусское певческое искусство, М., 1971.

CLXXXV *Outtier Dom Bernard*, Recherches sur la Genèse de l'Octoéchos Armenien EG, XIV, 1973.

CLXXXVI *Фаминцын А.*, Древняя Индо-китайская гамма в Азии и Европе, СПб., 1889.

CLXXXVII *Farmer H.*, Historical facts for the arabian musical influence, London 1930.

CLXXXVIII *Fétis F.*, Histoire Générale de la Musique, t. IV, Paris, 1874.

CLXXXIX *Fleischer O.*, Neumen-Studien, Teil I, Leipzig, 1895.

CXC *Фрейденберг О.*, Поэтика сюжета и жанра, Л., 1936.

CXCI *Խաչատրյան Վ., Խեթա-հայկական դիցաբանական ընդհանրություններ, ՀՀԴ, 1967, 8։*
(*Хачатрян В.*, Хетто-Армянские мифологические параллели, ВОН, 1967, № 8).

CXCII *Худобашев А.*, Армяно-русский словарь, М., 1838.

CXCIII *Чалоян В.*, Философия Давида Непобедимого, Ереван, 1946.

CXCIV *Զուխաձյան Բ., Հայ-իրանական գրական առնչություններ (5—18-րդ դդ.), Երևան, 1963։*

(*Чукасзян Б.*, Армяно-иранские литературные связи V—XVIII вв., Ереван, 1963).

CXCV *Шавердян Ал.*, Комитас и армянская музыкальная культура, Ереван, 1956.

CXCVI *Шавердян Ал.*. Очерки по истории армянской музыки, XIX—XX веков (досоветский период), М., 1959.

CXCVII *Шерман Н.*, Формирование равномерно-темперированного строя, М., 1964.

CXCVIII *Шнеерсон Г.*, Музыкальная культура Китая, М., 1952.

CXCIX *Schneider Marius u. Schottländer*, „Ueber die Anwendung der Tonalitäts-kreistheorie auf die Musik der orientalischen Hochkulturen und der Antike", ZVM, fg. 3, Berlin, 1935.

CC Ղաֆադարյան Կ., *Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952։*

(*Кафадарян К.*, Город Двин и его раскопки, Ереван, 1952).

CCI Ինճիճյան Ղ., *Հնախօսութիւն, հտ. 2, Վենետիկ, 1835։*

(*Инджиджян Л.*, Армянские древности, т. 2, Венеция, 1835).

CCII *Wellesz E.*, Byzantine Musik (in Proceedings of the Musical Association 1932, 1).

CCIII *Aziz S. Atiya*, A History of Eastern Christianity, London, 1968.

CCIV Տեր-Մինասյան Ե., *Հայոց եկեղեցու հարաբերությունները ասորվոց եկեղեցիների հետ, էջմիածին, 1908։*

(*Тер-Минасян Е.*, Сношения армянской церкви с церквами сирийцев, Эчмиадзин, 1908).

CCV *Марр Н., Иоанн* Петрицкий—грузинский неоплатоник XI—XII веков, СПб, 1909.

CCVI Խաչիկյան Լ., *Փորր Հայքի սոցիալական շարժումների պատմությունից, 1951։*

(*Хачикян Л.*, Из истории социальных движений Армении Малой, Ереван, 1951).

CCVII Ալպոյաճյան Ա., *Պատմություն հայ գաղթականության, հտ. 1, Կահիրե, 1941։*

(*Албояджян А.*, История армянских переселений, т. I, Каир, 1941).

CCVIII *Орманян М.*, Армянская церковь, ее история, учение, управление, внутренний строй, литургия, литература, ее настоящее (перевел с французского Б. Рунт), Москва, 1913.

CCIX Հացունի Վ., *Պատմութիւն հայոց աղօթամատոյցին, Վենետիկ, 1965։*

(*Ацуни В.*, История армянского молитвенника, Венеция, 1965).

CCX Սարգսյան Բ., *Քննադատություն Յովհան Մանդակունւոյ և իւր երկասիրութեանց վերայ, Վենետիկ, 1895։*

(*Саргсян Б.*, Исследование жизни и творчества Ована Мандакуни, Венеция, 1895).

CCXI Կափանցյան Գ., *Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը, Երևան, 1944։*

(*Капанцян Гр.*, Культ Ара Прекрасного, Ереван, 1944).

CCXII *Вызго Т.*, Афрасиабская лютня, в кн.: Из истории искусства великого города, Ташкент, 1972.

CCXIII Ալիշան Ղ., *Շնորհալի և ժարտաչ իւր, Վենետիկ, 1873։*

(*Алишан Г.*, Шнорали. Жизнь и творчество, Венеция, 1873).

CCXIV БСЭ, 2-е изд., т. 18.

CCXV *Baumer S.*, Histoire du Breviaire, Paris, 1905.

CCXVI *Maas P.*, Das Kontakion, BZ, Leipzig, 1909 (19).
CCXVII Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Ὁ Ἀκάθιστος ὕμνος. οἱ Ρώς καὶ ὁ πατριάρχης Φώτιος „Βιβλιοθήκη Μαρασλῆ" τ. 214, Ἀθῆναι. 1903.
CCXVIII *Gérold Th.*, Les Péres de L'Eglise et la Musique, Paris, 1931.
CCXIX Անասյան Հ., *Հայկական մատենագիտություն, հատ. Ա, Երևան, 1959։* (*Анасян А.*, Армянская библиология, т. I, Ереван, 1959).
CCXX *Waesberghe J.*, Musikerziehung (MGB. Band III), 1969.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БСЭ — Большая Советская Энциклопедия.
BMW —Beiträge zur Musikwissenschaft (Berlin).
ВДИ — Вестник древней истории (Москва).
ԲԵՀ —Բանբեր Երևանի համալսարանի։
ВЕУ — Вестник Ереванского университета.
ԲՄ —Բանբեր Մատենադարանի (Երևան).
ВМ — Вестник Матенадарана (Ереван).
ԼՀԳ —Լրաբեր հասարակական գիտությունների (ՀՍՍՀ ԳԱ)։
ВОН — Вестник общественных наук АН Арм. ССР.
BZ —Byzantinische Zeitschrift (Leipzig).
MWH —E. Bücken, Handbuch der Musikwissenschaft (Potsdam, 1931—34).
EG —Etudes Grégoriennes (Abbaye Saint-Pierre de Solesmes).
EMDC —Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire, fond. A. Lavignac, Paris, 1922.
ՊԲՀ —Պատմա-բանասիրական հանդես (ՀՍՍՀ ԳԱ)։
ИФЖ — Историко-филологический журнал АН Арм. ССР.
Տեղ· ՀԳԱՀԳ —Տեղեկագիր Հայաստանի գիտությունների ակադեմիայի (հաս. գիտ.)։
ИАНАОН — Известия АН Арм. ССР, общественные науки.
MGB —Musikgeschichte in Bildern (Leipzig).
МЖ — Музыкальная жизнь (Москва).
МКДМ — Музыкальная культура древнего мира (сборник), под редакцией и со вступительной статьей проф. Р. Грубера, Л, 1937.
MQ —The Musical Quarterly (New-York).
REA —Revue des Etudes Arméniennes, (Nouvelle Série) (Paris).
REG —Revue des Etudes Grecques (Paris).
СА — Советская археология (Москва).
СМ — Советская музыка (Москва).
ԳՆԺ —ՀՍՍՀ Մինիստրների Սովետին կից Պետական Ձեռագրատուն (Մատենադարան). Գիտական նյութերի ժողովածու։
СНМ — Гос. хранилище рукописей «Матенадаран» при Совете Министров Арм. ССР. Сборник научных материалов.
TSG —Tribun de St. Gervais, Paris, 1901—03.
ZDMG —Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (Leipzig).
ZVM —Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft, hsg. vor R. Lachmann (Berlin).

УКАЗАТЕЛЬ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН*

Абегян М. 54, 82, 166, 237, 238
Абраамян А. 121
Аветикян Г. 238
Агаян М. 12, 279
Адам 87
Адамян А. 58, 77, 97, 142
Адонц Н. 97, 102
Акоп Гримеци 132
Акоп Сысеци 239
Айтынян А. 79, 85
Александр Великий 74
Алишан Г. 59, 83, 85, 161, 238, 276
Аль-Кинди 15
Аль-Фараби 15
Амам Аревелци 140, 143
Аматуни С. 238
Амос, пророк 89
Анания Нарекаци 53, 87, 146
Анания Ширакаци 51, 55, 60, 109, 110, 121, 122, 126, 241
Андрей Критский 56
Ананун (Аноним), грамматик 41, 141, 143
Аноним Мейбома 128
Анонимный толкователь 89
Аноним, филолог 239
Апресян Г. 58
Аракел Сюнеци 162
Арам 23
Ара Прекрасный 23, 26
Аревшатян С. 40, 58
Аристид Квинтилиан 93, 94
Аристоксен 113, 128
Аристотель 71, 91, 93, 94, 105, 107
Артавазд I 26
Артавазд II 25, 26, 211
Арташес I 26, 27, 37, 75
Арташесиды 25
Арутюнян А. 152
Архит Тарентский 113
Арцруни 40
Аршак II 27
Аршакиды 25
Асархаддон 20
Атанагинес 27, 78
Атаян Р. 12, 100, 137, 146, 147, 166, 168, 186—188, 196
Ахиллес 27
Ацуни В. 88
Ачарян Р. 44
Ашшур 21

Багратуни А. 237
Барбад, лютнист 55, 165
Бардезан 44
Барсех Тчон 51, 165
Бел 23
Бертельс Е. 55
Боэций 78
Бражников М. 290
Браудо Е. 93
Брутян А. 12, 177
Буссе А. 71

Вааган Вишапоборец 23, 24
Ваан Камсаракан 39
Вагнер П. 186, 211
Ваһан Гохтнеци 83, 276
Ванакан, вардапет 239
Василий Блаженный см. Василий Кесарийский
Василий Кесарийский 45, 46, 86, 87
Вараз Палуни 40
Велеш Э. 44, 177
Вейсман А. 90

* Составила А. Г. Авакян.

Вилото М. 9, 10, 170
Воскан Вардапет 240
Выгодский М. 114

Гагик, царь 144, 145
Гапасакалян Гр. 6, 7, 138, 178, 195
Гвидо Аретинский 92
Гельмгольц Г. 67, 118—120, 127, 128
Герман, патриарх 56
Гнел 27, 74
Григорий Богослов 95
Григорий Нисский 95
Григорий Просветитель 44, 45
Григор Нарекаци 14, 43, 53, 54, 88, 89, 279, 281
Григор Татеваци 239
Гырзик Айриванеци 52, 56

Давид Анhахт (Непобедимый) 71—74, 76, 78, 80, 81, 105—107, 109, 128, 130—132, 165
Давид Керакан (Грамматик) 76—81, 85, 86, 95, 106—108, 140—142
Давид Сасунский 27, 40, 209
Давид, царь 60, 87, 162
Давтак Кертох 41, 82
Даниил 169
Джаукян Г. 84, 97—99, 141, 142
Джеваншер 41, 82
Дживани 12
Дидим 113, 117, 119, 120, 134
Дионисий Ареопагит 86
Дионисий Фракийский 72, 75, 76, 97, 98, 101, 102
Драстамат 27

Евсевий Кесарийский 45, 46
Егише 42
Ездра, пророк 87
Езрас Ангехаци 51
Екмалян М. 12, 152
Ерванд 26
Ерзынкаци см. Ованес Ерзынкаци
Ефрем Сирин 45, 48

Зарбаналян Г. 210, 238
Зенон Стоик 105—107
Зосима 65

Иоанн 208
Иоанн Дамаскин 55, 56
Иоанн Златоуст 45
Иоанн Креститель 50
Исайя, пророк 86
Иусик 27, 78

Капанцян Гр. 18, 19
Кара-Мурза Хр. 12
Киракос Гандзакеци 165
Кирилл Иерусалимский 45
Комитас 5, 6, 10—12, 100, 137, 145, 148—161, 178, 196—199, 203, 208, 239, 240, 279, 292
Комитас Ахцеци (католикос) 51, 260, 272
Конибир Ф. 140, 210
Костанянц К. 83, 238
Корганов В. 152
Корюн 46
Кочарян А. 12
Кулаковский Л. 261
Курт Э. 289
Кушнарев Хр. 5, 13, 18, 40, 49, 66, 122, 136, 161, 166, 167, 180, 200, 228, 239, 285

Лазарь Парпеци 46, 186, 187
Ленин В. И. 16
Лимонджян А. 7
Лука 169

Мазель Л. 6, 289
Мамбре Толкователь 41
Маштоц I Ехивардеци 53
Месроп Маштоц 46, 47, 49, 50, 146, 161—163, 183, 186, 200, 240
Меликян Сп. 5, 11, 12, 99, 100, 168, 186,
Митра 39, 238
Мовсес Каганкатуаци 82, 165
Мовсес Кердох см. Мовсес Сюнеци
Мовсес Сюнеци 52, 87, 141—143, 163
Мовсес Хоренаци 20, 23, 26, 27, 37, 50, 75, 241, 263, 274
Моисей 87, 169

Мокский Князь 209
Мушег 166
Мхитар Айриванеци 165
Мылке 144, 147

Нерсес Багревандаци 51
Нерсес Великий 37, 46
Немесий 95, 107, 108
Нерсес Шнорали 189, 190, 276
Никомах Геразский 109, 110, 113, 114, 122
Ной 87

Ованес Ерзынкаци 85, 86
Ованес Саргавак 126
Ованесян А. 5, 136, 161
Ован Имастасер Одзнеци 51, 52, 84, 85, 87, 88, 109
Ован Майрагомеци 80, 81
Ован Мамиконян 39, 40, 82
Ован Мандакуни 50, 81, 241
Ованнисян А. 7
Оганесян Л. 60
Одо 92
Озия 86
Олимпиодор Младший 71
Орманян М. 238
Орфей 60, 67, 73

Пакор III 38
Пап 27, 78
Пападопулос-Керамевс 56
Пап, царь 37
Парандзем 27
Паронян С. 210
Периханян А. 38
Петерман Г. 10, 170
Петр В. 67, 128, 130
Пифагор 69, 71, 105, 110, 111, 113, 119, 126
Платон 71, 105, 107, 128, 129
Плутарх 25, 93, 94, 127—129, 211
Попов И. 5, 66
Порфирий 105, 106
Птолемей 113, 120

Рамо Ф. 289
Риз Г. 186
Риман Г. 119, 289
Роман Сладкопевец 50—51, 56
Рыжкин И. 6, 289

Саакадухт 52, 56, 83, 85
Саак Дзорапореци 51, 241
Саак Партев 46, 47, 49, 50, 86, 161—163, 186, 187, 240
Самуил 53
Санатрук 26
Сасаниды 26, 119
Сараджев К. 5
Саргис, перей 239
Саргис, певец 55, 165
Саргон II 21
Саркаш см. Саргис певец
Сарьян Л. 4
Саят-Нова 12
Св. Игнатий 45
Св. Карапет 82
Северий Антиохийский 45, 55
Соломон 52, 87
Степанос Асохик 53
Степанос Дзиг Джугаеци 239
Степанос Орбелян 53, 165, 166
Степанос Сюнеци I 50, 167
Степанос Сюнеци II 40, 52, 56, 81—87, 95, 105, 141, 142, 165—167
Степанос, философ 64, 87, 163
Стефан, грамматик 102

Тайян Л. 8
Талян Ш. 12
Тамбурист Арутин 65
Танеев С. 289
Татиан 45
Ташчян Н. 8, 9, 54, 138, 160, 164, 170, 171, 177, 180, 241
Теодорос Кыртенавор 88
Терлемезян Р. 152
Тер-Мовсесян М. 210
Тер-Саакян К. 276
Тибо Ж. 202
Тигран I (Ервандян) 26, 41
Тигран II 25, 26

Товма Арцруни 166, 210
Торк Ангех 23
Тынтесян Е. 9, 10, 170, 196, 238
Туманян Г. 122
Тюлин Ю. 93, 115, 128

Успенский Н. 177, 204
Урса 21
Уттие Б. 139

Фавстос Бузанд 27, 37, 74, 75
Фармер Г. 15
Федор Студит 56
Фетис Ж. 10, 170
Филон Александрийск 94, 95, 111, 112, 128—130
Филон Еврей см. Филон Александрийск
Фирдоуси 55, 165
Фиридун 65
Фокилидис (Φωκυλίδης) 65
Фотий 56

Халд 21
Хайк Луконосец 23
Хачатур Эрзрумеци 189
Хосров Андзеваци 53
Хосровидухт 52, 76, 84, 85, 276, 281
Хосров, князь 83
Хосров II Апруез (Первиз) 54—55, 165
Худабашян А. 232

Цзай Ю 92
Циммерман Б. 163

Чалоян В. 73
Чаренц Е. 100

Шавердян Ал. 5, 11, 13, 136, 139
Шамирам 23, 24
Шредер И. 9, 10, 170, 189

Эратосфен 113

Яворский Б. 289

УКАЗАТЕЛЬ ГЕОГРАФИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ

Айриванк 52
Акн 40, 60
Александрия 50, 71, 120, 289, 294
Амстердам 9, 240
Анһуш 27
Антиохия 50
Армения 5, 6, 12—16, 18, 22, 24—28, 37—41, 43—47, 49—53, 55—58, 60, 61, 64—66, 68—71, 74—81, 86—88, 90, 92, 96, 97, 99, 104, 105, 108, 109, 122, 126, 129, 136, 137, 139, 140, 143, 145, 148, 150, 151, 160, 161, 163, 165—167, 169, 170, 173, 186—188, 192—195, 199—201, 204—206, 209—211, 213, 227, 239, 240, 261, 264, 285, 287—294
Армения Великая 24
Армения Малая 45
Армения см. Арм. СССР
Армения Хайк 20
Арм. ССР 4, 8, 12, 197, 291

Арме-Шуприя 20
Армянское нагорье 18, 23, 38, 54
Арташат 27
Афины 71, 165
Ахеменидская Персия 22, 54
Ахпат 240
Ахтамар 53
Аштишат 27

Берлин 199
Ближний Восток 15, 19, 21, 43, 54, 55

Вагаршапат 50
Ван 59
Вашингтон 199
Вена 199
Венеция 8, 94, 199
Византия 43, 50, 54, 56, 87, 186, 201
Восток 7, 25, 50, 52, 56, 65, 110, 112, 119, 120, 122, 167

Гарни 24
Гехард 52
Гохтн 83
Греция 67, 112, 120
Груз. ССР 144

Двин 40, 41, 43, 80
Дерджан 53
Древний Восток 136
Древняя Греция 68, 70, 73, 112

Европа 119
Евфрат 60
Египет 120
Ереван 22, 55
Ерзынка 240

Закавказье 54, 112, 211
Запад 7, 78, 90, 92, 110, 119, 120, 167
Западная Армения 210
Западный Пакистан 56

Иерусалим 8, 144, 145, 190, 199
Индия 67
Исфахан 8, 199
Иран 26, 40, 41, 54, 55

Кавказ 54
Каир 10
Камырджадзор 53
Каппадокия 44, 87
Кармир-Блур 21
Кенац Вайрк 40
Кесария см. Кесария (Каппадокийская)
Кесария (Каппадокийская) 45. 46, 50
Киликия 44, 189, 199
Константинополь 7, 8, 45, 50, 166, 190, 199, 210
Ктесифон 55

Лаодикия 46
Ленинград 199
Лондон 199

Макенис 52
Малая Азия 38, 54, 112

Масис, гора 54
Монастырь св. Якова 144
Москва 199
Мултан 65
Мусасир 21
Никополь 45
Нью-Йорк 199

Осроена 44

Париж 100, 150, 199
Парфия 24
Передняя Азия 25, 90, 120
Персия см. Иран

Рим 166
Россия 289

Сасун 40
Сатах 45
Себастия 45
Севан 18, 53
Северная Месопотамия 44
Сис 240
Сисакан 165
Сирия 44
София 144, 145
Средняя Азия 112
Сюник 52, 165

Татев 53
Тбилиси 199
Турция 210

Улха 21
Урарту 20—22, 60

Хут 210

Цухрут 144

Шагат 51

Шуприя 20

Эгин см. Аки

Эдесса (Осроэнская) 44, 46, 50
Эребуни 22
Эфес 45, 210
Эчмиадзин 7, 10, 152, 212, 247

УКАЗАТЕЛЬ ЭТНИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ

азербайджанцы 68
александрийские греки 55, 116, 118, 120
ассирийцы 120
арабы 84, 119, 276
аравитяне см. арабы
арамейцы 44
армяне 4, 11, 20, 22—24, 44—46, 54, 56, 59, 60, 69, 86, 91, 96, 109, 120, 126, 138, 152, 186, 200, 201, 288

вавилоняне 68

греки 44, 46, 65, 68, 93, 96, 114, 119, 120 128, 141
грузины 68
египтяне 68, 120
евреи 44, 120

езиды 68

индусы 68

персы 40, 120

римляне 141

каппадокийцы 44
китайцы 68

сирийцы 44, 46

хурриты 19

финикийцы 73
фракийцы 73, 74
фригийцы 60

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Предисловие	5
ГЛАВА I. **Краткий обзор музыкально-исторического процесса**	18
ГЛАВА II. **Эволюция музыкально-эстетических воззрений**	58
ГЛАВА III. **Научная теория.** Общая характеристика (90), О методах сложения словесной речи (художественного слова) (96). О звуке (104). О натуральном строе (109). Об остове гармонии (126).	90
ГЛАВА IV. **Практическая теория.** Предварительные замечания (135). О литературной основе речитации и пения (139). Речитация и армянская система ее знаков (143). Армянское восьмигласие (160). Проблема хазовых знаков пения (186).	135
ГЛАВА V. **Музыка и художественное слово.** Общие положения (206). Псалмодия (210). Гимнодия (236). Силлабические шараканы (242). Протяжные шараканы (267).	206
Послесловие	287
Резюме (на английском языке)	291
Источники	295
Использованная литература	302
Список сокращений	313
Указатели	314

Никогос Киракосович Тагмизян

Печатается по решению ученого совета Матенадарана

Теория музыки в древней Армении

41425

Ред. изд. Т. В. НАЛЧАДЖЯН
Худож. ред. Г. Н. ГОРЦАКАЛЯН
Технич. ред. М. А. КАПЛАНЯН
Корректор И. И. АПКАРЯН и В. Т. СИМОНЯН

ВФ 05115 Изд. 4564 Заказ 686 Тираж 1000

Сдано в набор 1977 г. Подписано к печати 4/V. Печ. 20., 13, усл. печ. л. 23, 55, изд. 22, 16, л., Бумага № 1 70×90¹/₁₆. Цена 2 р. 57 к.

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

МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ