АЛИНА ПАХЛЕВАНЯН

ВОПРОСЫ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

ЕРЕВАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ КОМИТАСА

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ

KOMITAS STATE CONSERVATORY
IN YEREVAN

ԱԼԻՆԱ ՓԱՀԼԵՎԱՆՅԱՆ

ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐ

ALINA PAHLEVANIAN

QUESTIONS IN ARMENIAN MUSICAL FOLKLORE STUDIES

ԵՊԿ հրատարակչություն, Երևան 2005
YSC Publishers ,Yerevan 2005

АЛИНА ПАХЛЕВАНЯН

ВОПРОСЫ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Издательство ЕГК
Ереван 2005

УДК 78(479.25): 398=919.81
ББК 85.313(2Ар)+82.3Ар
П - 217

Издается по решению Ученого Совета Ереванской государственной консерватории им. Комитаса

Редактор проф. Г.Ш.Геодакян

Рецензенты: Доктор искусствоведения И.И.Земцовский
Кандидат искусствоведения И.В.Бахтадзе

П – 217 Пахлеванян А.А.
Вопросы армянской музыкальной фольклористики. – Ер.:Издательство ЕГК, 2005. – 200 с.

Предлагаемое вниманию исследование создано в 1988 году, но по известным причинам в свое время не было опубликовано. Оно посвящено некоторым актуальным вопросам современной армянской фольклористики и, прежде всего, одной из важных, основополагающих проблем – проблеме нотирования. Впервые в армянской фольклористике привлекается внимание к принципиальному, качественному различию нотаций, выполненных аудитивным способом и при помощи магнитофонной записи, к степени насыщенности последних научной информацией, позволяющей ставить и решать новые интересные исследовательские задачи. В работе впервые предлагается также система дополнительных нотных знаков для более точной фиксации народной музыки.

Текст исследования и библиография публикуются так, как были написаны в свое время. Книга рассчитана на музыковедов, фольклористов, студентов и всех тех, кто интересуется проблемами армянской народной музыки.

ISBN 99941-933-3-5 ББК 85.313(2Ар)+82.3Ар

Введение

Настоящее исследование посвящено актуальным вопросам современной армянской фольклористики и, прежде всего, одной из важных, основополагающих проблем – проблеме нотирования, которая возникла в эпоху научно-технической революции XX века и привлекла к себе внимание многих отечественных и зарубежных исследователей – представителей различных национальных фольклористических школ. Проблема заключается в выработке новой, соответствующей методики нотирования, вызванной теми возможностями, которые предоставляет фольклористу магнитофонная запись народной музыки.

Проблема эта – не из простых, ибо нотация, отражая этапы развития фольклористики, неизбежно обнаруживает принципиально различные подходы к фиксации образцов народного музыкального творчества. В исследовании анализируются аудитивный (слуховой) способ нотирования и нотирование с помощью звукозаписывающей техники, вскрываются их коренные различия, показывается, насколько неоспоримо большими возможностями обладает современная нотация, базирующаяся на «беспристрастной» фиксации народной музыки при помощи магнитофонной записи. Совершенно справедливо признание специалистов, что с использованием в фольклористической практике первых фонографов начался новый этап в развитии фольклористики как науки(2.23).

Конечно, точная фиксация магнитофоном звучащего оригинала потребовала по возможности такой же точной, достоверной, детализированной нотации именно данного исполнения со всеми тонкостями звучания, интонационными нюансами. Отсюда и необходимость введения целой системы дополнительных нотных знаков, способствующих достижению большей точности в нотировании. Хотя при этом констатируется, что как бы ни была усовершенствована нотация, все же не может быть достигнута *абсолютная адекватность* нотации магнитофонной записи.

Исследование базируется на музыкальном материале этнографического региона Муш-Сасун – одного из характернейших центральных регионов исторической Армении. Это – нотированные автором настоящего труда песни и инструментальные мелодии сборника «Талин», а также рукописные образцы из архива Кабинета народного музыкального творчества Ереванской консерватории, относящиеся к данному региону. Для сравнения привлекаются фольклорные образцы соседнего, Васпураканского региона – песни из также нотированного и составленного автором сборника «Родные песни».

В своем исследовании автор опирается на основные положения, выдвигаемые отечественной эстетической наукой, такие как определение фольклора как вечно живого, динамичного, многофункционального явления народной культуры, в основе развития которого лежит историческая преемственность, признание необходимости многостороннего изучения фольклора, диктуемого его синкретизмом, и т.д.. В своих анализах автор опирается на труды отечественных исследователей по общему музыкознанию и фольклористике, в которых разрабатываются различные теоретические проблемы, касающиеся ритма, формы, типологии, диалектологии и т.д.. Ладовый анализ базируется на методике Х.С.Кушнарева.

Принципы нотирования, с которыми знакомит данное исследование, выработались в многолетней фольклористической практике автора и с позиций которых им созданы (и продолжают создаваться) фольклорные сборники, позволяющие ставить и решать новые интересные исследовательские задачи. Однако цель работы не только в этом. Здесь на основе анализа материала одного регионального сборника показаны некоторые аспекты возможных исследований, таких как типологическое исследование народной песни, выявление особенностей темперации народной музыки, анализ принципов варьирования, диалектологическая характеристика отдельного региона.

Таким образом, в данном исследовании впервые в армянской фольклористике

а) привлекается внимание к *принципиальному, качественному различию* нотаций, выполненных аудитивным способом и при помощи магнитофонной записи, к степени насыщенности таких нотаций научной информацией;

б) разрабатываются принципы нотирования, соответствующие требованиям современной фольклористики;

в) изучаются на практике особенности темперации строя народной музыки определенного региона и выявляются характерные ладовые образования;

г) на основе типологического изучения большого количества вариантов предлагается один из возможных способов реставрации песенного типа, искаженного по той или иной причине;

д) выдвигается новый взгляд на характер ритмики армянского фольклора;

е) делается первый шаг в музыкальной диалектологии армянского фольклора – исследуется диалект двух соседних регионов;

ж) вводится в научное обращение целый ряд публикуемых впервые фольклорных образцов или интересных вариантов уже известных песенных типов.

Глава 1

Фольклорные публикации в музыкальной культуре Советской Армении

В 1931 году в Ереване вышел в свет этнографический сборник (4.09) Комитаса (1869 - 1935), композитора-классика, занимающего исключительное место в армянской музыке, гениально предначертавшего пути перехода от традиционной монодии к многоголосию, разностороннего музыкально-общественного деятеля, крупнейшего фольклориста-ученого, равного которому не знала армянская музыкальная наука конца XIX – начала XX века. Публикация сборника явилась большим событием в армянской фольклористике, событием, значение которого сейчас трудно переоценить. Этот сборник сразу же стал настольной книгой музыкантов, благодатным материалом для исследователей, неиссякаемым источником композиторского творчества. И по сей день он не теряет своей ценности в силу высоких художественных достоинств и стилистической чистоты представленных в нем образцов.

Песни, вошедшие в сборник, составили золотой фонд армянского музыкального фольклора и утвердились как своеобразный эталон национального музыкального мышления.

В сборнике представлены песни во всем своем мелодическом богатстве и жанровом многообразии, истинные жемчужины народного песнетворчества – старинные обрядовые песни, несущие в себе следы языческой культуры, интереснейшие трудовые, задушевные лирические песни, глубоко трагические песни скитальцев, жизнерадостные, богатые разнообразными оттенками человеческих чувств песни-пляски и замечательные образцы других жанров стали считаться настоящей энциклопедией народной жизни.

Трудно отдать предпочтение какому-либо жанру в этнографическом наследии Комитаса – все они ценны как с художественной, так и с познавательной точки зрения, все они – яркое свидетельство богатого духовного мира народа. Тем не менее, прежде всего хочется выделить жанр трудовой пахотной песни – оровела, в котором с наибольшей силой проявляется сочетание художественно-эстетической и прикладной функций фольклорного произведения, предназначенного для организации и облегчения нелегкого труда (2.12,С.68-101). В оровеле сконцентрирована вся жизненная философия крестьянина, его оптимизм, трудолюбие, его любовь к родной природе, земле, к верным помощникам – животным.

Необычайно богато представлен в этнографическом сборнике Комитаса жанр любовно-лирических песен, разнообразных по настроению, тематике, совершенных в композиционном отношении. Характеризуя этот жанр, Х.С.Кушнарев писал: «Будучи глубоко личной, крестьянская лирика никогда не переходит за грань объективности: такие черты, как подчеркнутая чувственность, чувствительность, надрывность, остаются чуждыми ей. Чужд ей ... и пессимизм, хотя ее объектом нередко служат переживания, идущие от "сердца полного слез"»(1.26, С.166).

Эти слова перекликаются с высказыванием поэта В.Брюсова, опубликованным в предисловии к книге «Поэзия Армении»: «При всей своей страстности армянская песня целомудренна, при всей пламенности – сдержанна в выражениях. Это – поэзия, по-восточному цветистая, по-западному мудрая, знающая скорбь без отчаяния, страсть без исступления, восторг, чуждый безудержности...» (1.11,С.42).

В лирических песнях – глубина чувств и многозначность содержания, богатство оттенков человеческих эмоций и проникновенная поэтичность.

В течение всей своей сознательной деятельности вплоть до рокового 1915 года, трагически оборвавшего ее, Комитас собирал народные песни. Записи он производил на слух (аудитивно). Виртуозно владея системой армянской нотописи[1], композитор проявлял удивительное умение и мастерство в нотировании сложнейших образцов монодической музыки. По свидетельству современников, Комитас записал свыше трех тысяч народных песен и инструментальных мелодий. Однако по трагическому стечению обстоятельств большая часть этого наследия была безвозвратно утеряна.

Вышеупомянутый этнографический сборник вышел в свет без участия Комитаса. Подготовивший его к изданию Спиридон Меликян счел необходимым к 255 народным крестьянским песням приложить 25 акнийских, записанных Комитасом от гусанов из области Акна и изданных в 1895 году в Эчмиадзине армянской нотописью. Переведя записи песен на европейскую нотопись и поместив их в конце сборника,

---

[1] Систему эту изобрел Амбарцум Лимонджян (1768 - 1839), видный армянский музыкальный деятель, теоретик и композитор. К тому времени ключ к прочтению армянского хазового (невменного) письма был окончательно утерян, и возникла острая необходимость в создании новой системы для фиксации (т.е. закрепления канонического текста) и спасения от забвения огромного музыкального наследия. Строчная запись новой системы обладала возможностями скорописи и наиболее соответствовала интонационной природе армянской монодической музыки.

С.Меликян тем самым сделал достоянием широкого круга музыкантов песни, уникальные по своим стилистическим особенностям и уходящие корнями в средневековое народно-гусанское песнетворчество.

Первоначально авторские, акнийские песни в течение веков фольклоризировались, широко бытуя в народе в изустной передаче, о чем свидетельствуют более поздние записи вариантов этих песен, сделанные одним из учеников Комитаса Миграном Тумаджаном в Нью-Йорке в 1935 году от акнийских беженцев.

Особенно ценно, что в Акнийских песнях представлены сравнительно редкие жанры – колыбельные, обрядовые (свадьба, Масленица, Вознесенье), скитальческие песни, погребальный плач-вопль (вохб), тевхаги (сольные танцы рук). Вдвойне ценно, что идущие из глубин веков песни эти дают редкую возможность познакомиться с музыкальным мышлением более древних пластов армянского фольклора, обнаруживающим очевидные связи как со светским таговым искусством, так и народно-профессиональным творчеством средневековых гусанов.

Безусловно, тот факт, что Комитасу так и не удалось самому издать весь свой богатейший этнографический материал, снабдив его подробными паспортными данными и соответствующим научным аппаратом, не мог не отразиться на научной стороне публикаций. В предисловии к этнографическому сборнику 1931 года С.Меликян пишет: «С научной точки зрения этот сборник имеет и недостатки, которые возникли вследствие того обстоятельства, что в момент переписки (1904) Комитас еще не закончил и не обобщил данный сборник как научный труд[2]. Так, а) нет ни одного обозначения, указывающего темп; б) обозначенные в начале песен, и то не везде, географические названия Игдир, Кохб, Абаран и др.еще недостаточны для определения истинной родины этих песен, потому что в Игдире мог петь переселенец из Муша или игдирец мог выучить песню от мушца. Несомненно, подробности записывал в отдельном блокноте, и по этой причине они не вошли в сборник; в) не видно и следа систематизации материала по какому-либо принципу...» (4.09,С.VIII).

Однако отсутствие необходимой информации о каждом фольклорном образце вызывает сожаление, но ничуть не умаляет огромного значения этнографического наследия Комитаса.

---

[2] Рукописный сборник Комитаса был переписан Меликяном перед отъездом на учебу в Берлин. Это помогло в дальнейшем издать его в Армении, так как оригинал был тогда утерян.

В 1950 году вышел в свет второй этнографический сборник Комитаса, содержащий 108 песен. В него вошли в основном материалы сборника, составленного Комитасом еще в 1891 году, и фольклорные записи из блокнота 1913 года. Составил и издал сборник, снабдив его комментариями, известный музыковед-композитор М.Агаян. Второй сборник значительно обогатил наши представления о фольклорном наследии великого Комитаса, ибо содержал новые изумительные образцы национального народного песнетворчества – достаточно вспомнить широко известную ныне эпическую песню о Мокском князе («Мокац Мирза»).

Два сборника составляют лишь часть того фольклорного материала, который постепенно скапливался в архиве Комитаса, сосредоточенном в Армении. В ближайшем будущем весь материал, научно систематизированный, будет издан в соответствующих томах Собрания сочинений Комитаса, который выходит в свет под редакцией видного армянского музыковеда Р.Атаяна[3].

Историческая заслуга Комитаса не только в его интенсивной и научно разработанной фольклористической деятельности, не только в том, что он в своем композиторском творчестве, широко использовав народные песни, создал настоящие шедевры хоровых и фортепианных обработок, обработок для солирующего голоса с фортепиано, но и в том, что он, по существу, создал целую школу фольклористов, воспитав в своих учениках бережное отношение к народному творчеству, умение находить самое ценное. Все его ученики и соратники, преданные делу своего учителя, внесли свой существенный вклад в армянскую фольклористику (1.15, 1.20, 1.48).

Один из лучших учеников Комитаса Спиридон Меликян разделил трудную судьбу деятелей армянской профессиональной культуры в период ее становления, когда необходимо было трудиться с полной самоотдачей в различных областях. Теоретик, композитор, исполнитель, пропагандист, организатор, он поражал всех удивительным трудолюбием, горячей заинтересованностью в судьбах национального искусства.

---

[3] Издание Собрания сочинений Комитаса было возобновлено после смерти профессора Р.Атаяна с 1997 года. Вышли в свет 7-ой и 8-ой тома, содержащие его духовные сочинения. Этнографическое наследие сосредоточено в нескольких томах. В настоящее время уже изданы: т.9, Ереван, 1999 (ред. Р.Атаян, подготовил к печати Г.Геодакян), т.10, Е., 2000 (ред. Р.Атаян, подгот. к печ. Г.Геодакян), т. 11, Е., 2000 (ред. Р.Атаян, подгот. к печ. Г.Геодакян), т.12, Е., 2003 (редакторы Р.Атаян и Г.Геодакян). Публикация этнографического наследия будет продолжена в 13-ом и 14-ом томах.

В многообразной деятельности С.Меликяна особое значение имела его работа этнографа-фольклориста. Он считал задачу сбора, фиксации, издания армянских народных песен и инструментальных мелодий первоочередной, ибо сознавал, что с каждым уходящим поколением могут бесследно исчезнуть бесценные образцы родного фольклора. Результатом его собирательской деятельности явились спасенные им от забвения народные песни, составляющие ныне, наряду с этнографическим наследием Комитаса, золотой фонд армянского музыкального фольклора. Это – интереснейший сборник «Ширакские песни», изданный в 1917 году на основе материалов экспедиции Тифлисского армянского музыкального общества 1914 года (вместе с Меликяном в ней участвовал композитор А.Тер-Гевондян). В сборник вошли песни, записанные не только от коренных ширакцев, но и от многочисленных беженцев из различных областей ныне исторической Армении (4.21).

Следующие два сборника, выпущенные в свет в 1927 и1928 годах, содержат ванские народные песни и плясовые мелодии, собранные совместно с Г.Гардашяном. Впервые в истории армянской фольклористики был представлен музыкальный облик одного этнографического региона (4.04 и 4.05).

Большая часть этнографического наследия С.Меликяна заключена в двухтомнике «Армянские народные песни и пляски», изданном посмертно в 1949 и 1952 годах под редакцией М.Агаяна, куда вошли фольклорные образцы, собранные Меликяном в экспедициях 1926-1932 годов в различных районах Армении и в Ереване (4.13 и 4.14). Весь материал сборника систематизирован по региональному признаку, что дает возможность изучения музыкальных диалектов этнографических поясов исторической Армении. Такой подход был обусловлен осознанием важности и актуальности развития музыкальной диалектологии в армянской фольклористике, на что в свое время указывал и Комитас. И здесь возникает одна специфическая проблема, связанная с исторической судьбой армянского народа. Изучая этнографические регионы, армянская наука вынужденно обращается именно к регионам исторической Армении, ибо только они на данном этапе исторического развития армянского народа могут дать исчерпывающее представление о жизненном укладе, обычаях, религиозных и философских представлениях, морально-этических установках определенной области, исторически сложившихся в силу общности этнической, географической, социально-экономической. Районы сегодняшней Армении с этнографической точки зрения неоднородны и представляют пеструю мозаику из беженцев из различных областей исторической Армении и местного населения. Фольклорист-филолог А.Саакян по этому поводу пишет: «По воле судьбы население многих этнографических регионов исторической Армении вынуждено было оставить родину, унося с собой и духовные ценности. И если сегодня здесь и там записывается

традиционный армянский материал, то место возникновения и место записи фольклора большей частью не совпадают, совершенно не имеют историко-географической, этнографической связи друг с другом. Понятие "место записи материала" имеет второстепенное значение по сравнению с понятием "родина материала"»[4]. С.Меликян, указывая место записи фольклорных образцов, справедливо группирует их по признаку родины возникновения материала. В этом его большая научная заслуга.

Кроме того, в своей этнографической деятельности ученый уделял огромное внимание поискам и выявлению образцов наиболее редких жанров, труднодоступных в силу сложности их исполнения, требующих особой одаренности и специальной подготовки исполнителя. К числу таких относятся армянский героический эпос с поющимися отрывками, эпические сказы и, отчасти, исторические песни как вид эпического повествования. И здесь, в этнографическом наследии С.Меликяна, мы находим фрагмент редчайшего и ценнейшего эпического сказа «Карос хач» («Каросский крест»).

Этнографическое наследие С.Меликяна ценно еще и тем, что в нем находятся и новые варианты уже известных фольклористике песен, что дает богатый материал для сравнительного исследования и составления более полного представления о том или ином песенном типе.

Этнографическое наследие Комитаса и С.Меликяна стало фактически той основой, тем фундаментом, на котором развивалась армянская фольклористика и шире – все теоретическое музыкознание. Именно на этом материале базировался капитальный труд Х.С.Кушнарева «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» (1.26), сыгравший исключительную роль в развитии как армянского, так и всего советского многонационального музыкознания. Труд этот – плод творческой жизни видного теоретика музыки, композитора, педагога. В течение многих лет он по крупицам собирал обширный материал, который в дальнейшем помог ему делать столь широкие обобщения и прозорливые выводы. Для пополнения имеющихся материалов (к тому времени еще довольно скудных) в 1927 – 1928 годах молодой преподаватель Ленинградской консерватории Кушнарев организовал экспедиции по сбору народных песен и инструментальных мелодий по районам Армении, пригласив для участия в них Е.В.Гиппиуса, З.В.Эвальд, Ю.Н.Тюлина, А.Л.Степаняна и Т.Г.Тер-Мартиросяна. Было собрано более 500 образцов. Оригиналы этих записей на валиках хранятся в фонотеке Пушкинского дома в Ленинграде, а магнитофонные копии – в Институте нскусств АН Армении. Эти материалы, полностью нотированные, хранятся в архиве института.

В 1934 году произошло знаменательное событие, сыгравшее важную роль в дальнейшем развитии армянской фольклористики: при Ере-

---

[4] Саакян А., Предисловие (филологическое) к сборнику «Талин» (4.17, С.54).

ванской консерватории был организован Музыкальный научно-исследовательский кабинет, которому через год было присвоено имя классика армянской музыки Романоса Меликяна. Инициатором создания и первым руководителем кабинета стал музыковед и композитор Арам Кочарян. Чрезвычайно широк был круг его интересов – он был известным музыковедом, композитором, изучал гусано-ашугскую музыку, народный инструментарий, родной фольклор, и в каждой из этих областей оставил ценное наследие: «Армянская народная музыка» (1.25), капитальные труды «Ударные и духовые народные музыкальные инструменты в Армении» (позже написан раздел о струнных инструментах), «Эпические песни и сказы» (находится в рукописи), «Армянские гусанские песни» (4.12).

Широко развернул А.Кочарян научно-исследовательскую деятельность кабинета: здесь собирали и систематизировали архивы деятелей армянской музыки, образцы народных музыкальных инструментов. Но основной задачей кабинета были записи фольклора и образцов старинной ашугской музыки в исполнении современных ашугов. С голоса выдающегося ашуга XX века Шерама Кочаряном было нотировано 105 песен.

В 1936 году была организована экспедиция в Шамшадинский район Армении (вместе с Кочаряном работали композиторы П.Исаакян и А.Шишян). Собранные образцы народных и ашугских песен (более ста) и народных инструментов дали интересный материал для изучения музыкального быта этого района.

С 1939 года Музыкальный научно-исследовательский кабинет был отделен от консерватории и стал существовать самостоятельно (впоследствии после ряда преобразований он влился в Институт искусств АН Армянской ССР). С первых дней самостоятельного существования кабинет еще более активизировал собирательскую деятельность. В течение короткого времени было записано около тысячи песен и инструментальных мелодий, основана фонотека, хранящая уникальные записи ашугов, известных профессиональных исполнителей народного репертуара, замечательных народных певцов.

Но самое главное, А.Кочарян искал и находил редчайшие образцы народной эпики. Он успел записать известного сказителя армянского героического эпоса «Сасна црер» («Сасунские безумцы») шатахца Аво Задояна, тщательно и подробно нотировал поющиеся отрывки эпоса, оставив музыкальной науке ценнейший и достоверный материал для исследования такого сложнейшего жанра, как эпос (2.15). Тем более, что природа сказывания эпоса, особенно его поющихся отрывков, еще недостаточно изучена.

В том, безусловно, сыграли роль недоступность и скудность материала. Во-первых, эпос в результате массового переселения 1915 года оторвался от родины возникновения – Мушской долины и бассейна озера Ван, и перестал активно бытовать. Во-вторых, умелые мастера-сказители всегда были чрезвычайно редки. В-третьих, лишь незначительная часть

записей сказов имеет зафиксированные поющиеся отрывки. Кроме того, не все записи, сделанные в свое время Комитасом (о том есть достоверные свидетельства), обнаружены и стали достоянием науки[5]. И в этом смысле редкие записи, сделанные А.Кочаряном, приобретают особое значение.

Акоп Арутюнян (1889 - 1943) так же,как и С.Меликян, был учеником Комитаса по Эчмиадзинской семинарии. Получив в наследство от своего учителя безграничную любовь к фольклору, посвятил себя благородному делу собирания и сохранения для будущего бесценных сокровищ народного гения. Сборник, составленный им еще в конце 30-х – начале 40-х годов и названный «Маняк» («Ожерелье»), вышел в свет лишь в 1958 году (4.02). В предисловии, написанном еще в 1941 году, А.Арутюнян писал: «Эти песни собраны в разное время. Еще в годы учебы в Эчмиадзинской семинарии я в летние каникулы по поручению Комитаса ходил по деревням и записывал народные песни. Некоторые из этих записей сохранились в моих старых бумагах, некоторые же я восстановил по памяти и проверил их с помощью крестьян, знавших эти песни. Большую же часть песен я записал за последние 10 – 15 лет во время поездок по Апаранскому, Эчмиадзинскому и другим районам Армении.

При отборе песен я принимал во внимание, насколько та или иная песня характерна для армянской крестьянской музыки, следовательно, какую научную и художественную ценность она имеет с точки зрения развития армянской музыкальной культуры».

В собирательской работе А.Арутюнян руководствовался теми же высокими художественными критериями, что и его учитель, обращая особое внимание на редкие жанры. В составленном им сборнике особую ценность представляют песни, относящиеся к свадебному обряду, рекрутские плачи, трудовые песни, большое количество неизвестных ранее или представляющих новый интересный вариант песен-плясок. Характерной особенностью сборника является то, что содержащиеся в нем песни как бы пропущены сквозь призму собственного художественного восприятия

---

[5] Комитасовские 13 записей поющихся отрывков эпоса, сделанные от одного сказителя и хранящиеся в архиве Комитаса, были переведены с армянской нотной системы на европейскую и впервые опубликованы автором данного исследования в книге «Սասնայ ծռեր դիցազնավեպ. առասպելական ընդերք, վիպական կառոյց, վիպասանական եղանակ» («Героический эпос «Сасунские безумцы»: мифологические корни, эпическая композиция, способ сказывания») в соавторстве с филологом-эпосоведом А.Саакян (Пасадена, США, изд. «Дразарк», 1996, С.93-105). Комитасовские записи поющихся отрывков эпоса позже, в 2000 году были опубликованы в 10-ом томе Собрания сочинений Комитаса (Ереван, изд. «Гитутюн», С.87-91). Перевод на европейскую нотную систему сделан в свое время редактором, профессором Р.Атаяном.

собирателя («некоторые же я восстановил по памяти»), особенно если учесть, что сам он их прекрасно исполнял. Но, вместе с тем, песни эти достоверны («проверял их с помощью крестьян, знавших эти песни»). Однако они достоверны еще и потому, что А.Арутюнян, с раннего детства породнившийся с крестьянской народно-песенной традицией и развившийся в ее живительной атмосфере, и сам был носителем фольклора. Приводимые им песни могут рассматриваться как равноправные варианты крестьянских песен. Нотированы они хотя и аудитивно, но развернуто, подробно, с необходимыми повторами, со скрупулезностью ученого, придающего большое значение изменениям музыкального текста, пусть самым небольшим.

В 1966 году из Соединенных Штатов Америки в Армению переехал ученик Комитаса, музыковед-фольклорист, этнограф Мигран Тумаджан (1890 - 1973). Он привез с собой на родину плоды своих сорокапятилетних трудов – обширный фольклорный материал, собранный им на чужбине от беженцев-армян, спасшихся от геноцида. Мы получили интереснейший, ранее недоступный материал – фольклор бывшей Западной Армении и армянских поселений Турции. Оценивая музыкально-этнографическое наследие Тумаджана, Р.Атаян пишет: «...Если бы Тумаджан по собственной инициативе (без посторонней помощи) не собрал песни западных армян, то мы вряд ли имели бы другую, лучшую возможность восполнить или расширить наши представления о народно-музыкальной культуре этой довольно значительной части армянского народа. В этом смысле музыкально-собирательская деятельность Тумаджана, которая заняла почти всю его жизнь, может быть охарактеризована как подвиг» (4.19, С.7).

Любовь к родному фольклору, музыкальному и словесному, Тумаджан унаследовал от своего учителя Комитаса, под руководством которого рос и формировался в годы учебы в Константинополе. После завершения музыкального образования в Париже, он в 1923 году переехал в США и там терпеливо и скрупулезно, сознавая огромную важность начатого дела, искал и записывал все, что бережно и ревниво хранила память старшего поколения беженцев. Он собрал больше тысячи разножанровых народных и средневековых гусанских песен, богатый словесный фольклор – лирические четверостишия, традиционные и поздние бытовые песни, пословицы, поговорки, загадки, анекдоты и шутки, детские игровые песни и прибаутки.

Отдельную часть этнографического наследия Тумаджана (около тысячи образцов) составляют так называемые национально-патриотические песни, связанные с освободительным движением армян против турецко-османского ига. Песни эти, большей частью созданные профессиональными музыкантами на тексты армянских поэтов, в дальнейшем своем активном устном бытовании фольклоризировались и теперь представляют большой интерес, по мнению собирателя, «для понимания местных проявлений национального мелодического и певческого стиля».

География записей весьма обширна – от района Бутании, близ Константинополя, через Кесарию, Едессию, Арабкир, Акн, Кюрин – родину Тумаджана, до самого Вана, причем записи сделаны со всеми фонетическими тонкостями местных диалектов. Все записи сделаны им аудитивно.

Тумаджан был счастлив, что может, наконец, издать свои записи, внести лепту в развитие национальной культуры, о чем мечтал он на чужой земле. В Институте искусств Академии наук Армении для этого были созданы все условия. Началось издание собранного им музыкально-этнографического материала в пяти томах под редакцией музыковеда Р.Атаяна и филолога-фольклориста А.Назиняна. Уже вышли в свет три тома: первый – в 1972 году, за год до смерти Тумаджана, а второй и третий – уже посмертно, в 1983 и 1986 годах (4.18, 4.19, 4.20)[6].

Трудно пока охватить все наследие Тумаджана, но то, что уже издано, представляет огромный интерес. Важны не только те образцы, которые не были известны, но и те, которые являются вариантами уже известных песен. Это касается, в частности, вариантов акнийских песен Комитаса. Прекрасны старинные традиционные песни – обрядовые (свадебные, масленичные, рождественские, паломнические, погребальные), скитальческие, колыбельные, детские игровые песни, которых не так много в нашем фольклоре, и каждый новый образец является существенным дополнением к уже имеющемуся. Лучшие традиционные песни, оторванные от родной почвы и окруженные стилистически слишком далекой, чужеродной средой, сохранились в нетронутом виде.

Фольклорные публикации Тумаджана, снабженные солидным научным аппаратом, включающим всевозможные комментарии, словари диалектных слов, схематические карты ареалов, точные паспортные данные, предисловия, тонкие замечания ученого-этнографа, отвечают новейшим требованиям современных научных публикаций.

Свой многотомник, плод многолетних самоотверженных трудов, Мигран Тумаджан посвятил любимому учителю: «Комитасу, который сверкающим ключом своего гения открыл нашим душам дорогу и научил нас ценить народные мелодии».

С годами армянская фольклористика обогащается новыми публикациями: в 1961 году вышел в свет сборник народных песен советского периода В.Самвеляна, в 1985-ом – первая часть сборника Аршака Брутяна «Рамкакан мрмунджнер» («Крестьянские напевы»), составленного и изданного еще в конце прошлого века в армянской нотации. Лишь спустя столетие сборник этот, наконец, увидел свет в европейской нотации, снабженный научным аппаратом внучкой

---

[6] К сожалению четвертый и пятый тома, а также национально-патриотические песни пока не изданы.

собирателя, музыковедом-фольклористом М.Брутян (4.03). Вторая часть сборника готовится к печати[7].

Сборник А.Брутяна выделяется своей научной значимостью, занимает особое место среди публикаций XIX века. Достоинства сборника и в том, что он спас от забвения многие ценные образцы народного песнетворчества («Рамкакан мрмунджнер» был одним из немногих публикаций своего времени, содержащих и мелодии песен), и в том, что впервые здесь были представлены в большом количестве образцы творчества многочисленных ашугов, чьи произведения широко бытовали тогда. Сборник позволял составить представление о музыкальном быте признанного в XIX веке культурного центра – города Александрополя (ныне Ленинакан)[8] и всего Ширакского нагорья.

Записями народных песен занимались также отдельные музыканты-энтузиасты: знаменитый кеманчист С.Оганезашвили (Оганян), музыковед-композитор М.Агаян, певец Шара Тальян, композиторы В.Умр-Шат, В.Буни, хормейстер Т.Алтунян и др.

В собирании, систематизации, расшифровке и издании народного и гусано-ашугского музыкального творчества ведущая роль принадлежит Институту искусств АН Армении и Кабинету народного музыкального творчества Ереванской государственной консерватории имени Комитаса (действует с 1969 года). В настоящее время в фонотеках этих учреждений уже собрано и хранится свыше 15000 образцов народных песен и инструментальных мелодий[9].

В 70-е годы в Институте искусств под руководством известного музыковеда В.Л.Гошовского началась работа над созданием первого универсального аналитического каталога музыкального фольклора, который, учитывая предшествующий мировой опыт, современные методы и тенденции развития музыкознания, конструируется как универсальная структурно-поисковая система, работающая с помощью ЭВМ (1.02).

Сегодня музыканты стараются постичь *самоценность* фольклора как монодического искусства, самостоятельность его художественно-выразительных средств. Перед фольклористической наукой встала проблема оценки приобретений и потерь при переходе от монодического одноголосия к многоголосному изложению армянской народной песни. Став многоголосной в композиторском творчестве, она получила широкий выход на концертную эстраду, стала доступной и известной далеко за пределами Армении. Ее узнали и полюбили – в этом неоспоримый плюс избранного пути развития. Но есть и минусы. Акустические законы

---

[7] Вторая часть сборника «Рамкакан мрмунджнер» вышла в свет в 2002 году (Ереван, изд. «Амроц груп»).

[8] Город Ленинакан в 90-ые годы XX века был переименован в Гюмри.

[9] За прошедшее пятнадцатилетие количество записей значительно увеличилось. Только в фоноархиве Ереванской консерватории хранится ныне около 14000 записей образцов фольклора.

многоголосия нивелировали богатую интонационную природу монодии, гибкость ее строя, существующие благодаря высотной вариантности звуков, характерной для монодического типа музыкального мышления. А ведь в этом заключается все богатство эмоциональных оттенков народной музыки, ее непостижимое очарование.

Эти же проблемы встают и при нотировании образцов народной музыки. Для выявления тонкостей звучания, всех интонационных нюансов, обусловленных своеобразием темперации, нами выработаны новые принципы фиксации, о чем подробно будет сказано в следующей главе. Взята на вооружение дополнительная система знаков, позволяющая отражать в нотации характерные подробности (мелизматики, темперации и т.д.), так как европейская система нотописи со своим арсеналом знаков не может удовлетворить современным требованиям фольклористики – давать возможно точное и полное представление о народной песне, ее своеобразном звучании, манере исполнения.

С этих позиций и созданы нами фольклорные сборники «Родные песни» (4.15) и «Талин» (4.17), в которых научно-этнографический подход в оценке материала превалирует над художественно-эстетическим, сборники, позволяющие ставить и решать много новых исследовательских проблем, связанных с музыкальной диалектологией, типологией, исполнительством, соотношением традиции и импровизационности, природой вариантности и т.д.

Глава II

ПРИНЦИПЫ НОТИРОВАНИЯ АРМЯНСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН И ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ МЕЛОДИЙ.

История собирания и записи армянской народной песни охватывает почти целое столетие. Правда, отдельные образцы изданных мелодий песен имеются уже в первой четверти XIX века, однако о систематическом процессе можно судить лишь на основании изучения песенников, возникших начиная с 80-х годов.

Вначале песни записывались и издавались с помощью новой армянской системы нотации (система Лимонджяна), впоследствии же она была полностью заменена европейской. Это был естественный процесс, продиктованный временем. Если армянская система нотации вполне соответствовала и наилучшим образом обслуживала армянскую песенную культуру в условиях ее монодийности, то с развитием многоголосия и профессионализма в русле европейских музыкальных культур, с зарождением и становлением национальной композиторской школы, она уже не могла продолжать свое существование. Кроме того, развитие музыкознания, в частности фольклористики, попытки вывести армянскую народную песню за рамки национального искусства и ознакомить с ней другие народы, не могли допустить существование «автономной» системы нотации, затрудняющей профессиональное общение специалистов различных национальностей. В основном, этим и был обусловлен отказ от армянской системы нотации.

Непосредственная преемница средневековой хазовой (невменной) нотации, система Лимонджяна также опиралась на сложившуюся в веках стройную систему музыкально-эстетических воззрений, на специфику ладового строения армянской музыки, на своеобразие неравномерной (естественной) темперации звукоряда народной песни и инструментария. Каждый знак системы Лимонджяна соответствовал определенному звуку с его характерной эмоциональной окраской. Отсюда следует, что переложив записи песен с системы Лимонджяна на европейскую, получаем музыкальные тексты, неадекватные друг другу. Подобное явление, естественно, происходит с любой национальной песенной культурой, которая, будучи записана при помощи европейской системы нотации, подразумевающей равномерную темперацию звукоряда, лишается характерного национального колорита.

Однако до последних лет в нашей армянской фольклористической науке этой стороне вопроса не придавалось особого значения. Исклю-

чение составляет капитальный труд Х.С.Кушнарева, в котором автор дал теоретическое обоснование своеобразия темперации звукорядов армянской народной музыки, объяснил факт существования незначительно пониженных (менее, чем на 1/2 тона) локрийских тонов диатонического звукоряда и их замену в некоторых случаях более высокими вариантами тех же ступеней, их влияние на внутриладовые тяготения, выявил тесную связь изменений в темперации с логикой развития мелодической линии. Х.С.Кушнарев обратил внимание исследователей на особую важность изучения этого вопроса. "Изучение тончайших ладовых отношений, образующихся в условиях неравномерной темперации, позволяет более глубоко вникнуть в присущие армянскому монодическому искусству закономерности ладообразования и ладового интонирования"(1.26,С.321).

В работе Кушнарева неравномерность темперации нашла отражение лишь в нотных или буквенных схемах ладов, пониженные звуки обозначены наклонной черточкой перед нотой или буквой, а все нотные образцы даны в равномерно-темперированном строе, ибо они взяты из имеющихся изданных и рукописных сборников, в которых народная темперация не отражена.

С техническим прогрессом стало возможным не только на слух определить понижение звука, проверить свое слуховое впечатление при помощи магнитофона, но и, пользуясь специальной физической аппаратурой, определить точную высоту звука, сравнить и выявить величину отклонения от равномерно-темперированного строя. Эта интересная и очень увлекательная область еще ждет своих исследователей.

Сейчас, в век развития сравнительной фольклористики, отношение ко всем этим вопросам в корне изменилось. Предметом пристального внимания становятся тончайшие национальные особенности, характерные детали, наличие или отсутствие того или иного явления. Поэтому современному исследователю необходимо располагать достоверным музыкально-фольклорным текстом.

Первые записи (нотации) народных песен еще в XIX веке были сделаны или профессиональными музыкантами, учителями пения в армянских школах с целью составления национальных песенников для учащихся, или композиторами, чтобы иметь материал для авторских обработок. Серьезные научные публикации фольклора, как об этом обстоятельно говорилось в предыдущей главе, начались лишь с 30-х годов XX столетия.

Все записи[10], относящиеся к периоду до конца 40-х годов, сделаны прямо с голоса, аудитивно. До этого в армянской действительности фонограф был использован лишь в двух экспедициях: 1914 года под руководством С.Меликяна и 1927-28 годов под руководством Х.Кушнарева.

При аудитивной записи собиратель становится одновременно и нотировщиком. В беседе с народным певцом он знакомится с репертуаром, делает отбор. Записывает, т.е. нотирует, тут же, параллельно с исполнением. При этом, между ним и народным певцом (информантом) устанавливается прямая связь:

исполнитель (информант) ——————→ нотировщик

или, иначе говоря, - песня, т.е. объект фольклора (0), и результат деятельности нотировщика, т.е. фольклорный текст (Т).

О ——————→ Т

Такой метод записи имеет свои особенности. Нотировщик находится в прямой зависимости от исполнителя, он фиксирует сообщаемую информацию, испытывая на себе воздействие информанта, воздействие непосредственных впечатлений от живого голоса народного певца. Исполнение однократно. В процессе исполнения песни нотировщик должен успеть записать ее, предварительно определив лад, размер или единицу времяизмерения. Исполнителя нельзя остановить и попросить спеть какой-либо отрывок заново, а если бы это и было возможно, все равно певец спел бы тот же отрывок уже несколько иначе. Здесь мы имеем дело с известным свойством любого фольклора - с его динамизмом, изменчивостью, вариантностью. Понятно поэтому, что запись, произведенная в таких условиях, будет в известной степени, схематичной, лишенной деталей или дополненной, реставрированной частично музыкальной памятью нотировщика. При этом песня (т.е. практически ее первая музыкальная строфа) получит обобщенный вид, она вберет в себя некоторые детали, вариантные изменения со всех остальных строф данной песни. Кроме того, народная песня неизбежно получит печать творческой индивидуальности нотировщика.

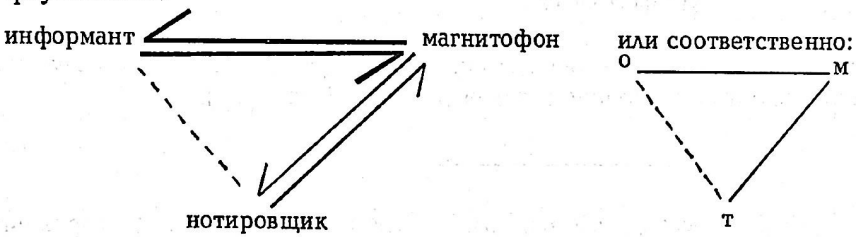
---

[10] Слово *запись* здесь употребляется не в смысле механической записи, а в единственно возможном для того времени значении – нотации.

С появлением современной техники, в частности, магнитофонов, возможности нотировщика неизмеримо возрастают. Уже создается возможность многократного прослушивания песни в целом и ее частей. Более того, техника позволяет также прослушивать особо сложные, трудно поддающиеся нотировке места во вдвое замедленном темпе.

Таким образом, при наличии хорошего качества магнитофонной записи, приемлемой квалификации нотировщика, будет получена запись «документальная», объективная, т.е. максимально (в пределах возможного) приближающаяся к звучащему оригиналу и минимально зависящая от воли нотировщика.

При таких условиях нотировки наблюдаются новые связи, которые для наглядности графически могут быть выражены при помощи треугольника[11]



Суть здесь в том, что функции собирателя и нотировщика разделяются. Независимо от того, присутствовал или не присутствовал нотировщик при записи[12] фольклорного материала, он имеет возможность нотировать его. Следовательно, понятия запись и нотация тоже дифференцируются. Теперь между исполнителем и нотировщиком есть посредник - магнитофон, который может беспристрастно и точно фиксировать каждое исполнение. Нотировщик в процессе нотировки песни непосредственно опирается уже на магнитофонную запись, а не на живое исполнение. Кроме того, при подобной форме записи между информантом и записывающей техникой, с одной стороны, и между техникой и нотировщиком, с другой стороны, устанавливается двусторонняя связь. Собиратель имеет возможность тут же произвести повторную запись, если в том есть необходимость, а нотировщик может в нужную минуту остановить или возобновить работу магнитофона по своему усмотрению. И если к тому же нотировщик сам был участником

---

[11] Мы пользуемся методом графического отражения связей, возникающих между объектом фольклора (О), магнитофонной записью, т.е. материалом (М) и фольклорным текстом (Т), предложенным В.Л.Гошовским (1.02,С.31).

[12] Слово *запись* употребляется уже в смысле магнитофонной записи.

экспедиции, материалы которой нотирует, и присутствовал при записи исполнения певца на магнитофонную ленту, то к его представлениям прибавляется также визуальное впечатление от манеры исполнения и непосредственный слуховой анализ. Такая нотировка, в силу своей точности и большей полноты, будет лучше соответствовать современным требованиям фольклористики.

С каждым годом все более и более раздвигаются границы фольклористической науки, растет круг проблем, встающих перед исследователями и требующих нового методологического подхода. К числу таких проблем относятся, например, проблемы выявления музыкальных диалектов внутри национальной песенной культуры, определения характерных особенностей всего национального музыкального фольклора и возможности сравнения с соседними сходными или несходными по характеру культурами, проблем более частного порядка - изучения народного исполнительского стиля, природы вариантности, импровизационности, генезиса и семантики ладо-интонационных и метро-ритмических структур и целый ряд других.

Все это, конечно, ставит перед нотацией новые задачи. Нотация должна давать возможно полное представление о народной песне. Но мы обязаны уяснить себе, в какой мере полное? Ведь все зависит от отношения нотировщика к фольклорному материалу, от научных целей, которые он перед собой ставит. Нотацию можно упростить до схемы, но можно и переусложнить до бессмыслицы. Очень важно определить грань допустимой подробности, потому что излишняя детализация лишь мешает восприятию текста. Кроме того, очень важно добиться максимальной объективности при нотировке, с тем, чтобы результаты работы различных нотировщиков могли бы быть соизмеримы.

И еще одна серьезная проблема, стоящая сегодня перед фольклористами, ждет своего разрешения. Дело в том, что европейская система нотации со своим арсеналом знаков не может удовлетворить требованию фольклористики - возможно точной фиксации народной песни, ее своеобразного звучания, манеры народного исполнительства и т.п. Ведь европейская линейная нотация, «будучи теоретической абстракцией конкретной и ограниченной культурно-исторической музыкальной практики» (2.27,С.223), является, по существу, огрубленной схемой, условным кодом с известным допуском приблизительности как в звуковысотном, так и звуковременном отношении. Поэтому на современном этапе развития фольклористики, когда основой анализа

пока является лишь нотный текст[13], нотировщикам приходится вырабатывать свою систему нотирования, изобретать дополнительные знаки, позволяющие отражать в нотации характерные подробности (в мелизматике, темперации и т.д.).

Проблемы нотации и с практической, и с теоретической точки зрения издавна привлекали и привлекают внимание многих исследователей музыкального фольклора и относятся к числу трудноразрешимых. В европейской фольклористике большой известностью пользовалась система нотации австрийского музыковеда Хорнбостеля, выработанная им для «транскрипции экзотических мелодий»(1.50). Большую ценность в этой области представляют работы крупнейших знатоков венгерского и славянского музыкального фольклора Бартока и Кодая. Можно назвать имена многих специалистов, занимающихся проблемами нотации, таких, как Д.Штокман (ГДР), Т.Тодоров (Болгария) и многих других. В отечественной фольклористике каждый специалист или придерживался тех или иных готовых норм, или вырабатывал свою систему[14] . К сожалению, единства в этом вопросе до сих пор нет, в силу чего в работе фольклористов-нотировщиков возникают разнобой и путаница[15].

Давно созрела необходимость создания специальной группы фольклористов, которая бы выработала атлас, содержащий рекомендации по важнейшим вопросам нотации, универсальную систему дополнительных знаков с их трактовкой, способных обслужить музыкально-фольклорные культуры разных народов. Решение этой проблемы способствовало бы тому, чтобы работы всех специалистов,

---

[13] Веяние времени коснулось и современной фольклористики. Ученые ищут возможности использования ЭВМ в классификации, системном анализе, моделировании фольклора на основе специфической машинной формы фиксации образцов фольклора. Признавая несовершенство европейской системы нотации, кибернетическая фольклористика стремится к достижению такого уровня, когда «любая музыка, независимо от того, в какой мере ее звуковой и ритмический состав отличается от европейских норм, может быть анализирована с помощью ЭВМ, для которой система записи никакой роли не играет» (2.27,С.229).

[14] Видный армянский фольклорист, композитор А.Кочарян, занимавшийся изучением, кроме родного, также и курдского и ойротского музыкального фольклора, был вынужден пользоваться дополнительными знаками нотации, с помощью которых он пытался в отдельных случаях фиксировать динамику исполнения в сочетании с характерной манерой вибрации голоса и способы формирования звука. Однако нотации эти так и не были опубликованы.

[15] О таком разнобое и необходимости выработать единую систему говорится в статье М.Ройтерштейна «Народная песня и ее запись»(2.21.С.121 – 125).

пользующихся единым «языком», могли бы быть соизмеримы, сравнимы.

В течение почти четверти века в процессе нотирования армянских народных песен и инструментальных мелодий у нас также выработался определенный метод, которым мы руководствуемся в своей научной работе и при преподавании основ нотации в Ереванской государственной консерватории.

Основополагающим принципом нашей работы является тактичное отношение к фольклорному материалу, добросовестная фиксация реальных длительностей звуков и пауз (с точностью до 1/32)[16], недопущение какого-либо «причесывания», подгонки под готовые метрические сетки. Только после такой фиксации становится ясным в каждом отдельном случае по какому метрическому принципу будет организован нотированный материал.

Приступая к нотации, нотировщик прежде всего внимательно прослушивает песню, стараясь понять ее поэтический текст, что позволяет правильно ориентироваться в музыкальном тексте (построение музыкальных фраз, группировка длительностей, огласовка и т.д.). Однако подчас это представляет собой довольно трудную задачу, так как наличие диалекта, недостаточно четкая дикция, связанная с возрастом информанта или дефектом магнитофонной записи, сильно усложняют работу нотировщика.

Затем необходим предварительный элементарный слуховой анализ: определяются на слух структура произведения (песни, инструментальной мелодии), скорость исполнения и, соответственно, длительность, принимаемая за единицу времени, лад и высотное расположение тоники.

Обычно мы не транспонируем песни в какую-то общую тональность. При необходимости сравнений это легко можно сделать. Мы считаем, что песня по мере возможностей должна быть записана в той тесситуре, в которой звучит, ибо это связано с определенной эмоциональной окраской звучания. К сожалению, этого принципа можно придерживаться только в том случае, если на магнитофонную ленту вслед за каждой песней (или инструментальной мелодией) собирателем было записано звучание камертона. Только тогда представляется возможным определение точной высоты. В случае же отсутствия такой записи мы допускаем транспонировку на 1/2 тона вверх или вниз, руководствуясь соображениями удобства.

---

[16] Точность до 1/64 уже привела бы к излишнему усложнению.

Каждая песня в обязательном порядке снабжается обозначением скорости по метроному. Если песня имеет равномерно-акцентную метрику, то определение размера не представляет трудности. Но в распевных песнях импровизационного или речитативного склада единица скорости и становится руководством при нотировании и чтении такой нотации, в которой нет тактов в общепринятом смысле этого слова. Если единица времени (скорости), т.е. соответствующая длительность (1/8 или 1/4, а в редчайших случаях и 1/16), с которой будут соотнесены все звуки и паузы нотируемого фольклорного произведения, определена правильно, то такая нотация будет ритмически точной, не втиснутой ни в какие заведомо придуманные ритмические схемы.

Вопросу тактирования в фольклористике уделяется немало внимания, поскольку правильная метрическая организация материала имеет ключевое значение для восприятия стилистики фольклорного произведения. Существует два вида тактирования: в том случае, когда мы имеем дело с равномерно-акцентной метрикой, тактовые черты приобретают общепринятое метрическое значение, в случае же свободной метрической организации – только разделительное, т.е. не указывают на наступление акцентной доли. Они выставляются в конце музыкальных предложений, реже - фраз, в местах цезур. Здесь решающее значение имеет учет формы стиха, обуславливающей музыкальную структуру (стих, в основном, соответствует предложению или фразе музыкального текста)[17].

Такой же подход сейчас обнаруживается во многих национальных фольклористических школах, независимо от степени развития, характера и стилевой принадлежности фольклорной культуры[18].

При акцентном принципе употребления тактовых черт возникает необходимость определения размеров. При постоянном размере сложностей не возникает. При переменном же размере особое внимание

---

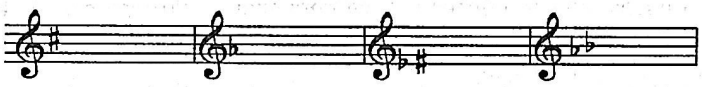
[17] Подробнее о проблемах тактирования см. в третьем разделе IV главы.

[18] Обращаясь к этой проблеме с тех же позиций, исследователь якутского фольклора Э.Алексеев пишет: «В фольклористике применяются два противоречащих друг другу способа тактирования. Первый можно назвать «акцентным», поскольку в нем тактовая черта служит средством обнаружения метрических акцентов...Однако в нотациях народных песен, где метрика то неупорядоченна, то, напротив, чрезвычайно сложна, акцентное тактирование нередко оказывается несостоятельным. Иной способ тактирования можно назвать «синтаксическим», причем тактовая черта используется в интересах обнаружения ритмоинтонационной структуры напева, то есть трактуется как черта разделительная, а не предакцентная» (1.03, С.156).

следует уделять удобству чтения нотации. Определяя переменные размеры, нужно исходить, как правило, из одной и той же единицы времени, т.е. знаменатель в дробях должен быть один и тот же. Например, не 2/4 и 3/8, а 4/8 и 3/8. В песнях же с разделительной тактовой чертой, отделяющей друг от друга сравнительно развернутые отрезки песни, размер может быть и вовсе не выставлен, его наличие только затрудняет чтение.

Все песни записываются в скрипичном ключе[19].

При ключе выставляются только необходимые знаки, т.е. те, которые встречаются в песне, а не те, которые имеются в предполагаемом мажоре или миноре той же тоники, как это зачастую делается. Например, в эолийском однозвенном ладу квартовой основы (эол.4) с тоникой «фа» при ключе выставляется только «ля бемоль» и «си бемоль». «Ре бемоль» и «ми бемоль» излишни, так как имеется в виду не *фа минор,* а определенный лад армянской народной музыки, который, в данном случае, совпадает с тоническим тетрахордом *фа минора.* При таком подходе в ключе могут оказаться самые непривычные с точки зрения европейской мажоро-минорной системы знаки и сочетания знаков:



В какой октаве ставить знаки? Существует два подхода: один - когда знаки ставят там, где это принято в европейской системе нотации; другой - когда знаки предлагают ставить там, где они реально появляются. Это равно относится к ладам как октавного, так и неоктавного строения, где нет октавной повторности функций ступеней лада, как это имеет место, в частности, в ладах армянской музыки. Однако в этом вопросе трудно оставаться последовательным, так как в скрипичном ключе в малой и во второй октавах ставить знаки на добавочных линейках не представляется целесообразным. Так что, на наш взгляд, знаки нужно ставить там, где удобно, располагая их в любом порядке - это не имеет существенного значения.

Однако есть здесь небольшая тонкость. Бывают случаи, когда набор знаков при ключе похож или близок к привычному европейскому,

---

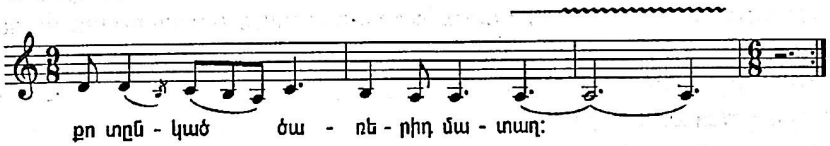
[19] В том случае, когда по соображениям удобства записи песня транспонируется на октаву вверх (при исполнении мужчин или женщин с низкими голосами), это обязательно оговаривается в примечании или отмечается восьмеркой при ключе: 𝄞 8.

например, «ля бемоль» и «ми бемоль», т.е. эти знаки расположены близко к знакам *си бемоль мажора* или *соль минора*. В таких случаях, во избежание полиграфической ошибки или ошибки при чтении нотации, обусловленной инерцией привычки, лучше эти знаки располагать в обратном порядке и, если возможно, в той тесситуре, в которой они фигурируют:

Обычно фиксируется лишь мелодия первого куплета (в том случае, если песня имеет периодическую структуру), изменения же, встречающиеся в последующих куплетах, даются в конце песни в виде нотных примечаний. Незначительные изменения, если это удобно, указываются тут же, в самом нотном тексте нотами со штилями в противоположном направлении. Если в песне форма куплета изменчива (нестабильны число строк в строфах, количество слогов в строке) или в каждой новой строфе есть много существенных вариантных изменений, то в таких случаях песни нотируются полностью, при этом арабскими цифрами слева, сбоку, обозначаются порядковые номера строф. Иногда дополнительно нотируются лишь те строфы, где есть значительные изменения и в большом количестве.

В народном исполнительстве наблюдается интересное явление - в конце каждого предложения, периода почти всегда последний звук или пауза удлиняются. Это, видимо, продиктовано необходимостью взять дыхание или вспомнить продолжение песни. Эта закономерность прослеживается в песенном исполнительстве, независимо от жанровой принадлежности песен. Интересно проявляется эта закономерность в песнях-плясках, в этом бифункциональном жанре. Если песня-пляска исполняется группой и песня сопровождается коллективной пляской, то в таком случае песня поется минимум двумя исполнителями (одними и теми же или с каждым куплетом разными) попеременно. Здесь никаких нарушений метра не происходит, во-первых, потому что у каждого очередного певца бывает достаточно времени для внутреннего настраивания, а , во-вторых, ритм пляски не допускает никаких отклонений. При пении попеременно обычно следующий исполнитель подхватывает последний такт песни вместе с предыдущим и затем продолжает ее уже один и т.д. Если же песня-пляска поется одним исполнителем без сопровождения танца, тогда это исполнение подчиняется общей закономерности.

Обычно удлинение бывает на одну временную единицу, на полтакта или на целый такт, в зависимости от того, это конец предложения или периода. В случаях удлинения на одну временную единицу или на полтакта дополнительные длительности мы включаем в последний такт, увеличивая тем самым его размер. А если удлинение - на целый такт (а изредка и на два такта), то в таких случаях размер последнего такта остается неизменным, и к нему добавляется один-два новых такта.



В конце этого примера есть еще целый такт паузы. Такая пауза фиксируется в том случае, если в многострофных песнях при переходе от строфы к строфе эта пауза стабильна, что указывает на то, что явление это не случайное, а закономерное, имеющее формообразующее значение.

Руководствуясь этими соображениями, мы сознательно отказываемся от употребления ферматы к ноте или паузе, как это до сих пор широко применялось во многих фольклорных публикациях. В них, как правило, фермата теряла свое изначальное точное значение – увеличивать длительность в полтора раза. Употребленная при нотировке в приблизительном значении как удлинение «вообще», она, естественно, и при чтении нотации не могла дать точного представления о реальной длительности данной ноты или паузы, следовательно, и о форме строфы в целом.

В процесе нотирования мы пользуемся целым рядом дополнительных знаков. Некоторые из них мы взяли из числа давно уже ставших общепринятыми, некоторые же пришлось изобрести самим. Мы, в частности, предлагаем способ фиксации «звука-придыхания», целого комплекса вибраций голоса разного типа («запаздывающей», «с подчеркнутым конечным звуком», «качающейся», «вибрированного глиссандо»)[20], орнаментаций – «вибрационной» и «мелической», отклонений от равномерной темперации при помощи стрелки над нотой. Подробнее о всех этих дополнительных знаках - ниже.

---

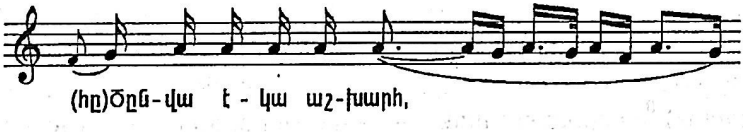
[20] Разрабатывая способы фиксации различных типов вибрации голоса, мы использовали в качестве основы волнистую линию над нотой, которая как знак голосовой трели встречается в некоторых фольклорных сборниках.

При нотировании иногда приходится реставрировать те или иные детали музыкальной или поэтической строфы. Например, при дефектах магнитофонной записи или самой ленты, когда начало песни звучит некачественно или вовсе отсутствует и его приходится восстанавливать по аналогичным началам следующих строф, когда вследствие обрыва ленты искажено звучание, и этот отрезок песни реставрирован нотировщиком опять-таки по аналогии. Или когда исполнителем допущены явные интонационные неточности, детонация, чуть недодержана пауза (менее, чем на одну временную единицу). Во всех этих случаях реставрированные детали песни берутся в квадратные скобки, а в примечании оговаривается характер реставрации.

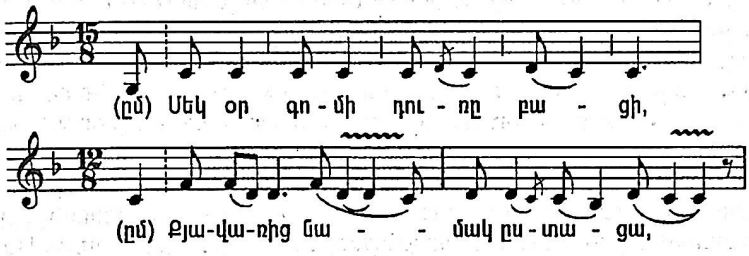
Если в процессе распева появляются чуждые данному слову фонемы, как это преимущественно наблюдается в исполнении мужчин в песнях, принадлежащих к ашугскому творчеству, то мы их (фонемы) также берем в скобки.

Почти всегда при исполнении народных и гусано-ашугских речитативных или распевных песен, требующих широкого дыхания, певец начинает песню с характерного придыхания на слог «հը», «ը» или «ըմ». Как правило, это бывает в песнях, которые начинаются не с тоники. Тоникой или побочной опорой, при этом, зачастую и является «звук-придыхание». Он помогает исполнителю проверить удобство тесситуры и, вместе с тем, становится как бы толчком для последующего развертывания мелодии. «Звук-придыхание» бывает коротким и долгим, в зависимости от этого и фиксируется двояко:

а) «Звук-придыхание» - короткий, фиксируется как перечеркнутый или неперечеркнутый форшлаг к начальному звуку песни (предложения, фразы), а под ним в скобках отмечается сопровождающий его слог.



б) «Звук-придыхание» - долгий, имеет конкретную длительность. Мы отделяем его от начала песни (предложения) пунктирной тактовой чертой, не включая его в длительность первого такта.



Для отражения нюансов темперации естественного строя армянской народной музыки, фиксируемых как отклонения от принятого равномерно-темперированного строя, мы пользуемся стрелочками над нотой вверх при незначительных повышениях (менее, чем на 1/2 тона) и вниз при понижениях. При этом энгармонического равенства пониженных и повышенных звуков не возникает. Это значит, что зона полутона (100 центов) делится не ровно пополам, а как бы на три части с нестабильными границами внутренних зон, т.е. отклоненный от равномерной темперации звук может быть ближе к своему равномерно-темперированному варианту или дальше от него, в зависимости от эмоциональной природы интонации, что обусловлено особенностями лада, направлением движения мелодии (от устоя или к устою) и т.д.

Слишком малые отклонения, различимые на слух, но несущественные, оговариваются в примечаниях, но не отмечаются в нотации при помощи специальных знаков, чтобы не переусложнять музыкальный текст. Более существенные отклонения, независимо от величины, констатируются при помощи стрелочек. Точная фиксация величины отклонения, на наш взгляд, не представляется возможной, она лишь внесла бы полиграфическую путаницу. Поэтому мы отказались от всех полузнаков, встречающихся во многих современных изданиях и показывающих большую или меньшую степень отклонения: ♯, ♯, ♭, ♭.

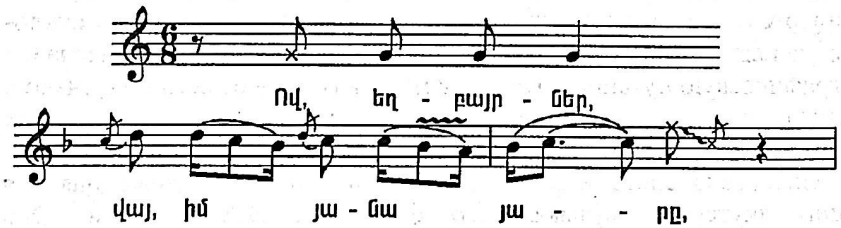
Интересна система знаков микроальтерации, предложенная для нотации якутского музыкального фольклора Э.Алексеевым. Они графически просты ↑, ↓, | (повышение, понижение и отказ от микроальтерации), выставляются перед нотой, чтобы не мешать многоголосной нотации (в Якутии существует своеобразное «сольное»

многоголосие, получаемое вследствие характерного горлового звукоизвлечения). Знаки повышения и понижения в данной системе делят зону полутона на три равные части – «единицы звуковысотности», создавая более мелкую звуковысотную «канву». Имея «сугубо прикладное значение», эта система наилучшим образом обслуживает якутскую народную песню. Алексеев пишет: «Полутоновая система недостаточно гибка в роли «канвы» для тонких интонационных «узоров» сольно-вокальной мелодики архаического слоя. И тем более она не способна вскрыть механизм первоначальных ладозвукорядных преобразований. На ранних этапах становления народнопесенных ладов «разрешающая способность» полутоновой нотации является явно недостаточной» (1.03,С.46).

Итак, знаки микроальтерации в данной системе, фактически, служат для создания более дробного, 36-ступенного равномерно-темперированного строя, на фоне которого уже разворачивается мелодия народной песни с микроальтерационными нюансами второго порядка.

Для нотации армянской народной музыки «разрешающая способность» полутоновой системы достаточна при обязательной фиксации всех существенных отклонений, влияющих на эмоциональную окраску лада. Мы предлагаем в качестве знака микроальтерации пользоваться стрелкой над нотой, как броским знаком, тем более, что в условиях монодийности армянской народной песни это не мешает нотации. Стрелка, естественно, не может показать характер отклонения, его величину. Исследователи, занимающиеся непосредственно проблемами естественной темперации народной музыки, могут получить совершенно точные данные, обратившись за помощью к технике.

Когда звук не пропет, а «произнесен говорком», т.е. не имеет точной *музыкальной* высоты, но его местонахождение приблизительно может быть отмечено, тогда он изображается в виде крестика со штилем. Так может быть записан и отдельный звук, и группа звуков, и даже целая фраза:

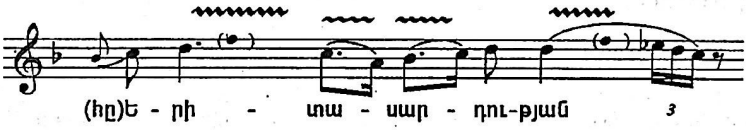


См. также «Семь дней, семь ночей» и «Песня о Сахо» из сборника «Родные песни»(4.15/18 и 4.15/59а).

В народном исполнительстве у многих народов Востока принято украшать звуки сильной вибрацией, придающей им подчеркнутую эмоциональность. В армянском народном исполнительстве сильное вибрирование характерно преимущественно для мужского исполнения. Вибрация эта сходна с трелью, и ее принято отмечать при помощи волнистой черты над нотой. В практике нотирования армянской народной песни мы наблюдаем различные виды вибрации:

1. Обычная.
2. Запаздывающая.
3. С подчеркнутым конечным звуком.

Обычная вибрация в свою очередь подразделяется на: а) вибрацию с амплитудой в полутон и менее, при этом, если возникает знак альтерации, отмечаем его над знаком вибрации; б) вибрация с амплитудой в целый тон, фиксируется обычным образом; в) вибрация «качающаяся», с амплитудой в терцию, реже - в кварту. Такую вибрацию мы изображаем при помощи ломаной линии вместо волнистой. Рядом в скобках отмечаем ноту, указывающую амплитуду вибрации.



Этот вид вибрации не характерен для армянского народного исполнительства и встречается редко, в основном в ашугских песнях, исполняемых мужчинами. Это - особый вид горловой вибрации, которая, хотя и своим звучанием приближается к тремолированию, но по своему значению продолжает оставаться приемом украшения, так как в таком тремолировании основным все же остается нижний звук.

Небезынтересно, что этот прием строго регламентирован, он возникает на определенных ступенях ладового звукоряда, допускающих мелодические опевания при помощи верхнетерцового или верхнеквартового звука, но при этом мелодическое опевание заменяется быстрым тремолированием, посредством которого достигается большее эмоциональное напряжение. Такой ступенью является квинтовая побочная опора эолийского лада, опевание которой при помощи ее верхней медианты или квартового звука весьма естественны.

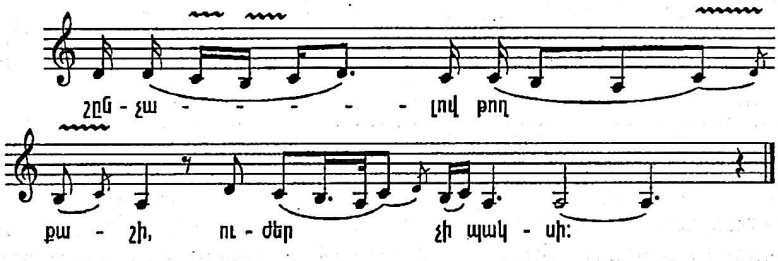
Вибрация, граничащая с тремолированием, характерна для народно-песенных культур многих народов Востока. Сходные явления наблюдаются, например, в якутском фольклоре. И если для армянского фольклора «качающаяся» вибрация совершенно не характерна и встречается чрезвычайно редко, то для якутского, напротив, весьма показательна.

«...Всевозможные голосовые вибрато (гортанные и горловые) становятся излюбленными приемами обогащения звуковой палитры. Тремолирование выступает как средство разнообразить звучание звукорядно ограниченного архаического напева». И далее: «Характерная черта якутской голосовой трели - широкий промежуток между составляющими ее звуками. Как правило, это полтора - два тона, но нередко интервал трели может достигать и тритона» (1.03,С.176,178).

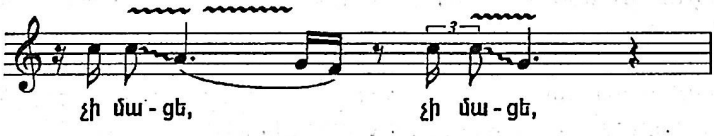
Не случайно поэтому, что «качающаяся» вибрация, как чужеродный для армянской народно-песенной исполнительской культуры элемент, встречается именно в ашугской ветви народно-профессионального творчества, испытывающей на себе влияние общевосточной музыкальной культуры.

В запаздывающей вибрации мы ее ощущаем не сразу. Звук сначала тянется ровно[21] как обычно, затем начинает сильно вибрировать.

Вибрация с подчеркнутым конечным звуком отмечается несколько иначе, чем обычная: в конце вибрации в виде нахшлага подчеркивается конечный звук вибрации. Характерность звучания этого вида особенно ощущается при нисходящем движении мелодии:

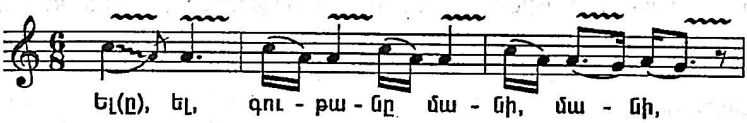


В армянском народном исполнительстве гораздо чаще обычного глиссандо встречается вибрированное глиссандо, которое мы отмечаем при помощи сочетания той же волнистой линии, но помещенной между нотами, со знаком обычной вибрации:



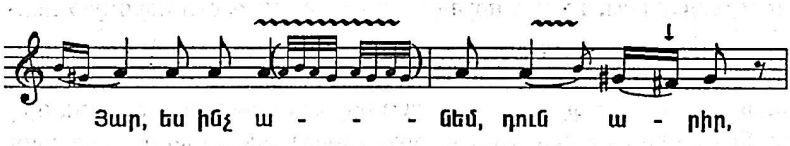
[21] Звучание, которое кажется ровным, на самом деле также является следствием вибрации, ибо без нее, как известно, не может быть звука. Но здесь речь идет о сильной вибрации, которая из элемента артикуляционного превращается в элемент мелизматический.

Если конечный звук чуть подчеркнут, мы его даем в виде нахшлага:



Армянская народная песня очень богата мелизматикой, подчас довольно тонкой и сложной. Она может стать интересной темой специального исследования. Поэтому очень важной представляется точная фиксация разнообразнейших мелизмов. Запись простых не представляет трудности. Сложные же приходится выписывать полностью, фиксируя их реальное звучание. Нотация этих необычных, сложных мелизмов, называемых нами *орнаментацией*, порой связана с определенными трудностями и вызывает необходимость прослушивания в замедленном темпе, так как лишь в замедлении четко проступает их прихотливый узор.

Встречается *орнаментация вибрационная* (Or. vibr.) и *орнаментация мелическая* (Or. mel.). В первом случае в орнаменте присутствует элемент вибрации, а во втором - орнамент состоит из волнообразного движения, без элемента вибрации. Оба вида орнаментации выписываются петитом рядом с основным звуком, расшифровка орнаментации берется в скобки. В случае вибрационной орнаментации над основным звуком ставится знак вибрации, а в случае мелической - знак группетто. Здесь приводится пример орнаментации вибрационной:[22]



Из простейших мелизмов широко распространены всевозможные морденты, форшлаги и нахшлаги. Неперечеркнутый форшлаг в армянской народной музыке, в отличие от известного нам форшлага, употребляется в несколько ином значении, он не составляет половины длительности связанной с ним ноты, а значительно короче. Но он более долгий и весомый, чем форшлаг перечеркнутый.

---

[22] Все нотные примеры, приведенные в данной главе, взяты из неопубликованных материалов экспедиции Института искусств АН Арм.ССР в 1969 г. по Апаранскому району Армении (нотации песен сделаны нами).

Нахшлаги наиболее характерны для армянской народной инструментальной музыки. Без них невозможно фиксировать характерную особенность звучания многих духовых инструментов, таких как дудук, зурна, паркапзук (волынка). Видимо, именно из сферы инструментального исполнительства нахшлаги проникли в песенную культуру, придавая манере пения особый колорит.

Вся описанная система дополнительных знаков (см. таблицу I) призвана помочь достичь определенной подробности, точности нотации, как об этом было уже сказано выше. И она, безусловно, способствует этому. Правда, необходимо оговориться, что точность не может быть абсолютной. Возможности нотации, как бы добросовестно она ни была выполнена, все же ограничены. Понятно, что не поддаются точной фиксации тончайшая темповая нюансировка (агогика), способы формирования звука (горловой, грудной, гортанный и т.д.), его тембр, тончайшая звуковая динамика.

Мы далеки от мысли, что одна только нотация, даже самая точная и тщательно разработанная, в силах дать полное представление о музыкально-фольклорном произведении, о его наповторимой звуковой пророде. Любая нотация все же остается мертвым языком знаков, которые оживают в нашем представлении в той мере полноты и точности, которая может быть обусловлена лишь богатством нашей слуховой практики, нашего музыкального воображения.

Следовательно, только восполненная слуховым впечатлением и словесным описанием, точная нотация может приобрести научную ценность. Под словесным описанием подразумевается, прежде всего, полный, подробно разработанный паспорт песен или инструментальных мелодий, выявление их функции в жизни народа, описание условий, при которых была произведена запись, визуальные впечатления фольклориста-собирателя, дефектология записи и ленты. При этом важно дифференцировать явную интонационную неточность, детонацию, любые дефекты исполнения и дефекты магнитофонной записи. Необходимо добросовестно оговаривать все это, чтобы у исследователя могло сложиться полное и правильное представление о фольклорном произведении, чтобы можно было избежать любой вольной или невольной фальсификации.

Таблица I

Дополнительные знаки нотации

Знак отклонения от темперации			
«Звук-придыхание»	Длинный		короткий
Звук, произнесенный «говорком»			
Вибрация	1. Обычная		
	С амплитудой в ½ т. и менее, в 1 т. и менее		«качающаяся»,с ампл. в терцию, реже – в кварту
	2.Запаздывающая		3. С подчеркнутым концом
Вибрированное глиссандо	Обычное	С подчерк. конечным звуком	С неопределенным по высоте звуком

Мелизмы	Простые		
	Форшлаги	Нахшлаги	Морденты
	Сложные		
	Двойные морденты и группетто	Орнаментация вибрационная (Or. vibr.)	Орнаментация мелическая (Or..mel.)

Итак, современная фольклористика нуждается в сборниках, основанных на нотациях нового качества, нотациях, содержащих значительно большую и более подробную научную информацию. Высказывание Асафьева о чешском сборнике народных песен К.Плицки, изданном еще в 1928 году, показывает, как высоко он ценил «чуткую, крайне детализированную запись», при которой сборник предстает «не в обобщенно-схематизированном, а в интонационно-нюансированном облике». Асафьев пишет: «Тем самым глаз уже видит, как *песня поет*, как дышит напев, наполняясь дыханием и растворяясь: раскрывается жизнь мелодии, сцепленной из обаятельнейших напевов, яркославянски колоритных» (1.05,С.44).

Эти слова, написанные в 40-е годы, не только свидетельствуют об убеждениях Асафьева, но и показывают, что выдвижение новых научных требований к нотации с самого начала XX столетия во многих странах уже становилось насущной проблемой фольклористики.

Глава III

ХАРАКТЕРИСТИКА ФОЛЬКЛОРНОГО МАТЕРИАЛА СБОРНИКА "ТАЛИН"

Перед современной фольклористикой встал целый ряд важных проблем, являющихся сегодня весьма актуальными и нуждающимися в исследовании. Возможности для этого должен предоставить принципиально новый подход к нотации, как уже было сказано выше, с позиций требований подробности, достоверности, «документальности» до возможных пределов. Такая нотация, основанная на магнитофонной записи, представляет не некий собирательный вариант данного песенного типа, как при аудитивной нотации, а становится документальным отражением именно данного, конкретного, единичного исполнения со всеми тонкостями, со всеми изменениями, даже, казалось незначительными, которые претерпевает песня в процессе развертывания от строфы к строфе. И лишь сопоставление целого «кластера» подобных единичных временных[23] и территориальных вариантов может дать наиболее полное представление о данном песенном типе.

Именно с таких позиций и сделаны нотации, вошедшие в рассматриваемый сборник «Талин»[24]. Принципы, которые легли в основу работы при нотировании фольклорного материала, подробно рассмотрены в предыдущей главе. Однако к ним, видимо, придется еще не раз обращаться в процессе изложения.

В основу сборника легли материалы двух экспедиций в Талинский район Армении - экспедиции Ереванской государственной консерватории 1969 года и экспедиции Института археологии и этнографии АН Армянской ССР 1971 года. Объединение лучших материалов двух экспедиций в данном сборнике продиктовано желанием наиболее полно охватить характерные для этнографического региона Муш-Сасун песенные типы, дать как можно больше интересных вариантов, тем самым обеспечить необходимый материал для фольклористических исследований.

---

[23] Записанные от одного и того же информанта в разное время.

[24] По мере необходимости, для сравнений будет привлекаться материал сборника «Родные песни» (4.15).

Безусловно, мы далеки от мысли, что предлагаемый вниманию сборник мог исчерпать все то песенное богатство, которым обладал этнографический регион Муш-Сасун. Надеемся, со временем будут изданы новые, ценные материалы. Однако даже этот небольшой сборник дает возможность для интересных наблюдений и предварительного диалектологического исследования.

Почему выбран именно этот сборник? Причин несколько. Выбор обусловлен, прежде всего, тем, что музыкально-этнографический регион, отраженный в сборнике, является одним из центральных и характернейших регионов исторической Армении, имеющий развитое песнетворчество со специфической звуковысотностью, богатые фольклорные инструментальные традиции, яркое музыкально-поэтическое мышление. Музыкально-диалектологическое изучение этого региона даст необходимый материал для сравнительной фольклористики, для сопоставления с другим, близким по территории, но разным по стилистическим признакам регионом Васпуракан-Мокс-Шатах. Это даст также возможность для сравнения с музыкальным фольклором той части курдского народа, который, начиная с XVI-XVII столетий обосновавшись на территории восточной части Армянского нагорья, а ныне и по всей Армении, в течение веков жил и живет в тесном социально-художественном контакте с местным населением.

Все это весьма увлекательная задача, разрешение которой требует творческих усилий многих исследователей.

Песни в сборнике сгруппированы по жанрам: обрядовые, плачи, колыбельные, трудовые, песни-пляски, любовно-лирические, рекрутские, патриотические. Отдельный раздел составляют танцевальные мелодии (исполненные голосом или на инструменте), инструментальные наигрыши, а также ашугские песни.

Подразделение материала на жанры выполнено на основе принятой в армянской музыкальной фольклористике жанровой классификации, хотя ее несовершенство очевидно. Она отражает всю уязвимость принятых современных многочисленных классификационных систем, лишенных единого подхода, исходящих не из какого-либо одного критерия, основывающихся при определении жанров то на функции, то на тематике, то на способе исполнения, то на характере и т.д. Естественно, что и в жанровом составе этих систем нет никакого единства. Только в одной Армении существует четыре вида жанровой классификации: один обслуживает музыкальную фольклористику, два других – филологическую фольклористику и, наконец, многомерная жанровая

классификация, разработанная В.Л.Гошовским, имеющая вид шестизначного цифрового кода, предназначена для формализованного анализа и обработки музыкальных текстов при помощи ЭВМ (2.07, С.202-208).

Видный советский ученый В.Е.Гусев, признавая, что «в науке до сих пор отсутствует общепринятая жанровая классификация», подробно анализируя существующие в мировой фольклористике подходы к данной проблеме, выдвигает стройную теоретическую концепцию многоуровневой жанровой классификации по родам, группам, жанрам, видам и разновидностям фольклора (1.18.С.98-163). На ее основе музыкальной фольклористике каждой национальной культуры предстоит выработать четкую систему жанровой классификации, исходящую из характерных особенностей данной национальной фольклорной традиции.

Сознавая всю сложность решения проблемы, исследователи предостерегают от односторонности в подходе, т.е. без учета равного права музыки в песенном фольклоре наряду с поэтическим текстом (1.18.С.102), от игнорирования функциональности в фольклоре[25], от смешения разных уровней в классификации (1.18,С.110) и т.д.

Армянская фольклористика тоже должна сказать свое слово в этой области, а пока мы условно придерживаемся принятой классификации.

В сборник «Талин» вошли песни, идущие из глубин веков, несущие на себе печать древней традиции, а также произведения, относящиеся к фольклорному новотворчеству XX века. И хотя последние продолжают находиться в русле традиционного мелодического мышления, тем не менее, утратив бытовую функцию, эти образцы фольклорного новотворчества выпадают из веками выкристаллизованного стиля своего жанра. Речь идет, прежде всего, о свадебных песнях, несущих в себе отголоски некогда пышного, строго упорядоченного и регламентированного театрализованного обряда. Под влиянием социально-политических и общественно-экономических условий жизни нации обряд этот претерпел существенные изменения, а вместе с ним и облик свадебной музыки. Почти полностью исчезли из быта интереснейшие песни, непосредственно связанные с таинством обряда,- величание царя-жениха и царицы-невесты, плачи невесты при прощании с родным домом и

---

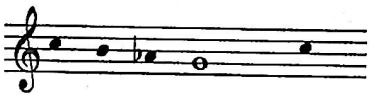
[25] В.Коргузалов предостерегает от рассматривания жанров «с точки зрения "современной эстетической функции" произведений в жизни общества. В таком подходе песня, обладающая всеми признаками обрядности, но зафиксированная вне обряда или при забытом обряде, относится классификаторами в разряд необрядовой лирики. Эквилибристика словом "лирика", "лирический" приводит к таким терминам, как, скажем, "свадебная (читай-магическая) лирическая" песня. Функциональное подменяется тематическим, и - классификация рушится»(2.14. С.209).

родственниками. Это объясняется наблюдаемой повсеместно тенденцией ослабления обрядовости в современной свадебной игре и усиление роли развлекательной музыки - инструментально-танцевальной и песен-плясок, сохранившихся преимущественно в крестьянском быту, причем в некоторых этнографических регионах - в большей мере, в других - меньшей.

Помещенные в сборнике первые два образца свадебных песен "Такворaговк"(Восхваление царя-жениха) относятся к старинным обрядовым песням, о чем свидетельствуют как структура мелодий, так и поэтические тексты. Первый образец - наиболее полный, наилучшим образом сохранившийся, а второй является лишь фрагментом некогда развернутой песни [26]. В обоих образцах четко выражена характерная для старинных эпических и обрядовых песен архаичность, состоящая в целой системе отличительных признаков и, прежде всего, в «квартовости» мышления.

Остановимся подробнее на некоторых из этих признаков. Во-первых, форма строфы складывается из многократных варьированных повторов одной и той же ладо-интонационной формулы-фразы, имеющей характер призыва, и завершается утверждающей фразой (пр.1)[27]. По тому же принципу сопоставления формулы призывного клича и фразы-утверждения строится и форма второго «Такворaговка»(4.17/4). Логика развития мелодической линии формульной фразы такова: плавное или «ломаное» нисходящее движение от квартовой побочной опоры лада к тонике и возвращение скачком снова к побочной опоре.

Вот эта формула:



Не последнюю роль играет здесь элемент речитации. Иногда квартовая побочная опора особо подчеркивается при помощи или медианты лада (4.17/3), или нижнего вводного тона, расширяя скачок до квинты (4.17/4), но поскольку позиция вводного тона слаба метрически и длительность его мала, то он, будучи устремленным в квартовую побочную опору, не нарушает слухового ощущения квартового скачка.

---

[26] Говоря фрагмент, имеем в виду поэтический текст песни. Мелодическая же строфа имеет вполне завершенный вид.

[27] В скобках дается указание номера примера в нотном приложении или песни в сборниках.

«Квартовость» мышления в этих образцах выражается еще и в ладовой организации. Основной ладовой ячейкой является тетрахорд, ладовая окраска которого по мере развертывания формы претерпевает изменения. Здесь, на примере первого образца «Такворaговка» можно проследить одно чрезвычайно интересное проявление исполнительской импровизации, когда в процессе исполнения постепенно организовываются форма, лад, т.е. как бы происходит их становление. Практика показывает, что только по первой строфе нельзя судить о песне, необходимо рассматривать песню целиком, учитывая все происходящие в ней изменения. В данном образце лад претерпевает подобное становление. Сначала он имеет фригийскую окраску, но потом устанавливается гармонический лад, который до конца песни лишь однажды ненадолго сменяется дорийским. Хотя диапазон песни составляет пентахорд или гексахорд, но пятая, за малыми исключениями, и, особенно, шестая ступени, будучи метрически слабыми, имеют опевающую функцию и существенной роли не играют.

Не случайно в основе этого архаического образца лежит гармонический (двойственный) лад. Рассматривая проявления этого лада в монодиях крестьянского происхождения, Х.С.Кушнарев отмечает именно обрядовые, трудовые монодии и те, которые представляют собой «пережитки древних заклинательных формул». «В жанрах, связанных в более или менее отдаленном прошлом с действиями ритуально-магического характера (ворожбой, заклинаниями и т.п.) или с обрядами, имевшими отношение к церковному культу, данный лад пользовался довольно широким распространением. ...Очевидно значение двойственного лада как лада, способного "оказывать воздействие" на силы природы, было установлено еще в языческие времена»(1.26,С.520-521).

Об архаичности этого образца свидетельствует и поэтический текст, в котором встречаются древние зооморфные символы плодородия, силы, благополучия, магические заклинания, упоминание о существующем в древности обычае не нарекать царем, не убедившись в том, что избранник народа умеет «держать рукоять сохи», т.е. пахать. Этот обычай распространялся и на царя-жениха, которого заставляли вспахать борозду, прежде чем играть свадьбу.

Изучая интонационную природу «квартовых» песен в русском фольклоре, И.Земцовский приходит к выводу, что «...речевые истоки интонации кварты не подлежат сомнению: квартовые попевки тесно связаны с музыкальным претворением речевых интонаций, что и объясняет их смысловое богатство. Например, одна лишь интонация восходящей кварты может выражать, в зависимости от контекста, утвер-

ждение, уверенность, решительную силу; передавать вопрос, вопль, крик, призыв, клич и др.»(2.09,С.132). И далее: «Следует изучить речевые истоки (квартовых песен-А.П.) и характер их мелодического претворения. Чем ближе лирическая крестьянская песня к интонациям речи... тем, видимо, к более древнему стилю она принадлежит»(С.136)[28] Второй образец «Такворaговка» (4.17/4), по многим признакам схожий с первым, в ладовом отношении разнится от него. Он протекает в гипофригийско-фригийском гептахорде квартовой основы. Правда, поскольку информантка, восьмидесятилетняя женщина, забыла текст песни и не продолжила ее, трудно сказать, как происходило бы «становление лада» - осталась бы песня в том же ладу, или третья ступень фригийского тетрахорда была бы повышена. Независимо от этого, второй «Такворaговк» также следует причислить к образцам древней обрядовой лирики.

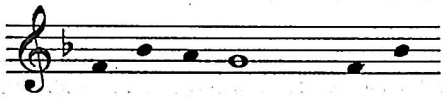
По стилю резко отличаются от них песни «Баров дзер муразин хаснэк»(4.17/5) и «Ай, ай, назым»(4.17/6) – Восхваление невесты и жениха и Восхваление невесты. Первая из них- авторская песня нашего времени, созданная в традициях ашугского песнетворчества и получившая распространение в Талинском районе, в крестьянской среде. Вторая-вариант известной песни-пляски, восхваляющей девушку, наряд которой ей к лицу. Эта песня-пляска легко была приспособлена к свадебному обряду. В основе песни - простейшее проявление гиподорийско-эолийского лада - трихорд, состоящий из двух сцепленных дихордов. Здесь-налицо случай, когда песня, хотя и создана на основе законов традиционного музыкального мышления, не имеет ничего общего со стилем истинных свадебных восхвалений.

Из двух рождественских песен («Аветик») вторая (4.17/2) записана от восьмидесятилетней уроженки Мушской области Рехан Гулоян, а первую (4.17/1) пела Вардуш Гукасян, средних лет, представительница сасунской ветви этнографического региона. Второй образец более архаичен, в нем четче проступает формульность мелодического мышления.

---

[28] И здесь Земцовский объясняет, что под близостью древних напевов к речевым интонациям он имеет в виду «мелодическое обобщение какой-либо общественно-осмысленной интонации (например, возгласа) в виде *попевки,* употребляемой в разных песнях одного назначения», и что не следует путать это явление со следованием «данной мелодии за изгибами интонационного рисунка данного поэтического текста, что является уже формой музыкальной декламации стихотворения».

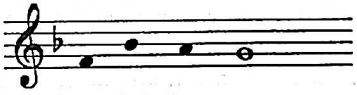
Формула такова:



Линия мелодии строга, лишена украшений, ладовые тяготения слабо выражены, размер переменный. Первый образец, танцевальный по характеру, имеет прихотливый мелодический рисунок, богаче опеваниями, ладово определенный. Однако, несмотря на эти различия, в основе обоих образцов лежит гоподорийско-эолийский гексахорд, во втором варианте - терцовой основы, в первом - терцово-квартовой. В этих песнях «квартовость» мышления также играет основополагающую роль. Но проявляется она по-разному: в архаичном варианте через характерные квартовые ходы, образовывающиеся между нижним вводным тоном и медиантой лада, а квартовая ступень появляется лишь однажды в функции вспомогательного звука; в то время как в первом варианте квартовые ходы образовываются также и между тоникой и квартовой побочной опорой.

Несколько иное проявление «квартовой» формульности имеет единственный в сборнике погребальный плач-вопль «Вохб»[29].

Формула плача такова:



Квартовый ход, выступая здесь, как проявление отчаяния, крика боли, находится в начале фразы. Логика построения фраз - типичная для плачей. Она (фраза) состоит как бы из трех фаз: квартового скачка-импульса от нижнего вводного тона к верхней медианте, речитации в сфере медианты и ниспадания к тонике, типично плачевой попевки.

В основе плача - двузвенный лад в объеме кварты, состоящий из эолийского трихорда, сцепленного с нижневводнотоновым дихордом. Как видим, формульность мышления, лад, структура фраз, характерные попевки - все это свидетельствует об отражении в данном образце

---

[29] Сложила его 64-летняя уроженка Алашкертской области Ханум Габриелян по поводу смерти брата, известного армянского советского писателя Г.Кочара. Пела плач на курдском языке (она, как и все жители ее родной деревни, свободно владела также и курдским языком).

стилевых признаков жанра армянских народных плачей, об отличном знании информанткой традиции.

Фольклорист-филолог А.Саакян, касаясь вохба, констатирует трансформацию жанрового облика в течение исторического развития, утрату связи с древним языческим погребальным обрядом с его профессиональными исполнителями-плакальщицами во главе с матерью скорби.

«Вохб... стал зависимым, импровизационным, пользующимся средствами, предоставленными случаем. По этой причине, каждый образец современного вохба может быть строго индивидуальным, нетрадиционным, как бы часто ни появлялись в нем устойчивые формульные выражения. Момент импровизационности, как жанровая принадлежность, с одной стороны, степень художественности мышления индивида, его творческие возможности - с другой, исключили вохб из сферы традиционной передачи, тем более, что он давно перестал рассматриваться как обязательный атрибут погребального обряда армян»(4.17,С.56).

Если это наблюдение справедливо по отношению к поэтическому тексту плачей, пользующихся «средствами, предоставляемыми случаем», то нельзя то же самое сказать о мелодии, как можно было убедиться из анализа музыкально-языковых средств выразительности вохба, находящихся в русле традиции. На примере вохбов еще раз подтверждается то признанное в фольклоре утверждение, что музыкально-языковые средства более консервативны и не подвержены таким частым изменениям под влиянием времени, как словесные. Не говоря о том, что если музыкознанию неизвестны музыкально-стилевые черты языческих профессиональных вохбов по причине их древности, то народные погребальные плачи имеют совершенно определенные жанровые черты, которым и подчиняется вышерассмотренный вохб.

Жанр колыбельной представлен двумя песнями – «Рурик» и «Рури», относящимися по своим языковым признакам к типичным образцам старинных колыбельных. Особый интерес представляет первая (пр.4), напетая 65-летней Айкануш Григорян, пользующейся в своем селе славой хорошей песельницы, настоящей носительницы традиции, поющей самозабвенно, с вдохновением, с каким-то внутренним артистизмом. Ее колыбельная может быть отнесена к древним слоям народного песнетворчества. Импровизационная по форме, лишенная распевности, она состоит из нескольких мелодических волн разной протяженности. Метр хотя и переменный, но основным организующим началом является пятидольный такт с ритмоформулой - ♪♪♪♩ .

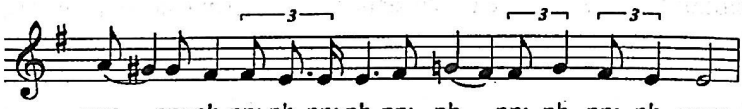
Мелодическая попевка на ее основе, многократно повторяемая на текст «рури, рури» (баю-бай), как бы завораживает, убаюкивает. Интересно проявляет себя фригийский лад с пониженной на полтона IV ступенью. Мелодия колыбельной, в основном, развивается в сфере эолийского трихорда, образованного на II ступени лада. Длительное пребывание в эолийской сфере создает впечатление ладовой модуляции, но в конце снова происходит возврат ко фригийскому ладу.

Как известно, фригийско-локрийские лады Кушнарев относит к древнейшим. Они имеют скорбный характер, способствуют выражению горестных переживаний. Этот оттенок здесь еще более усугубляется понижением IV ступени. Появление этого лада в жанре колыбельной не покажется странным, если обратить внимание на содержание поэтического текста песни. В ней молодая мать, угоняемая врагами в плен, в последний раз поет сыну колыбельную,оставляя его в лесу, и выражает надежду, что лесная лань выкормит его, солнышко согреет, а ветер будет качать колыбельку.

По свидетельству Кушнарева, фригийский лад с пониженной IV ступенью довольно редко встречается в крестьянской монодии (1.26,С.537), но практика показывает, что для этого региона он весьма типичен. В доказательство, для сравнения можно привести другую колыбельную, напетую 60-летним Саркисом Аветисяном из села Ервандашат Баграмянского района, потомком переселенцев из той же Таронской области с центром Муш. Эту скорбную колыбельную он слышал от своего деда - в ней поется о трагических событиях геноцида (пр.9).

Вторая колыбельная «Рури» также импровизационного склада. Структура строфы, как и в предыдущей песне, складывается из варьированного повтора одного предложения. Здесь есть три больших интонационных волны: сначала плавный подъем до квартового звука, затем-постепенное ниспадание, тоже волнообразное, но каждый раз с сокращением диапазона, «сворачиванием» к тонике. Средняя волна даже берет «разгон» от нижней медианты (при помощи вводного трихорда). Лад - гиподорийско-эолийский в объеме гексахорда. В начале песни в нисходящем тоническом тетрахорде III ступень повышается, придавая ладу на мгновение миксолидийскую окраску. Однако, на наш взгляд, это повышение является лишь проявлением процесса становления лада, о котором говорилось выше.

Размер - свободный, фиксация реальных длительностей песни выявляет своеобразную ритмическую пульсацию, агогику в музыкальных предложениях. Ритм ямбичных мотивов то ускоряется, то замедляется за счет изменения длительностей, создавая «дыхание» фразы.



Լաո, ՐՈՒ-ՐԻ, ՐՈՒ-ՐԻ, ՐՈՒ-ՐԻ, ՐՈՒ - ՐԻ, ՐՈՒ-ՐԻ, ՐՈՒ-ՐԻ, Լաո:

Единственная трудовая песня «Оровел» относится к умершему жанру, ибо плуг давно вышел из употребления, а вместе с ним и пахотная песня. Приводимый здесь «Оровел»(пр.5), лишенный своей бытовой функции и сохранившийся в памяти старика, в молодости не раз участвовавшего в плужной пахоте, является лишь отраженным воспроизведением того сложного, развернутого, многораздельного фольклорного произведения, которое сопровождало столь же сложный трудовой процесс. Из многих разделов оровела здесь сохранились лишь три, которые представляют собой развернутые предложения речитативного склада. Их содержание - увещевательное обращение к плугу, ритуальное сквернословие, являющееся пережиточным отражением языческого ритуала пахоты, и молитвенное обращение к христианскому святому Григорию с просьбой о помощи в нелегком труде. Характерное проявление лада в этом образце - гиподорийско-эолийского пентахорда терцовой основы с повышенным на полтона нижним вводным тоном, утверждение тоники при помощи верхней и нижней медиант (т.е. проявление их вводнотоновых функций), речитативность склада роднят этот оровел с некоторыми образцами духовных гимнов-шараканов того же лада.

Жанр песен-плясок представлен многочисленными образцами, а некоторые типы даны в различных вариантах. Здесь есть типы песен-плясок, происхождение которых связывается именно с данным регионом. К ним относятся «Горани», «Нарой», «Нубар», «Майроке», «Лен туп у канач терев»(«Широкий куст, зеленый лист») и другие.

Жанр этот характерен тем, что объединяет в себе две равнозначные функции - песни и пляски, тесно связанные друг с другом. В процессе исторического развития жанра связь эта ослабла настолько, что в современном бытовании песни-пляски можно рассматривать отдельно и как песню, и как танец: песня может отделяться от танца и исполняться самостоятельно, а танец может сопровождаться инструментальным исполнением той же танцевальной мелодии. Это, безусловно, не может не привести в какой-то мере к разрушению жанрового облика песен-плясок.

Своеобразный жанровый облик и структура песен-плясок подробно рассматривается в филологическом предисловии к сборнику. А.Саакян

пишет: «Она (песня-пляска.-А.П.) состоит из двух равнозначных составных - основного повтора и свободного хагика»[30]. «Если как жанрообразующие составные основной повтор и свободный хагик равнозначны, то роль их различна. Первейшей и важнейшей составной в песне-пляске является основной повтор, вследствие чего и назван нами *основным*. Именно основной повтор определяет ту или иную мелодию песни-пляски, обусловливает ее основной облик. Он постоянно и неизменно повторяется в течение всей песни-пляски, в силу чего и именуется также *повтором*... Термин «повтор» в таком своем значении и употреблении существенно отличается от термина *«припев»*, который, в отличие от «повтора», встречается в других жанрах - в любовно-лирической и ашугской песнях. Между повтором и припевом есть функциональное и структурное различие.

В отличие от основного повтора, который является устойчивым компонентом песни-пляски, свободные хагики неустойчивы, не закреплены за данным основным повтором или мелодией, и это дает возможность свободного выбора того или иного хагика. Такой свободный выбор исполнения с одним и тем же основным повтором любых свободных хагиков обусловливает их миграционный характер, это значит, что одни и те же свободные хагики могут быть использованы с различными основными повторами. Ввиду особого характера их бытования, т.е. употребления их в самых различных песнях-плясках, мигрирующие хагики, не имеющие своего определенного устойчивого мелодического облика, мы называем также *свободными»* (4.17,С.57-58).

Помещенные в разделе песен-плясок небольшие по размерам образцы «Нанис манац» и «Шинк-шинк билазук» на первый взгляд кажутся песенными фрагментами. На самом же деле, это не фрагменты, а основные повторы песен-плясок, которые, по тем или иным причинам, не были продолжены информантом и не превратились в развернутые песни-пляски. Достаточно присоединить к ним несколько свободных хагиков, чтобы восстановить их первоначальный целостный вид (правда, в пределах одной строфы). Руководствуясь при нотировке принципом невмешательства и максимально бережного отношения к фольклорному первоисточнику, мы опубликовали песни в том виде, в котором они исполнялись.

---

[30] Хагик - поэтическая структура малой формы, представляющая собой двух-, трех- или четырехстрочную строфу, в основе которой лежит семисложник (реже - восьмисложник). Специфична рифмовка в четырехстрочном хагике: рифме подчиняются первая, вторая и четвертая строки, а третья - свободна от рифмы.

В разделе тенцевальных мелодий и инструментальных наигрышей помещены как танцы, характерные только для данного региона, так и региональные варианты общенациональных танцев. И здесь основной целью было - дать как можно больше вариантов, чтобы исследователь мог иметь достаточно материала для изучения принципов варьирования и исполнительской импровизации. С этой же целью все танцы, все их разделы со всеми вариантными изменениями при многократных повторах нотированы полностью.

Все инструментальные мелодии, помещенные в сборнике, - это репертуар одного исполнителя, Мурадяна Мкртыча из села Какавадзор (45 лет, потомок сасунцев). Как видно из прилагаемой Таблицы II, репертуар неоднороден: здесь есть мелодии чисто инструментальных танцев [31], их большинство; есть песни-пляски, которые, как об этом уже говорилось выше, танцуются и без пения, под аккомпанемент зурны; есть инструментальные вступления к танцам и даже боевой марш конницы полководца Андраника. Среди приведенных инструментальных мелодий есть одна лирическая песня, которая свидетельствует о наличии в репертуаре народных инструменталистов особенно любимых и почитаемых песен, исполняемых на дудуке. Это –«Сурмалу», песня-плач по разоренному турками городу Сурмалу.

По форме инструментальные произведения очень разные - от простых до самых сложных. Форма зависит еще и от вида инструментальной мелодии. Если это - песня-пляска, то форма ее, соответственно, складывается из многократного повторения периода, состоящего из двух предложений (типа аа или ab). Если это - чисто инструментальный танец, то форма его строится или по принципу рондальности, простейшая форма которой АВАВА... (где каждый раздел - сравнительно самостоятельное построение не меньше периода), сюитности - АВС... или ряда варьированных повторений основного построения А (АА'А" А'"...). Некоторые танцы представлены небольшими фрагментами, как варианты Ярхушты (4.17/56, 57).

Количество повторов, т.е. протяженность танцев, зависит от воли танцоров. Все повторы - варьированные. Часто танцы начинаются со вступления, подготавливающего танец, приглашающего танцоров.

---

[31] Среди них есть и инструментальные варианты песен-плясок (например, «Папуры»),которые давно перестали бытовать как песни-пляски и остались в фольклоре как чисто инструментальные танцы. Следы их некогда песенной функции сохранились в изданных фольклорных материалах. См.4.13/21, 69.

Таблица II

Инструментальные мелодии

NN	Название	вид	форма	лад
43	Ярымгорани	Песня - пляска	Период: A(ab)	Эол.$_5$, гексахорд в объеме септимы
44	Ярымгорани	П-п	AA'	Эол.$_5$, гексахорд в объеме септимы
45	Ха наре	П-п	A(aa')	Гиподор.-эол.$_3$, пентахорд
46	Шорор (Сасун.)	Инстр. танец	ABC...	A-локр., B-гипо-ион.-микс.$_4$, C-гиподор.-эол.$_3$
47	Шорор (Алаш-керт. вариант)	Ин/т	A (ab) A'	Гиподор.-эол.$_3$
48	Кочари	Ин/т	ABA...	Фриг.$_4$, гексах.
49	Кочари	Ин/т	Вступл. A	Гиподор.-эол.$_3$, гексахорд
50	Мшу кочари (Мушск. вар.)	Ин/т	Вст.ABCDD' (6/8)	AB-гарм.,пентах. CDD'-локр.$_3$
51	Мшу хар (вид кочари)	Ин/т	Вст. ABA' ...	A-эол.$_4$, B-эол.$_5$
52	Сасна кочари (Сасун. вар.)	Ин/т	ABA' B' A" ...	Гипофр.-локр.$_3$ с активной сферой ниж. ввод.т. и медианты
53	Сасна цап пар (вар. Ярхушты)	Ин/т	AA'...	Эол.$_4$, пентахорд
54	Ярхушта	Ин/т	Вст. AA' A" A''' (6/8)	Гипофр.-фриг., пентахорд
55	Ярхушта	Ин/т	AA' (6/8)	Гипофр.-фриг., пентах. с гарм. тетр. на III ступ.
56	Ярхушта	Ин/т	A (фрагмент)	Эол., тетрахорд
57	Ярхушта	Ин/т	Фраг. A' (6/8)	Гарм., тетрахорд
58	Лурке	Ин/т	AA'A" A'''...	Эол.$_4$, пентахорд
59	Тамзара	П-п, ин/т	AA'A" A'''...	Гиподор.-эол.$_3$, гексахорд
60	Папуры	Ин/т	AA' (6/8)	Эол.$_4$, пентахорд

61	Наре	Ин/т	AA' (6/8)	Гиподор.-эол.$_5$, гептахорд
62	Сурмалу	Лирич . песня	Период: A (abb')	Гиподор.-эол.$_5$, нонохорд
63	Аракел, Мушех	П-п	Период: A (aa'bb')	Гиподор.-эол.$_4$, гептахорд
64	Диле	Инстр. вступ.	A (aa'a"...) A' (aa'a")	Эол.$_4$, гексах. в объеме септимы
65	Дило (вар.)	Ин/вст	A (aa'a")	Эол., тетрахорд
66	Андраники кайлерг	марш	Вст. ABA' ...	Гипоион.-микс.$_4$, нонохорд

Эти вступления представляют собой иногда один протяженный звук (Кочари 4.17/48, Лурке - пр. 60) или короткий отыгрыш, которым инструменталист начинает игру, как бы настраивая себя, разминая пальцы (Мшу кочари, Папуры). Этот же отыгрыш иногда получает функцию завершения танца (сасунский Шорор, Мшу хар). Иногда эти вступления настолько развернуты, что приобретают значение самостоятельной инструментальной пьесы. Такое вступление здесь представлено в трех вариантах - как вступление к Ярхуште (4.17/54) и в отдельном виде (Диле и Дило, 4.17/64, 65).

В данном регионе принято в конце танца переходить на «облегченный» (по народной терминологии) вариант, т.е. более быстрый, в размере 6/8, в котором спокойный степенный танцевальный шаг сменяется пружинистым, с прыжками. Такие ускорения имеют Мшу кочари, три варианта из пяти Ярхушты, Папуры и Наре.

В числе музыкально-выразительных средств не последнюю роль играет лад. Не касаясь пока вопросов темперации, следует констатировать большое разнообразие в ладовой организации мелодий, хотя из таблицы видно, что превалируют эолийские и гиподорийско-эолийские лады. Это - черта общенациональная. Однако для данного региона типичны характерные лады, например, редко встречающийся гипофригийско-фригийский лад с пониженной на полтона IV ступенью, особенно тот его развернутый тип, который имеет на III ступени гармоническкий тетрахорд (пр.6). Кроме того, следует назвать гармонический лад, локрийский лад, имеющий здесь различное проявление. Например, в таком древнем типе танца, как сасунский Кочари, гипофригийско-локрийский лад стремится к активизации сфер нижнего вводного тона и нижней медианты, вследствие

чего все время ощущаются эолийские и миксолидийские ладовые «блики»; или, например, в сасунском варианте танца Шорор в локрийском ладу довольно активно проявляется, как это ни парадоксально, сфера неустойчивой V ступени (отстоящей от тоники на интервал уменьшенной квинты). Вообще, ладовая организация этого танца весьма интересна, здесь каждый раздел протекает в новом ладу: в разделе А - это локрийский лад, в котором есть небольшое отклонение во фригийский с пониженной IV ступенью той же тоники, в разделе В - это гипоионийско-миксолидийский лад квартовой основы, в разделе С - гоподорийско-эолийский терцовой основы. Подобный случай не единичен. По-видимому, подобные ладовые «переливы» призваны разнообразить и оживлять небогатую в мелодическом отношении музыку танцев, основанных на моторике повторов небольших интонационных ячеек.

Область инструментального исполнительства, очень емкая и сложная, связана, с одной стороны, с органологией, с техникой игры на инструментах, с другой - с установившейся в веках традицией исполнительства, с характером интонирования, связанным с темперацией инструмента, с природой импровизации, с традиционной манерой исполнения и т.д. Все это является темой не одного специального исследования.

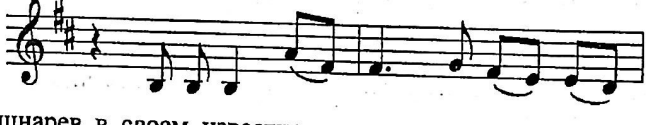
В разделе любовно-лирических песен можно найти типичные образцы этого жанра, как «Маро», «Дардо», «Дле яман», «Хоротик», «Цамтел» и песни, в которых хотя и явственно проступают черты жанра песни-пляски (равномерно-акцентная метрика, плясовой ритм, семисложник в основе поэтического текста), но они по функции, способу исполнения, типу поэтического текста (тяготеющему к целостному содержанию) относятся именно к жанру любовной лирики. Таковы, например, «Абрбан», «Бац дур, ари», «Амбарцман еркушабтын» и др. Поразительно, как эти песни с миниатюрной формой, сравнительно скромными средствами выразительности, с небольшим звуковым объемом (от тетрахорда до гексахорда, в редких случаях - гептахорда) создают удивительно яркие музыкальные образы, выражают разнообразные оттенки человеческих чувств.

Наиболее типичные образцы несут в себе характерные черты жанра - свободную метрику, обилие распевов, отсутствие квадратности формы, динамизм структур, активное ритмическое варьирование.

Одной из лучших песен этого жанра является «Маро» (пр.7), горестное повествование об убийстве вражеской бандой девушки, собиравшей в горах травы. Интересна структура песни, организованная логикой развития мелодии. Длительное пребывание в сфере побочной

опоры, варьированные повторы фраз создают тот эмоциональный накал, который требует такого же длительного, «многоярусного», с повторами, ниспадания к тонике. Завершают строфу три волны секвентно понижающихся фраз ламентационного характера. Вторая строфа, при сохранении той же логики структурной организации, подвергается сильному мелодическому и ритмическому варьированию.

В основе этой песни лежит наиболее «лиричный» лад армянской народной музыки - эолийский гексахорд в объеме септимы, в котором отсутствует VI ступень, что является одним из характерных проявлений этого лада. Первичным ладовым звеном служит пентахорд, т.е. мы здесь имеем дело с эолийским ладом квинтовой основы (эол.$_5$). «Квинтовость» мелодии проявляется в том, что песня, ее «завязка» сразу же начинается с квинтового тона или с подхода к нему при помощи квартового звука, который, находясь на слабейшей доле такта, еще больше подчеркивает квинту; она проявляется также в развитости сферы квинты, опевании ее при помощи «воздушной септимы», что придает мелодии некий «щемящий» оттенок. Особый характер мелодических оборотов, образующихся при подобном опевании ладовой антитезы, впервые подметил Кушнарев и определил их семантику как «выражение просьбы, мольбы, призыва и т.д.»(1.26,С.471), подкрепив свое тонкое наблюдение множеством примеров. Есть такие примеры и в сборнике «Талин». В частности, в песне «Маро» в самом начале эта интонация совпадает со словами призыва «приди, милая, приди»; или другой пример, в патриотической песне «Гелгелален чурн э ичнум» («С гор, журча, бежит вода»), именно в той строфе, где смертельно раненый воин просит ласточку не петь, так как не может быть весны для разоренной Армении, появляется интонация просьбы (4.17/89).



Кушнарев в своем известном труде, подробно проанализировав структурные особенности лада эол.$_5$ и основные гласовые закономерности развертывания монодии в этом ладу, характеризует его как «одну из наиболее развитых систем армянской крестьянской музыки». Касаясь характера данного лада, оттенков выражаемых им эмоций, он пишет: «Основной темой крестьянских монодий описанного круга служит чувство любви (в его самых разнообразных проявлениях), сочетаемое в той или иной мере с переживаниями грусти. Однако переживания грусти в монодиях данного круга всегда играют сопутствующую, а не

определяющую роль, в противовес, например, тому, что мы наблюдаем в распевных монодиях, протекающих в ладу эол.$_3$. По самой своей природе чувства, запечатленные в монодиях, основывающихся на ладе с тоническим звеном эол.$_5$, не замыкаются в себе, а обращены наружу, они более "вещательны". Тем более сказанное относится к монодиям, текущим в оживленных танцевальных ритмах. Лад с тоническим звеном эол.$_5$ сообщает таким жизнерадостным монодиям оттенок теплоты и задушевности» (1.26,С.478). И действительно, в пользу этого утверждения свидетельствует тот факт, что четыре из девяти ашугских мелодий данного сборника протекают именно в ладу эол.$_5$. Справедливо замечание и о характере песен-плясок, имеющих в своей основе данный лад, например, «Ай Нубар» (пр.38) и «Матыс матник» («Колечко с пальца моего» (4.17/42).

Специфическому проявлению «квинтовости» в русском народном песнетворчестве, особому значению квинтовых интонаций Земцовский посвятил специальную статью (2.10), в которой рассматривает проявления «интонаций *тонической* квинты в мелодике *лирических* песен», размышляет о «специфической природе этой интонации, о чисто музыкальных причинах ее особой эмоциональной выразительности и, главное, о различных композиционных видах лирических мелодий, основанных на ее использовании»(2.10,С.231).

Правда, характер проявления «квинтовости» в каждой национальной песенной культуре своеобразный, как свидетельствуют исследования Кушнарева и Земцовского, но представляется важной *объективность* ощущения ими большей лиричности лада эол.$_5$ по сравнению с другими проявлениями эолийского лада.

«Выявление лирического чувства посредством квинтовой интонации может встретиться не только в песнях лирического жанра» (2.10,С.232). «Лад этот (эол. $_5$. – А.П.) широко используется во всех ветвях армянской монодии, проникая во многие жанры их» (1.26,С.464). Это, безусловно, верное наблюдение, но оно касается всех регионов Армении не в равной степени. В рассматриваемых песнях региона Муш-Сасун, как показывает статистический анализ ладовых систем на основе 104 песен сборника (см. Таблицу III), лад эол.$_5$ не так широко распространен, как в песнях соседнего этнографического региона Васпуракан-Мокс-Шатах[32].

---

[32] Безусловно, этот вывод должен быть подкреплен в дальнейшем анализом большего массива песен, хотя для сравнения мы основываемся также на анализе 124 песен региона Васпуракан (Ван)- Мокс-Шатах и наблюдениях в течение многолетней фольклористической практики.

Таблица III

Ладовая организация песен

NN	Лад	NN	Лад
1	Гиподор.-эол.$_4$, гексахорд	25*	Гиподор.-эол., Гипофр.-локр., тетрахорд
2	Гиподор.-эол.$_3$, гексахорд	26	Эол.$_3$, тетрахорд
3	Гарм.$_4$, гексахорд	27	Гиподор.-эол.$_3$, пентахорд
4	Гипофр.-фриг.$_4$, гептахорд	28	Гиподор.-эол.$_3$, пентахорд
5	Эол.$_5$, пентахорд	29*	Гипофр.-локр., трихорд Гипоион.-микс., пентахорд
6	Гиподор.-эол., трихорд	30	Эол.$_4$, тетрахорд
7	Гиподор.-эол.$_3$, пентахорд	31	Гипоион.-микс.$_3$, гекс.в о/ок.
8	Гиподор.-эол.$_3$, пентахорд	32	Эол.$_3$, тетрахорд
9	Фриг.$_4$-4, тетрахорд	33	Эол.$_4$, пентахорд
10	Гиподор.-эол.$_3$, гексахорд	34	Гиподор.-эол.$_3$, гекс. в о/септ.
11	Гиподор.-эол.$_3$+7, пентах.	35	Локр.$_3$, тетрахорд
12*	Эол.$_5$, гекс. в объеме септ.	36	Эол.$_3$, тетрахорд
13*	Эол.$_5$, гексахорд в объеме октавы	37	Гиподор.-эол., пентахорд в объеме септимы
14	Эол.$_5$, гептахорд	38	Эол.$_4$, пентахорд
15*	Эол.$_5$, гексахорд в объеме септимы	39	Гиподор.-эол.$_3$, гексахорд
15а	Гиподор.-эол.$_4$, гептахорд	40	Эол.$_4$, тетрахорд
16*	Микс., тетрахорд	41	Гиподор.-эол., трихорд
17	Эол.$_3$, тетрахорд	42	Эол.$_5$, пентахорд
18	Эол.$_3$, тетрахорд	67	Эол.$_4$, пентахорд
19	Эол.$_3$, тетрахорд	68*	Гиподор.-эол., гексахорд
20	Эол.$_4$, пентахорд	69*	Мнимодор., гептахорд
21*	Фриг.$_4$, гарм.$_4$, эол.$_4$, пентахорд	70	Гиподор.-эол., тетрахорд
22	Эол.$_5$, гекс. в объеме септ.	71*	Эол.$_4$, тетрахорд
23	Гипоион.-микс., тетрахорд	72*	Эол.$_4$, тетрахорд
24	Гиподор.-эол.$_4$, гептахорд	73*	Дваждыгарм., гептахорд

74*	Гарм., тетрахорд	90	Гипоион.-микс.$_5$, гептахорд в объеме октавы
75	Гипофр.-локр., тетрахорд	91	Гипоион.-микс.$_5$, нонохорд
76	Гиподор.-эол.$_3$, пентахорд	92	Гиподор.-эол.$_5$, октохорд
77	Эол.$_5$, гекс.в об.септимы	93	Фриг.$_5$, гексахорд
78	Гиподор.-эол.$_3$, гексахорд	94	Гипоион.-микс.$_5$, гексахорд в объеме октавы
79	Гиподор.-эол.$_3$, гексахорд	95*	Эол.$_4$, фриг.$_4$, пентахорд
80	Эол.$_4$, пентахорд	96	Эол.$_4$, пентахорд
81	Гиподор.-эол.$_3$, пентахорд	97	Эол.$_5$, гексахорд
82	Эол.$_4$, пентахорд	98	Гарм., октохорд
83*	Эол.$_4$, пентахорд	99	Эол.$_5$, гексахорд в об. септ.
84	Гиподор.-эол.$_3$, пентахорд	100	Эол.$_5$, пентахорд
85	Гиподор.-эол.$_3$, пентахорд	101*	Эол.$_4$, гексахорд в об. септ.
86*	Эол.$_5$, гекс. в об. септимы	102	Мнимодор.$_4$, гептахорд
87	Микс.$_3$, трихорд	103	Микс.$_4$, пентахорд, локр.$_4$, гексахорд
88	Дор.$_5$, гептахорд	104	Мнимолидийский $_5$, гексахорд
89*	Эол.$_5$, гексахорд		

* отмечены песни со специфическим проявлением темперации в ладах.

Эолийский лад квинтовой основы встречается в сборнике в жанрах любовно-лирических, рекрутских, патриотических песен, в песнях-плясках, в ашугских монодиях. Из 104 песен 18 протекают в ладу эол.$_5$, 25 песен - в ладу эол.$_3$,(и гиподорийско-эолийском$_3$), 22 песни – в ладу эол.$_4$ (и гиподорийско-эолийском$_4$), 9 песен имеют в своей основе также эолийский (и гиподорийско-эолийский) лад, но амбитус их не превышает кварты. Встречаются даже случаи, когда тоническое звено представляет собой лишь дихорд. Остальные лады распределяются следующим образом: 9 песен протекают в гипоионийско-миксолидийском ладу, 8 песен – во фригийском и гипофригийско-фригийском, 5 песен - в гипофригийско-локрийском, остальные лады имеют единичные проявления.

Знаменательно, что среди песен данного сборника почти не встречаются такие образцы, в основе которых лежал бы так называемый

«мнимодорийский» лад, т.е. эолийский лад со специфическим проявлением VI ступени, с повышением на полтона как в дорийском ладу, однако эта ступень не получает при этом самостоятельного значения. «Эта ступень появляется на слабейших частях такта в качестве орнаментирующего (вспомогательного) звука по отношению к VII ступени лада, но, несмотря на это, ее присутствие сообщает ладу некоторый определенный налет» (1.26,С.474-475). Из двух встречающихся образцов песня «Диле яман» (пр.8) не относится к данному региону[33], хотя и широко распространена теперь по всей Армении, а вторая – «Ай мард, вер кац» (4.17/102) – авторская песня, отрывок из любовно-лирического сказа гусана Шаэна. Факт отсутствия или нераспространенности в данном регионе «мнимодорийского» лада хочется подчеркнуть особо, так как отсутствие чего-либо в песенной культуре также может и должно восприниматься как диалектный признак. Особенно если учесть, что этот лад, наоборот, является излюбленным в вышеназванном соседнем регионе[34].

Теперь обратимся к тем 18 песням, которые в основе своей имеют эолийский лад квинтовой основы, и посмотрим, как проявляется этот лад в крестьянском песнетворчестве данного региона (по данным сборника). Из 18 песен 3 песни ашугские (4.17/97, 99, 100), одна - ашугская, приспособленная к современному свадебному обряду (4.17/5), две песни - авторские, принадлежащие к городской ветви народного песнетворчества (4.17/89, 92), один - чисто инструментальный танец (4.17/61) и две песни-пляски (пр.25, 26) в исполнении зурны, одна - лирическая песня в исполнении дудука (4.17/62). Фактически, на долю чисто крестьянской лирики остается одна любовно-лирическая песня (пр.7), одна рекрутская (4.17/86) и шесть песен-плясок (пр.20, 21, 22, 23, 38, а также 4.17/42), если не считать лирическую песню в инструментальном исполнении и те две инструментальные песни-пляски, которые являются вариантами песни-пляски "Ярымгорани" (пр.20), тем более, что исполнены одним информантом.

Таким образом, можно сделать вывод, что для региона Муш-Сасун менее характерен эолийский лад квинтовой основы, хотя он и

---

[33] По свидетельству народного исполнителя Айрика Мурадяна, песня эта мигрировала из соседней области. Сложила ее уроженка села Кхзи района Айоц дзор Васпураканской области, молодая крестьянка по имени Бдэ, ослепшая от оспы в десятилетнем возрасте.

[34] Разумеется, выводы эти не имеют абсолютного характера. Они лишь основываются на попытке предварительного сопоставления сравнительно небольших песенных массивов, представляющих два соседствующих региона бассейна Ванского озера.

встречается. Более типичны эолийские лады квартовой и, в особенности, терцовой основы в своих основных и гипо-проявлениях. Это явление, по-видимому, и обусловливает более сдержанный, суровый характер лирического чувства, выражаемого в песнях данного региона.

По существу, такая большая или меньшая распространенность определенного лада в какой-либо местности также становится диалектной характеристикой.

С точки зрения всего сказанного выше, песня «Маро» является в какой-то мере уникальным образцом. В песнях «Цамтел» и «Дардо» ярко проявляется «квартовость» мышления со всем его характерным эмоциональным настроем. «Цамтел» относится к любовно-лирическим песням-диалогам, поэтическое содержание которых свидетельствует о древности происхождения. По-своему проявляются в них также особенности народного музыкального мышления. Чрезвычайно интересным представляется сравнение песен «Дардо», и «Дле яман» с соответствующими образцами из сборника «Родные песни», выявление специфических черт обоих вариантов, что и будет сделано в дальнейшем повествовании.

Из рекрутских песен в сборнике представлено два варианта одного и того же типа, причем второй из них является лишь фрагментом развернутой, очень распространенной в данном регионе песни. Кроме того, они и по характеру изложения различны - вторая речитативна по складу, первая - распевна. Наиболее полное представление о данном песенном типе дает первый вариант, этот горестный эпико-лирический сказ о призыве в аскяры (рекруты). Каждая строфа начинается с широко распетого возгласа «гей», концентрирующего внимание слушателей. Кончается строфа тихим, как бы про себя протянутым тоническим звуком на слог “хи...” – то ли как утверждение, то ли для укрепления устоя, то ли собираясь с мыслями для дальнейшего повествования. В этом проявляется одна из черт эпического исполнительского стиля, весьма характерного для данного региона.

Немногочисленные национально-патриотические песни по стилю приближаются, с одной стороны, к городской лирической песне («Гелгелален чурн э ичнум» 4.17/89), к маршу («Ов вор кач э», «Ковкаси качер», «Дарцял пайлец» 4.17/90, 93, 94), с другой - к ашугской городской традиции («Лац ми линир, майрикс» 4.17/91). Интересна своеобразная маршевость этих песен. При нарушении четного метра, при переменности (например, в песне «Дарцял пайлец» - 4/4, 3/4, 2/4 и т.д.) сохраняется маршевый характер благодаря ямбичности интонаций. Отклонения же от жесткой маршевости, очевидно, обусловлены тем, что песни эти исполнялись не только в условиях боевого похода.

В художественном отношении не все песни этого раздела равноценны, однако представляют, несомненно, историческую и познавательную ценность как художественное отражение национально-освободительной борьбы армянского народа против ненавистного турецкого ига.

Включение ашугских песен в фольклорный сборник считается правомерным, имея в виду их необычайную популярность в различных слоях населения. Как отдельные образцы народно-профессионального ашугского искусства, так и самостоятельно бытующие песенные отрывки из многочисленных ашугских любовных сказов, будучи широко распространенными в народе и подчиняясь при этом внутренним законам фольклора, видоизменяются в изустной передаче, обрастают множеством вариантов, максимально приближаясь к крестьянскому традиционному музыкальному и поэтическому мышлению, т.е. фольклоризируются.

В разделе ашугских песен есть и широко известная старая ашугская песня «Интыр кардацохнер» («Отменные грамотеи») Даара Мирзы, и песня современного ашуга Тарвердяна «Тхерк, эсор кеф энк анум» («Ребята, сегодня пируем»), и песни малоизвестных народных творцов – «Вардананц блур» («Варданов холм») Мшира Тонояна из Талинского района, «Аненк Кулабу тарифе» («О Кулабе вам расскажем») Унана, и отрывок из ашугского любовного сказа «Асли и Кярам» - «Эру еркир» («В далекую страну»).

Публикации ашугских песен во множестве вариантов крайне необходимы для серьезных музыковедческих исследований такой интересной и малоизученной области, как гусано-ашугское песенное искусство Армении.

Подробное ознакомление с материалом сборника показывает, что он может подсказать много интересных аспектов исследования, а, самое главное, что фольклорный источник еще не иссяк. Казалось бы, многие песни безвозвратно утеряны из-за обрыва традиции вследствие массового бегства населения из этих регионов в период трагических событий геноцида в начале XX века. Однако не прекращающаяся собирательская работа фольклориста, пробудившийся с новой силой интерес к устному народному песенному творчеству крестьянской традиции не только в среде специалистов, но и широких слоев населения доказывает, что народная память жива. Многие замечательные песни и танцы вновь возрождаются к жизни, если не всегда как активно функционирующие в быту фольклорные произведения, то, по крайней мере, как заслуживающие внимания, изучения и пропаганды творения народного гения.

Глава IV

ПРИНЦИПЫ НОТИРОВАНИЯ И АКТУАЛИЗАЦИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

1. Возможность реставрации песенного типа (на примере горани)

Полученные при посредничестве магнитофона многочисленные варианты музыкально-поэтических текстов могут стать основой для различного рода интереснейших исследований, к числу которых относится и реставрационная работа – как реставрация фольклорного образца на основе изучения всего песенного типа, к которому принадлежит данный образец, так и, наоборот, восстановление песенного типа на основе изучения множества единичных конкретных вариантов. Обе стороны этой работы, безусловно, взаимосвязаны.

Объектом такой реставрации может стать тип песни-пляски горани, который является весьма характерным, даже диалектным явлением для музыкально-этнографического региона Муш-Сасун. Такой вывод нам позволяет делать многолетний опыт полевой работы и работы нотировщика.

При отборе материала мы, прежде всего, основывались на фольклорных публикациях. Но в процессе работы возникла необходимость дополнить его образцами из фольклорного архива Кабинета народного музыкального творчества Ереванской консерватории, так как, во-первых, изданные варианты горани, записанные преимущественно от сасунцев, не могли отражать реальной картины генезиса и распространенности данного песенного типа, необходимо было поставить рядом с ними и мушские варианты, и, во-вторых, чем больше массив исследуемых образцов, тем точнее выводы.

Какие песни отнесены нами к типу горани? а) Те песни, которые самими информантами названы горани, б) те песни, которые в припевной строке имеют слово «горани» или «ярымгорани», в) те песни, которые, хотя и не названы горани, но имеют характерный для данного типа поэтический текст с одиннадцатисложной строкой и представляют вариант известных горани.

Опубликованные образцы горани взяты нами из двух томов Сборника армянских народных песен и плясок С.Меликяна (в нижеприведенных таблицах указаны как М I и М II), из сборника «Талин» (Т) и сборника А.Арутюняна «Маняк» (А). Из шестнадцати образцов

два – инструментальные, а остальные – песни-пляски. Кроме того, в качестве примера мушского горани взят образец, нотированный нами с исполнения жителя села Еразгаворс Ахурянского района, потомка мушцев Шатера Саакяна, прекрасного знатока и исполнителя песен и отличного танцора (см. нотное приложение, пример 10).

Изучение всех вариантов этой песни-пляски привело к выводу, что данный песенный тип потерял свой первоначальный облик, что его жанровые границы «размыты». Об этом свидетельствует разнобой в метрической организации образцов горани (в некоторых из них встречается даже нерегулярно-переменный метр), что вообще чуждо характеру песни-пляски, как одновременно и танцевальному жанру, и, тем более, совершенно не соответствует ритмике данного народного кругового танца, количеству танцевальных шагов, характеру движений.

Попытки реставрации песенного типа горани начинаются с тщательного социологического изучения имеющихся образцов: кто информант, какой этнографический регион представляет, к какой возрастной категории принадлежит, является ли сам носителем фольклора, т.е. знает ли традицию «изнутри», от рождения? Первоначальный анализ должен основываться на наиболее достоверных образцах, а затем с полученными результатами уже может быть соотнесен весь остальной материал. Ниже приводим таблицу с паспортными сведениями об опубликованных песнях-плясках и инструментальных вариантах песни-пляски типа горани (см Таблицу IV).

Социологическое изучение позволяет констатировать, что все информанты армяне, представляют разные возрастные категории. В большинстве это уроженцы сел Сасунской области исторической Армении, остальные, хотя и родились в Восточной Армении, но являются потомками сасунцев[35].

Из всех образцов горани нами выделены те, которые исполнены информантами старшего и среднего поколений, так как при изучении

---

35 Как видно из Таблицы IV, С.Меликян о двух песнях не приводит никаких сведений. А.Арутюнян также не сообщает никаких данных о своих информантах, от которых он в свое время записал песни или запомнил на слух. Поэтому единственным источником информации становится он сам – знаток и ценитель народной песни, собиратель, исполнитель, музыковед-исследователь. Записанный вариант горани отмечен им как мушский.

Таблица IV

Паспортные сведения о песнях-плясках типа горани

Ист. и N	Информант	Возраст.	Место проживания	Родина информанта или предков	Жанр	Язык текста
MI-7	Саркисян Григор	24	село Мирибан Талинский р-н	Род. из с.Петар (Сасун)	Песня-пляска	арм.-курд.
MI-8	Петросян Габриел	45	с. Иринд Талинский р-н	род. из с. Аваторик (Сасун)	п-п	арм.
MI-14	Шароян Степан	55	с. Неркин Сасунашен, Талинский р-н	родом из с. .Хндзореск (Сасун)	п-п	арм.
MI-52	Ирицян Седрак	37	с. Верин Бардзраберд, Талинский р-н	Родом из с. Ахбик (Сасун)	п-п	арм.
MI-79	Степанян Сурен	26	с. Воскетас Талинский р-н	родом из с. Шухек(Сасун)	п-п	арм.
MI-202	Сведений нет	–	–	–	п-п	арм.
MI-248	Сведений нет	–	–	–	п-п	арм.
MII-252	Нерсисян М.	28	с. Мец Мазра	родина предков Муш-Буланх	п-п	курд.
A-138	Арутюнян Акоп	50	г. Ереван	родина песни-Муш	п-п	арм.
T-12	Мурадян Мкртич	45	с. Какавадзор, Талинский р-н	Род. родом из Сасуна	п-п	арм.
T-13	Саркисян Рехан	40	с. Какавадзор, Талинский р-н	род. родом из Сасуна	п-п	арм.
T-14	Саркисян Жора	–	с. Какавадзор, Талинский р-н	родители родом из Сасуна	п-п	арм.
T-15	Хачатрян Хачик	78	с.Катнахпюр, Талинский р-н	родом из с. Шеник,Сасун	п-п	арм.
T-16	Оганян Акоп	75	с.Агарак, Талинский р-н	Родом из Сасуна	п-п	арм.
T-43	Мурадян Мкртич	45	см. T-12		инстр.	–
T-44	Мурадян Мкртич	45	см. T-12		инстр.	–

традиционного фольклора именно им отдается предпочтение в первую очередь. Язык поэтических текстов – армянский, лишь в одном случае – курдский и в одном случае – смешанный, армяно-курдский.

Итак, каковы наши общие предварительные знания о песенном типе горани?

Анализ показывает, что тип горани относится к лирическим песням-пляскам, по-видимому, древнего, возможно, обрядового происхождения (1.27,С.98-120). Следует, однако, оговориться, что древним является скорее данный тип песни-пляски, его стиль, чем конкретно анализируемые образцы горани, которые могли возникнуть и в значительно более поздние времена[36] . Ареал возникновения – Мушская долина, ареал распространения – вся Таронская область исторической Армении: от ее северных границ – Алашкертского района и до южных пределов – Армянских Тавров, включая Сасунскую область, а сейчас и вся Республика Армения, все те районы, где живут потомки мушцев и сасунцев.

С точки зрения тематики в горани переплетаются мотивы горькой любви и разлуки, тоски по родине, социального протеста. Отсюда и налет грусти в характере этих песен-плясок.

Вот некоторые образцы поэтических текстов в русском переводе:

Пшеницу посеял средь верхних полей,
В сердцах прокляну я бесплодье земель,
Влюбился в красотку – посватать не смей!

Посеял рехан я, трава так вкусна,
Яр полюбил я, красива, стройна,
Уйду на чужбину, замучит тоска!

Пшеницу посеял я, вся полегла,
Не в силах бросить, яр больно мила.

Алашкерт, Маназкерт – сладкие дали,
Вдохнуть бы тот воздух, излечится рана!

---

36 Сходная мысль высказана И.Земцовским: «Можно полагать, что народно-песенные стили в целом исторически более живучи, чем отдельные произведения» (2.09,С.138).

В той Мушской долине деревень пятьсот,
Кто с рек там напьется, вовек не умрет.

Вокруг Багеша деревень пятьсот,
В одной мы рубашке, да ворот нам жмет.

Достаточно ли этих общих представлений о горани для того, чтобы точно определить и охарактеризовать особенности этого типа? Конечно же, нет. В музыкальной типологии, прежде всего, необходимо четкое определение музыкально-языковых черт данного типа. Без выведения синтаксических и морфологических закономерностей музыкального и поэтического текстов, без соотнесения их с точными ритмическими структурами типологическое исследование лишается всякого смысла. Следовательно, здесь необходим более тщательный и всесторонний анализ типологических признаков горани. Подчеркиваем – всесторонний, потому что односторонне выхватывая ту или иную особенность, можно прийти к ошибочным выводам, что, к сожалению, и случилось в работе В.Л.Гошовского о горани (1.17). Однако прежде чем обращаться к достоинствам и недостаткам этой работы, следует проанализировать типологические признаки горани, уяснить его «типологический портрет».

Анализ типа горани с точки зрения музыкальной структуры показывает, что горани четко подразделяются на два вида. Первый, наиболее развитый, складывается из сопоставления двух разных музыкальных предложений, из которых первое имеет квинтовую побочную опору, а второе – квартовую. Оба предложения в процессе развертывания подчиняются логике центростремительности армянских мелодий. Этот вид представляет собой период вопросо-ответного построения. Допускается повтор первого или второго предложения, в таких случаях период составляют три предложения.

Второй вид горани – более упрощенный, даже примитивный, форма его складывается из повторений одного и того же предложения, причем и предложение, в свою очередь, часто состоит из трехкратного повторения одной попевки с завершением на тонике (пр. 14, 15, 17, 19). Звуковой диапазон при этом не превышает кварты. Не завершается на тонике лишь один образец – курдоязычный (пр. 18), он завершается на нижнем вводном тоне, т.е. представляет собой кольцевую форму, не характерную для горани.

Как ведет себя поэтический текст? Он, как правило, состоит из двустиший и трехстиший. Строка – 11-сложная, делится на два полустишия (5+1) + 5. Средний слог представляет собой вставку из

односложного слова «ло» или «яр». Иногда же этот слог сливается с первым полустишием. Оба пятисложные полустишия делятся на две стопы по 2 и 3 слога в любом сочетании. Таким образом, строка может иметь следующие виды деления на стопы:

2 + (3+1) + 3 + 2	3 + (2+1) + 3 + 2
2 + 4 + 3 + 2	3 + 3 + 3 + 2
+ 2 + 3	+ 2 + 3

Во всех этих случаях 11-сложная строка делится именно на четыре стопы, в этом характерная особенность структуры стиха поэтического текста горани, в отличие от ашугского 11-сложника, который делится на три стопы, преимущественно на 4 + 4 + 3.

Один стих горани соответствует одному музыкальному предложению. Трехстишия повтором второй строки превращаются в два двустишия, которые соединяются с музыкальными предложениями двумя способами: первый способ – подобный, когда с двумя разными музыкальными предложениями (АВ) соединяются два разных стиха (АВ), второй способ – контрастный, когда с разными музыкальными предложениями (АВ) соединяется дважды повторенный один стих (АА) или, наоборот, при повторении музыкального предложения (АА') в поэтическом тексте меняется стих (АВ). Не исключено, что в поэтическом тексте вместо строки В может выступать припевная строка Р («вай ле, ле, ле...»), оттесняя В на третью позицию. Первому виду горани присущи оба типа соединения, а второму – только контрастный (Таблица V).

Для ладовой основы горани характерно господство эолийского лада и, в частности, той его разновидности, которая в качестве первичного ладового звена имеет пентахорд, хотя встречаются и другие лады. Итак, в восьми случаях из семнадцати (учитывая и приводимый рукописный образец) это – эолийский лад квинтовой основы (Т-12, Т-13, Т-14, Т-15, Т-43, Т-44, М I-7, М I-8), в двух случаях – терцовой основы (А-138, М I-52), в двух – эолийский тетрахорд (М I-79, М I-248), в одном – гиподорийско-эолийский лад квартовой основы (пример 10), в одном – гиподорийско-эолийский лад терцовой основы (М I-14), в одном дорийский лад квинтовой основы (М I-202), один образец представляет собой миксолидийский тетрахорд с тенденцией перехода в гармонический (Т-16) и, наконец, один гиполад, состоящий из двух сцепленных звеньев – нижнего неполного тетрахорда и верхнего дихорда. Этот гиполад и лежит в основе курдоязычного образца (М II-252). Естественно, распределение по ладам дано как бы крупным планом, не раскрывая всех сторон проявления лада внутри каждой группы.

Таблица V

Соотношение мелодической и поэтической форм

Источ-ник и N	Вид го-рани	Мелодич. форма	Поэти-ческая форма
Т-12	I	ABB	AAP
Т-13	I	ABB	APB
Т-14	I	AAB	ABP
Т-15	I	AB	AA
Т-43	I	AB (инстр.)	_
Т-44	I	AB (инстр.)	_
MI-7	I	AB	AB
MI-8	I	AA[B]*	AB
MI-14	I	AB	AB
MI-202	I	AB	AB
Рукоп. Вар.	I	AAB	AAB

Источ ник и N	Вид го-рани	Мело-дич. форма	Поэтич. форма
Т-16	II	AA	PR
MI-52	II	AA	AB
MI-79	II	AA	AB
MI-248	II	AA	AB
A-138	II	AA	AB
MII-252		AAAA	APBR

Рефренные строки обозначены буквами P и R.

- Этот образец является лишь фрагментом целостной песни-пляски. Судя по структуре и ладовой организации, можно допустить, что этот горани относится к I виду, имеющему мелодическую форму AB, из которой присутствует только A.

Однако называть нормативные лады, в которых протекают мелодии, значит ничего не сказать о горани, об уникальной интонационной природе этого типа песен-плясок, звуковысотность которых из-за характерной темперации почти невозможно точно зафиксировать при помощи европейской нотной системы. Даже поверхностное ознакомление с горани убеждает в необычности ладовых проявлений. Здесь так же, как и в древних типах крестьянской монодии (обрядовых, культовых, трудовых, эпических), ярко проявляется мелодическая

гибкость монодии, свобода зонной организации звуковысотности, внутренняя логика микроповышений и понижений звуков.

Яркий пример – Ярымгорани (Т-12). В первом предложении II ступень всюду микропонижена, но в начале второго предложения она выступает в своем чуть повышенном варианте, что обусловлено движением мелодии к квартовому устою. Затем II ступень понижается на целых полтона, что, оказывается, вызвано «перекрашиванием» эолийского лада в гармонический с несколько суженной увеличенной секундой. Таким образом, II ступень здесь выступает в трех высотных вариантах, создавая необычный звуковой колорит этой песни-пляски. Или другой пример горани, напетый старейшим из информантов (Т-15). В этом образце II и III ступени как бы «раздвинуты», II чуть понижена, а III чуть повышена, но не настолько, чтобы превратить тетрахорд в гармонический. Все-таки остается ощущение эолийского лада, но с терпким звучанием. Не меньший интерес вызывает Ярымгорани (Т-16). Первоначально создается ощущение миксолидийского тетрахорда, но начиная с третьего такта микропонижение II ступени создает явное тяготение в сторону гармонического лада.

Как видим, при явной схожести ладовых окрасок лишь большая или меньшая степень отклонений становится определяющим фактором и позволяет называть лад так или иначе.

Обратимся теперь к метро-ритмической стороне горани. Как было уже сказано, изучение имеющихся образцов убеждает, что эта сторона претерпела явные нарушения и нуждается в реставрации.

Исходным положением при реставрации является признание того, что любая песня-пляска и, в частности, песня-пляска типа горани обязательно должна иметь равномерно повторяющуюся метрическую схему и именно с пятидольной ритмоформулой, соответствующей принятому в народе типу пляски. Иной метр, например, четный четырехдольный или сложный, шестидольный – исключаются, так как они нарушают танцевальный шаг горани и соответствуют другим типам песен-плясок. Тем и характерен горани как тип песни-пляски, что в основе его метрики лежит только ритмоформула, состоящая из чередования четверти, восьмой и четверти[37] - ♩ ♪ ♩ , являющаяся *амфимакром.*

Наложение такой метрической сетки на все имеющиеся варианты показывает, что подавляющее большинство нарушений метрики

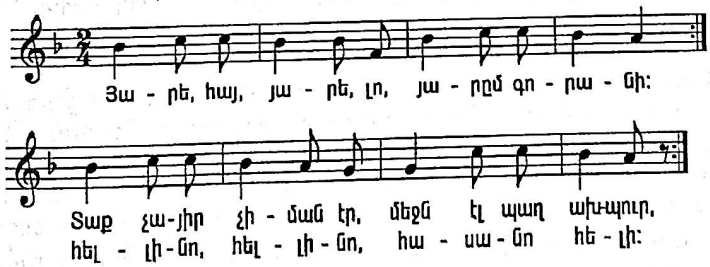
[37] За единицу времяизмерения условно принимается одна восьмая.

происходит за счет произвольного удлинения последнего звука или прибавления лишней паузы в конце тактов. Сократив лишние длительности, мы получим классические образцы горани, какими и являются пять образцов из приводимых здесь семнадцати (Т-15, Т-43, М I-8, А-138, в котором лишь в двух идентичных местах в конце повторяемых предложений не выдержана четвертная пауза, и, наконец, записанный нами образец горани).

В горани М I-202 пятидольность ощущается явно, начиная с третьего такта. Изложение здесь сродни шестидольному метру. Фактически нарушен лишь ритмический рисунок первых двух тактов, который может быть легко восстановлен по подобию с последующим изложением (вместо ♪ ♫ ♩ - по-видимому, должно быть ♫ ♪ ♩).

Те горани, размер которых 3/4 или 3/8 (М I-7, М I-52), сначала должны быть записаны в укрупненном масштабе, как шестидольные (6/4 или 6/8), путем сдваивания тактов, затем только подвергнуты реставрации. Если последняя доля такта – восьмая, то, вероятно, сокращению подлежит длительность предыдущего звука.

Курдоязычный вариант (М II-252) в принципе тоже может быть представлен в метрической организации горани. Но в данном случае мы не уверены, что такая реставрация правомерна, так как эта песня-пляска по типу сочетания музыкальной структуры (АА...) и структуры поэтического текста, который строится по принципу чередования строк миграционных двустиший и двустиший повтора (АРВR), по типу кадансовых оборотов, по типу ритмоформулы мелодии, представляющей дактилическую стопу, относится к иному типу песни-пляски, к круговому танцу – гованду. Это подтверждается явным сходством данного образца с песней-пляской «Хеллино» (4.13/26), не являющейся горани (см. М II – 252 и М I – 26):



Единственный момент, который вводит в заблуждение, - это наличие рефренной строки «яре, ай, яре, ло, ярымгорани», которая, по-видимому, случайно соединилась с этой песней-пляской, автоматически дав ей название «Ярымгорани». Таким образом, эта песня, единственная из всех рассмотренных, не соответствует типологическим признакам горани и не может быть отнесена к ним.

Отчего с горани могли произойти такие изменения?

Причиной этих трансформаций является, на наш взгляд, «расщепление» песни-пляски, утрата бифункциональности жанра в результате отрыва песенного типа от родины возникновения, изменение условий бытования, т.е. допущение возможности исполнения их как лирических песен без ритмически организующей пляски. При этом неудивительно, что метрическая трансформация в большинстве случаев пошла в сторону равномерно-акцентной метрики (6/8, 3/8, 3/4, 2/4), так как восприятие типа горани именно как песни-пляски в сознании народа пока сидит прочно. И действительно, ведь нечетный метр 5/8, конечно же менее обычный, может правильно проявляться лишь в условиях плясового движения или в исполнении музыкально одаренных певцов, умеющих и танцевать (см. горани, напетый Шатером Саакяном, пр.10). Тяготение к симметрии, к более обычному метроритму большинства песен-плясок, приводит к трансформации в сторону 6/8 и реже – 2/4.

Правомерна ли вообще песенная форма бытования горани?

На наш взгляд, нельзя игнорировать существующие реалии современного бытования фольклора, однако при изучении данного песенного типа необходимо считаться с его классической формой.

Анализируя тип песни-пляски горани нельзя не коснуться работы В.Гошовского, о которой упоминалось выше, тем более, что она представляет собой первый опыт этно-музыкологического исследования с помощью ЭВМ.

Сразу же следует признать, что ошибки, допущенные с самого начала при выявлении общих признаков для формулирования задач машинного исследования, привели в результате к грубейшим искажениям.

В чем конкретно состоят эти ошибки? Упустив из виду ключевое положение о принадлежности горани к *определенному* типу песни-пляски, допустили возможность существования метрически различно организованных горани. Ведь если считать сходными с горани признаками четырехдольную ритмоформулу дактилического свойства (♩ ♫), типовые ритмоформулы шестидольного метра (6/8) и т.д., то в одном классе с горани окажется несметное количество различных песен-плясок, не являющихся горани.

Далее, при формулировании поисковой задачи за основу было взято деление 11-сложной строки на две стопы – 6+5, что опасно, если рассматривать этот признак изолированно. Хотя в работе справедливо отмечается, что 11-сложник делится «на четыре слогоритмические стопы с последовательностью 3+3+3+2 слогоноты» (1.17,11), но потом этот важный факт игнорируется, и продолжает фигурировать лишь деление на 6+5. Чем это грозит? Это означает, что открывается дорога для проникновения в тип горани огромного числа ашугских песен. Что, собственно, и произошло на деле. Ошибка не была замечена, хотя ашугские 11-сложники, в основном, делятся на три стопы 4+4+3; но даже в том случае, когда редко, но встречается деление на 3+3+3+2, оно должно было быть обязательно соотнесено с музыкальным пятидольником. В результате введения в ЭВМ некорректной информации, образовался машинный шум. В одном классе с горани оказались песни, не имеющие ничего общего с типом горани. Это – песня о скитальце (4.09/11 из Акнийских песен), лирическая протяжная песня (4.09/92), отрывок из ашугского любовно-лирического сказа (4.09/90), тюркоязычная песня не армянского происхождения (4.14/233), девятидольная армянская туркоязычная песня-пляска (4.14/228), три песни-пляски, не относящиеся к типу горани (4.13/255 и 272, 4.14/26).

Как ни странно, в число характерных признаков горани вошло и наличие припева типа «Ай, ле, ле». Но мало ли где в армянских песнях встречается такой припев. Этот формальный признак в сочетании с неточно определенными существенными признаками внес в число отобранных образцов новый ряд ненужных песен.

Итак, в результате неточно сформулированного запроса машина выдала большое количество стилистически и типологически пестрого материала, в котором, естественно, невозможно было разобраться. И на основе столь искаженных данных сделаны далеко идущие выводы. Уж не говоря о том, что при исследовании армянского фольклора остались вне поля зрения исторические и социально-политические факторы развития культуры Армении.

Приведем некоторые из этих выводов. Гошовский пишет: «Хотя все песни были записаны от армянских информантов, часть их исполнялась на курдском, азербайджанском (наверно, надо понимать – турецком – А.П.) и смешанном, армяно-курдском языках, что немаловажно для формулировки выводов о генезисе типа» (1.17,С.13).

Как известно, наличие армянских песен на других языках – исторически обусловленное явление. Были в Западной Армении определенные регионы, в которых все армянское население под давлением властей в свое время стало туркоязычным или курдоязычным.

Доказательство тому – существование огромного количества армянских песен на этих языках в этнографическом наследии Комитаса, С.Меликяна, М.Тумаджана, в многочисленных опубликованных и рукописных архивных материалах армянского фольклора (2.20,С.19). Об этом свидетельствует наличие определенных традиционных армянских лирических песен, относящихся к регионам бассейна Ванского озера, таких как «Дле яман», «Дардо», «Джинар» и других, поющихся на двух языках – армянском и курдском. Об этом свидетельствуют, наконец, пожилые информанты, беженцы 1915 года, равно владеющие, наряду с родным, также и упомянутыми языками. Одним из таковых был житель Октемберянского района, уроженец Мушской долины, прекрасный знаток традиционного фольклора, истинный кладезь песен Арам Закарян, чьи песни нотированы и хранятся в фольклорном архиве Ереванской консерватории. А его прекрасные исполнения на курдском языке хранятся в фондах музыкального отдела курдского радио Армении.

По-видимому, при такой ситуации, определяя национальную принадлежность той или иной песни, нужно руководствоваться не языком поэтического текста, а анализом музыкально-языковых признаков и закономерностей образно-поэтического мышления народа.

Далее автор задается вопросом: «Являются ли все установленные нами характерные признаки песен типа «горани» действительно армянскими или мы имеем дело с явлением заимствованным или универсальным?» (Там же,С.40).

Ошибочно отнеся ашугские песни 11-сложной структуры к типу горани, установив не существующую на самом деле связь горани с песнями ашуга Дживани, с песнями-плясками, с песнями 10-сложной и 14-сложной структур, Гошовский в своем исследовании протягивает нити к турецким песням в записи Бартока, к высказываниям турецкого музыковеда Сайгуна о турецких авторских протяжных песнях «Узун хава» и приходит к выводу, что эти факты «дают достаточно оснований для предположения о заимствовании музыкального типа» (С.59) и что исследователям нужно удержаться «от поспешных заключений относительно национальных истоков обсуждаемых здесь напевов горани» (С.60).

Гошовский даже нашел в фольклоре балтов, славян, латышей, литовцев, поляков и других песни, которые, по его мнению, можно отнести к типу горани. И при этом приводит слогонотную модель в виде трижды повторенного трехдольника (трибрахия) с ямбическим

завершением: ♫♫| ♫♫| ♫♫| ♪♩|. Отсюда, наверно, можно заключить, что мазурка тоже относится к типу горани. Вот куда может занести начальная ошибка!

При классификации полученного пестрого материала, в котором оказались и истинные горани, Гошовский, нащупав верную мысль о пятидольном *амфимакре*, как метрической основе определенного им «второго архетипа горани», тут же выдвигает идею о нем как об искаженном *дактиле*. Поистине, что называется – «с ног на голову»!

Можно только сожалеть, что такой крупный специалист, имеющий обширный кругозор и глубокие знания в области фольклора многих славянских народов, не сумел так же глубоко познать армянский фольклор, вникнуть в его проблемы. В конечном итоге, из-за неверного подхода с самого начала к характеристике ключевых типологических черт вся огромная исследовательская работа с использованием машинного поиска и систематизации оказалась проделанной впустую и не принесла ожидаемого научного результата. Выводы, к которым пришел исследователь, дезориентируют науку.

Между тем, тип песни-пляски горани, как показал анализ, - исконно армянский, распространенный, любимый и чтимый в народе, имеет совершенно определенный комплекс типологических черт, благодаря которым он выделяется среди огромной и разнородной массы национальных песен-плясок.

2. Проблемы темперации и характерные ладовые структуры

Одной из актуальных проблем в исследовании стилевых особенностей армянской музыки является изучение естественного строя народной музыки, его взаимоотношений с получившим широкое распространение двенадцатизвуковым равномерно-темперированным строем, поиски способов фиксации в нотном тексте различий звуковысотных нюансов, выявление характерных ладовых структур, осознание природы их эмоциональной выразительности и т.д.

Как известно, формирование равномерно-темперированного строя, которому предшествовали многовековые поиски наиболее оптимальных музыкальных систем, завершилось к началу XVIII века. Это был искусственный строй, явившийся велением времени, открывший колоссальные возможности для развития многоголосия, гармонического языка, музыкального инструментария, совершенствования исполнительской техники. «Этот строй, - пишет видный советский акустик

А.Рабинович, - вытеснил окончательно из культурной музыки все другие довольно многочисленные строи[38], какие бы принципы ни лежали в их основе, и настолько прочно вошел в сознание современного музыканта, что даже сама возможность существования какого-либо другого строя кажется ему столь же нелепой, как человеку, не искушенному в математических тонкостях, - существование неэвклидовых геометрий» (1.34,С.77).

Однако вместе с огромными позитивными сдвигами в развитии музыкальной культуры равномерно-темперированный строй привнес и негативные моменты. В этом строе внутри октавы фактически все звуки несколько перемещены, что не могло не отразиться на силе естественных тяготений, многие интервалы энгармонически уравнены, тем самым лишены характерной остроты звучания. Как справедливо отмечает Н.Переверзев, «...интонации темперированного строя не отражают ладо-функциональных зависимостей между звуками. Эти нежелательные качества строя особенно отчетливо проявляются в одноголосной мелодии, лишая ее исполнение интонационной выразительности и яркости» (1.34,С.77).

Естественно, это пагубно отразилось и на восприятии и изучении народной музыки, прежде всего, монодических фольклорных культур. И не только потому, что их анализ базируется пока лишь на нотном тексте, основанном на европейской системе записи, отражающей именно равномерную темперацию. А еще и по той причине, что данная музыкальная система лежит сегодня в основе слухового воспитания не только специалистов, но и широких слоев слушателей через многочисленные средства массовой коммуникации. Это обстоятельство не могло не сказаться на качестве «интонационного слуха» современного человека, тем более, что в условиях научно-технической революции XX века, круто изменившей социально-экономический и общественно-политический уклад жизни, повсеместно произошло ослабление влияния фольклора на формирование духовного мира людей. Это – сложная проблема, требующая специального изучения.

Интонационное своеобразие естественного строя народной музыки наилучшим образом сохранилось в тех регионах, где еще сильны позиции фольклора, где народные певцы не утратили связи с интонационной атмосферой традиционной песенной среды. Именно к таким

---

38 Пифагоров строй, чистый строй и другие. См. об этом подробно в книге Н.Переверзева (1.34).

регионам и относится Муш-Сасун, представители которого составляют основную часть населения Талинского района Армении.

Точная фиксация и изучение звуковысотных характеристик естественного строя народной музыки как в вокальном, так и инструментальном исполнении, возможные лишь в условиях специальной акустической лаборатории, еще остаются для армянской фольклористики проблемой в перспективе. Однако необходимость отражения характерных нюансов в темперации в нотной записи народной музыки пока хотя бы на основе слухового анализа не вызывает сомнения. Хотя фиксация интонационных нюансов строя не дает точной научной информации с акустической точки зрения, а лишь констатирует факт отличия соответствующих тонов друг от друга, тем не менее такая нотация предоставляет возможность для предварительных наблюдений, позволяет наметить интересные и перспективные сферы для дальнейших исследований.

Естественно, что в условиях современной европейской нотной записи именно равномерно-темперированный строй становится своеобразной «системой координат» (по образному определению Переверзева) для характеристики звуковысотных уровней ступеней естественного строя армянской народной музыки. Поэтому интонационные нюансы вынужденно определяются как отклонения от него и отмечаются, как было показано во II главе, при помощи стрелок, фиксирующих микроповышение или микропонижение[39] той или иной ступени звукоряда. Отсутствие стрелок указывает на *близость* к звучанию соответствующих ступеней равномерно-темперированного строя. Небольшие отклонения, более или менее различимые на слух, присутствуют постоянно, ибо строи эти в принципе не совпадают. Но графически отмечать все отклонения не представляется возможным, тогда пришлось бы над большей частью нот ставить стрелки разной величины, что, по понятным причинам, нецелесообразно. Поэтому мы отмечаем стрелкой только случаи *существенного* отклонения (порядка от 30 центов и более), придающего звучанию новое качество и даже влияющего порой на ладовую окраску.

Как интонирует народ? В чем заключаются наиболее характерные особенности его интонирования? Однозначно ответить на этот вопрос невозможно. Тут требуется специальное изучение с учетом региональных особенностей, ибо качества «интонационного слуха»

---

[39] Напомним, что имеется в виду повышение и понижение менее чем на полтона (полутон, как известно, равен 100 центам).

наряду с целым рядом факторов входят в сферу диалектных черт. Такой вывод позволяет делать аудитивное сравнение народного интонирования двух соседних регионов: Муш-Сасун и Васпуракан-Мокс-Шатах.

Мы пытаемся пока в общих чертах обрисовать некоторые особенности интонирования в регионе Муш-Сасун, показать его отличие от общенациональных принципов.

Вообще для народного интонирования армян (да и не только армян) характерно стремление к большей ладовой определенности, достигаемой обострением функциональных тяготений. «Незначительные приближения тяготеющих тонов к ладовым центрам является закономерным для всей интонационной практики армянской монодической музыки» (1.26,С.363). Это явление наблюдается повсеместно как в области вокальной, так и инструментальной музыки. Ярким примером может служить ощутимая тенденция микропонижения[40] второй ступени (верхнего вводного тона) во всех ладах с эолийской тоникой, приводящая к увеличению эмоциональной напряженности звучания.

В практике полевой работы при записях народной инструментальной музыки мы не раз замечали, что исполнители на дудуке, например, если хотят придать интонации оттенки щемящей грусти, еще сильнее понижают II ступень, а иногда вместе с ней и третью, приближая их, склоняя к тонике. Это по народной терминологии называется «играть слаще». О сходном явлении пишет и Кушнарев: «Факт использования в ладах с эолийской тоникой различных степеней склонения верхнего вводного тона вниз в целях придания интонации различных оттенков эмоциональной окраски известен и исследователям русского фольклора. Согласно имеющимся данным, II ступень ладов с эолийской тоникой в случае, когда нужно сгустить «минорность» окраски, склоняется в большей степени, чем обычно. На языке русских крестьян-исполнителей применение подобного приема выражается словами: «взять круче» (1.26,С.437). О своих наблюдениях в этой области в белорусском фольклоре пишет З.Можейко: «Как особенно характерный выразительный штрих незначительное понижение второй ступени или же фригийская секунда типичны для каденционных завершений многих полесских лирических песен» (1.30,С.117).

Кушнарев в своем капитальном труде подробно останавливается на этом явлении. Он уделяет большое внимание вторично-качественным признакам интервалики ладов армянской монодической музыки (народной, народно-профессиональной, профессиональной средневековой), дает им теоретическое обоснование, объясняя их природу как

---

[40] Незначительные изменения высоты звука Кушнарев называет *склонением*.

расхождением строев, характерным понижением локрийских тонов диатонического звукоряда, так и существующей в народном интонировании высотной вариантностью некоторых ступеней лада, обусловленной логикой развития музыкальной мысли. При этом специально констатирует, что в записях армянских монодий, на которые он опирался в своем исследовании, склонения не нашли отражения, желая, по-видимому, особо подчеркнуть, как это обстоятельство осложняет изучение письменных источников, не способных дать живое слуховое представление об изучаемом образце.

Следует обратить особое внимание на очень существенный момент: степень звуковысотных микроизменений ступеней лада в армянской музыке не является константной величиной, она колеблется в определенных пределах даже на протяжении одной песни или инструментальной мелодии, вследствие чего одна ступень зачастую выступает в нескольких высотных вариантах (см. в нотном приложении примеры 4, 8, 20, 27, а также песни из сборника «Талин» - 4.17/25, 26, 29, таких примеров очень много). В армянской фольклористике впервые об этом писал Кушнарев: «Величина склонения данной ступени (верхнего вводного тона – А.П.) в ладах с эолийской тоникой не является постоянной: она может меняться. Величина эта находится в обусловленной связи с содержанием песни, в частности – с той степенью «минорности», которую хочет вложить исполнитель в интерпретируемую интонацию. Но эта величина имеет свой предел, с нарушением которого происходит «скачок» в лад нового качества: лад с эолийской тоникой обращается в лад с локрийской (фригийской) тоникой. Такого рода преобразование как особый художественный прием можно встретить в песнях различных народов СССР, и з р е д к а (разрядка наша – А.П.) – и в армянских песнях» (1.26,С.437). Это явление Кушнарев квалифицирует как «хроматическую модуляцию из эолийского минора в одноименный фригийский» и считает редко встречающимся, т.е. несвойственным для армянской музыки.

Однако в интонационной практике рассматриваемого региона Муш-Сасун существенное понижение II ступени, приводящее к «перекрашиванию» лада, - явление обычное, довольно распространенное. Но это «перекрашивание» имеет здесь несколько иной характер. Для того, чтобы представить «механику» образования всей шкалы интонационных нюансов в рамках национального ладового мышления, необходимо обратиться к теории Гарбузова о зонной природе звука (1.13), сыгравшей колоссальную роль в понимании природы интонирования как в профессиональном, так и в народном музыкальном искусстве.

Естественный строй армянской народной музыки невозможно представить как некий застывший строй с математически точными высотами звуков. Строй этот – чрезвычайно мобильный и гибкий, звуковысоты его в процессе интонирования колеблются в определенных пределах, и поэтому должны быть охарактеризованы не одной какой-либо величиной, а совокупностью величин. При этом пределы эти таковы, что не нарушают узнаваемости звука и составляют некую зону. Народный интонационный слух чутко воспринимает эти зоны и осознает тонкие звуковысотные нюансы, которые приобретают соответствующую эмоциональную окраску и, следовательно, неизбежно несут и определенную семантическую нагрузку.

В чем же своеобразие «перекрашивания» эолийского лада, о котором говорилось выше? Дело в том, что наряду с существованием «хроматической модуляции», являющейся, по-видимому, следствием общевосточных влияний, в данном регионе наблюдается весьма характерное ладовое образование. Фактически, это – не «перекрашивание» какого-то лада в другой, а четкое осознание некоего самостоятельного лада, который мы предлагаем называть *таронским*[41]. Он не может быть отнесен ни к эолийскому, ни к локрийскому (фригийскому). Его вторая ступень (верхний вводный тон) занимает положение с р е д н е е между верхними вводными тонами отмеченных ладов (конечно, также в пределах своей конкретной зоны) и сохраняет эту специфическую звуковысотную окраску на всем протяжении звучания песни или инструментальной мелодии. О том, что здесь мы имеем дело с самостоятельным ладовым образованием, приобретающим диалектное значение, свидетельствуют его распространенность и тот факт, что народ этого региона слышит и четко разграничивает в своем сознании все три лада с четвертьтоновыми различиями вторых ступеней: эолийский (пр.40, а также 4.17/5, 70), таронский (пр.31, а также 4.17/68) и локрийский (фригийский) (пр.32, начало пр.27, а также 4.17/35). Конечно, не исключены в некоторых случаях и взаимные переходы одного лада в другой (например, таронского во фригийский в песне 4.17/83).

В первом разделе IV главы в связи с исследованием типа песни-пляски горани уже говорилось об уникальной природе их интонирования, о высотной вариантности ступеней, о своеобразных «ладовых переливах», о необычности ладовых проявлений, затрудняющих порой

---

[41] Таронский лад мы пока условно фиксируем как эолийский с микропониженной второй ступенью (сокращенно эол.$^{\downarrow 2}$). В дальнейшем этот лад следует фиксировать как самостоятельный таронский (сокращенно тар.).

точное определение лада. Интересна в этом смысле песня «Ай Нубар» (пр.27). Она показательна во многих отношениях. Во-первых, она представляет хрестоматийный пример для изучения принципов мелодического и ритмического варьирования, о котором подробнее будет сказано в следующем разделе данной главы. Во-вторых, в этой песне ярко проявляется интонационное богатство монодического мышления, выражающееся в своеобразной «ладовой текучести» внутри жестких рамок чистой кварты (т.е. в пределах одного тетрахорда). Она возникает благодаря высотному варьированию, которому подвергаются не одна, а две ступени тетрахорда: II ступень выступает в трех вариантах, а III ступень – в двух. Вследствие соответствующих сочетаний этих вариантов звуковысот и создаются различные ладовые «блики» - локрийский, эолийский, гармонический, миксолидийский с микропониженной II ступенью, таронский.

Особый интерес среди ладообразований данного региона вызывает лад, в основе которого лежит гармонический (двойственный) тетрахорд (1.26,С.379-385, 392-397, 519-535). В отличие от генамисотонических ладов (от греческого слова «генамисо» - «полтора») с различным расположением увеличенной секунды в тетрахорде, встречающихся в песенной культуре преимущественно восточного ареала (2.05), для армянской народной музыки типичен лад с симметричным расположением малых секунд вокруг увеличенной. Кушнарев подробнейшим образом исследовал подобные лады, вскрыл двойственную природу гармонического тетрахорда в многозвенных ладовых системах, теоретически обосновал ладо-функциональные связи его ступеней, анализировал проявления гармонического тетрахорда в армянских народных песнях различных жанров, в ашугском и таговом искусстве, в духовной монодии.

В интонационной практике региона Муш-Сасун гармонический лад также имеет специфическое проявление, позволяющее причислять его к характерным ладовым структурам. Увеличенная секунда в нем несколько сужена, смягчена из-за того, что в гармоническом тетрахорде II ступень несколько повышена, а III – понижена (гарм.$^{\uparrow 2 \downarrow 3}$). Подобные микроизменения звуковысот ступеней тетрахорда никак не продиктованы стремлением к усилению ладо-функциональных тяготений. Склонение ступеней вопреки принятой логике происходит в противоположную сторону. В качестве примера рассмотрим песни под номерами 28, 29 и 1 в нотном приложении. Интонационное своеобразие гармонического тетрахорда ярче всего проявляется в двух первых песнях, в которых склонения ступеней настолько существенны, что звучание гар-

монического тетрахорда получает новое качество, нюанс эмоциональной окраски лада меняется (e, ↑f, ↓gis, a). По идее III ступень не должна была понижаться, так как согласно закону симметрии, которому подчиняется структура двойственного тетрахорда, III ступень как вводный тон к верхнему устою должна стремиться к нему, а не отходить от него. Но логика логикой, а практика вносит свои коррективы. Казалось бы, это явление можно объяснить своеобразной логикой развертывания мелодии в песне 4.17/73, где III ступень на протяжении всей песни только один раз переходит в квартовый устой, а все остальное время она движется только вниз, к ближайшей от нее II ступени, к тому же несколько повышенной, еще более приближенной к ней. В то время как к квартовому устою обращена II ступень, которая микроповышением как бы еще больше приближается, тяготеет к нему.

Однако выдвинутая концепция несколько расшатывается, когда мы обращаемся к песне «Бац дур, ари» (пр.29), в которой III ступень не раз переходит в квартовый устой, ничуть не нуждаясь в усилении тяготения. Остается предположить, что подобные звуковысотные характеристики гармонического тетрахорда просто обусловлены народной слуховой установкой данного региона, вполне осознаны и имеют свой внутренний смысл. Тем более, что рядом с таким интонационным обликом гармонического тетрахорда мы имеем, с одной стороны, проявления двойственного лада, интонационно лишь незначительно трансформированные, как в песне «Такворагвк» (пр.1), в которой ощутима острота увеличенной секунды, а с другой стороны – имеем ладовые образования, обнаруживающие тенденцию к переходу в гармонический лад. К таковым относятся миксолидийский тетрахорд с микропониженной второй ступенью – микс.$^{\downarrow 2}$. (пр.20 – h, ↓cis, dis, e; пр.27 – d, ↓e, fis, g) и фригийский тетрахорд с микроповышенной III ступенью – фриг.$^{\uparrow 3}$ (см. пр.30 – «Скитальческая песня» в исполнении Ш.Саакяна – fis, g, ↑a, h). В первом случае увеличение интервала большой секунды между II и III ступенями достигается понижением нижнего тона, а во втором случае – повышением верхнего тона. В обоих случаях тенденция вполне ощутима, но микроизменения не настолько сильны, чтобы эти ступени, перешагнув зону, воспринимались как ↑es или ↓ais. Поэтому в данном случае, констатируя наличие тенденции переосмысления в гармонический лад, мы продолжаем воспринимать эти тетрахорды как трансформированные миксолидийский и фригийский.

То же самое происходит с эолийским тетрахордом с микропониженной II и повышенной III ступенями (эол. ↑ 2↓3) в пр.23 (a, ↓ h, ↑c, d). Изменения звуковысот здесь не настолько существенны, чтобы создалось ощущение нового ладового образования, а именно гармонического тетрахорда. Мы продолжаем слышать эолийский лад, но с более «терпким» звучанием.

Все эти наблюдения, основанные, с одной стороны, на изучении нотаций, в которых отражены микроизменения звуковысот, а с другой – на непосредственном аудитивном анализе живого фольклора, носят пока лишь предварительный характер. Они могут быть научно подкреплены только тщательным акустическим исследованием, что остается перспективной целью.

Одно можно с уверенностью утверждать, что все эти интересные, необычные ладовые проявления не являются случайными, они характерны для данного региона, четко сознаваемы и эмоционально содержательны. И мы совершенно согласны с А.Юсфиным, который утверждает, что «...народная музыка любой национальной культуры всегда есть явление органичное, полностью «непридуманное» и всегда есть результат выявления и выражения истинных художественных потребностей народа.

Все в народной музыке всегда бывает услышано (разрядка автора), так как в абсолютном большинстве случаев народная музыка не имеет записей и передается «изустно». ...Музыка, которая, пройдя испытание временем и людьми, дошла до нас, может с полным правом считаться музыкой, отражающей возможности звукового сознания народа» (разрядка наша – А.П., 2.28,С.133).

3.Некоторые принципы ритмического варьирования в свете особенностей ритмики армянского фольклора

Ритм армянского музыкального фольклора, как древнейшего народного искусства, дошедшего до наших дней со всеми напластованиями прошедших эпох, может стать благодатным материалом для исследования различных сторон проявления ритмического чувства (психобиологической, эстетической), для изучения тех стадий, которые прошел ритм в процессе своего развития (от интонационной ритмики первобытного фольклора через времяизмерительность к акцентной

метрике) и которые неизбежно сказались в той или иной мере на характере ритмики армянского фольклора и генетически теснейшим образом связанного с ним народно-профессионального авторского творчества устной традиции.

Проблемы ритма представляют огромный интерес. Будучи неотъемлемым компонентом музыки, организующим ее во времени фактором, ритм обладает особыми выразительными свойствами, ибо чувство ритма обнаруживает природу «волевых проявлений человеческой психики» (2.16,С.106). Национальная специфика народной музыки также проявляется в немалой степени именно через ритмическое мышление. В.Холопова по этому поводу пишет: «Ритм как средство выразительности особенно характеристичен, «физиономичен», ритмоинтонация «портретна», и ни в каком другом элементе национальный «акцент» музыкальной речи не выявляется так отчетливо, как в ритмическом» (1.47,С.3).

Исследование ритмики народной музыки, имеющее множество аспектов, такие как – национальная природа ритма, ритм и метр, взаимоотношения ритма музыки и слова, теория музыкальных стоп, формообразующая роль ритма, темп и психология восприятия ритма, зонная природа ритмического времени, проблемы ритмической нотации, принципы ритмического варьирования и т.д. – представляет большие трудности из-за сложности самого явления и неразработанности единой теории музыкального и поэтического ритма в армянском фольклоре.

Несмотря на достаточную исследованность проблем ритма в европейском, русском и советском музыкознании за последнее столетие и широту охвата материала – от фольклора, средневековой светской и духовной профессиональной музыки до творчества современных композиторов, в армянском музыкознании нет еще специального фундаментального исследования, в котором разрабатывалась бы теория армянской национальной ритмики, исследования столь же весомого, как в области ладовой теории известная работа Х.С.Кушнарева. В то время как для создания подобного труда есть прочный фундамент – замечательные исследования советских музыковедов, целиком посвященные проблемам ритма или касающиеся этих вопросов в русле иной проблематики[42].

---

[42] Достаточно отметить работы В.А.Васиной-Гроссман (1.12), Н.Гарбузова (1.14), А.Должанского (2.08), Л.А.Мазеля (1.28), Л.Мазеля и В.Цуккермана (1.29), Е.В.Назайкинского (1.33), И.В.Способина (1.39), Б.М.Теплова (1.43), М.Г.Харлапа (1.45), В.Н.Холоповой (1.46 и 1.47).

Указывая на немногочисленные работы в армянском музыкознании, как-то затрагивающие эту область, следует отметить, прежде всего, ценные замечания Комитаса о ритмике фольклора, встречающиеся в его высказываниях, статьях. Критическое отношение ученого к европейской теории ритма рубежа XIX и XX столетий, базирующейся на акцентно-тактовом принципе, стремление выявить специфику ритмической организации армянского фольклора, эволюцию его взглядов на эту проблему можно понять, изучив принципы нотирования народных песен, которыми он руководствовался в своей практике. Ключевым в понимании позиции Комитаса может стать его мысль о том, что «в армянской народной музыке ударение и метр (тактирование) независимы друг от друга, поэтому при исполнении этих песен нужно руководствоваться словами и исполнительскими штрихами в нотах, а не правилами акцентуации западной музыки». И еще: «Разделение на такты указывает лишь на поэтическую структуру и характер стоп» (4.11,С.159).

И снова приходится сожалеть о том, что Комитасу не привелось самому издать свои фольклорные записи, ранние и поздние, в собственной редакции, подкрепив практику нотирования научным теоретическим обоснованием.

Ритму армянского фольклора посвящен раздел в учебнике «Армянское народное музыкальное творчество» М.Брутян (1.10), изданном в 1971 году (в 1983 и 2004 годах вышли второе и третье дополненные издания). Здесь даются общие понятия о ритме и метре, ознакомление с двусложными и трехсложными стопами, рассматриваемыми с точки зрения акцентно-тонической ритмики, как это трактуется в работе Л.А.Мазеля и В.А.Цуккермана «Анализ музыкальных произведений»: «Простая стопа есть положение мотива относительно такта или, еще точнее, положение мотива (и вообще любого построения) по отношению к сильной доле» (1.29,С.158). С этих же позиций анализируется в учебнике ритм, проявления элементарных ритмических структур (простых античных стоп) в различных типах мелодического развития (в начальных, срединных и заключительных), характеризуются «три типа развития ритма (танцевальный, песенный, речитативно-импровизационный)» (1.10,С.107).

Интерес представляет труд Н.Тагмизяна «Теория музыки в древней Армении» (1.41), в котором наряду с системой музыкально-эстетических, теоретических воззрений древней Армении рассмат-

риваются проблемы ритма в аспекте взаимосвязей поэтического слова и музыки. И хотя объект изучения – исключительно профессиональная духовная монодия эпохи раннего средневековья, тем не менее, исследование это проливает свет на многие явления в фольклоре, помогает воспринимать происходящие в нем процессы в исторической перспективе, тем более, что на теснейшую взаимосвязь фольклора и профессионального искусства тех далеких эпох указывали многие исследователи. Можно добавить также, что в древности границы фольклора и профессионального искусства очерчивались не так резко, к тому же, как считает М.Харлап, между ними существовали еще и промежуточные формы – личное непрофессиональное и народно-профессиональное творчество устной традиции, возникшие на фольклорной почве и сохраняющие «унаследованное от фольклора синкреическое единство музыки и поэзии» (1.45,С.4).

Проблеме национального ритма, с точки зрения влияния на музыку характерного ритма национальной речи, посвящена специальная работа К.Джагацпанян (1.19). Специфический ракурс исследования потребовал обращения к вопросам языкознания, рассмотрения взаимоотношений слова и мотива в свете особенностей ударения в армянском языке. Автор прослеживает влияние ритмической структуры слова на мелодику армянских (для сравнения – азербайджанских и курдских) народных песен, на мелодику армянской профессиональной вокальной и инструментальной музыки. Как «инструмент» анализа выступает мотив, уподобляемый слову, как ритмической группе фонем, объединенных одним главным акцентом. Автор пишет: «Усиление декламационности музыкального языка современных композиторов, параллельно с развитием стиха-прозы, заставляет найти более точный аналог мотиву – сравнение не со стопой, значение которой ослабевает даже в поэзии, а со словом (названия разновидностей мотивов могут при этом оставаться прежними). Это условие считаем применимым по отношению к армянской музыке в целом, поскольку для силлабической природы армянского стиха (основанной на определенном количестве слогов в строке) не характерно понятие «стопа», однородность которой связана с силлабо-тонической системой стихосложения (основанной на законоерном чередовании определенного количества ударных и безударных слогов в строке)» (1.19,С.20-21).

Как показывает такая установка автора, и в этой работе система античных стоп связывается не с квантитативностью (времяизмерительностью), изначально присущей ей, а с акцентностью (в данном случае, слова).

И наконец, связь ритмики музыки и слова рассматривается в диссертационной работе Н.Терновой, посвященной творчеству А.Бабаджаняна (3.07).

Вот основной перечень работ в армянском музыкознании, в которых в той или иной мере затрагиваются вопросы ритма[43].

Отдавая должное каждому из этих трудов, не ставя перед собой цели дать их критический анализ, тем более, не имея возможности в рамках данной работы обратиться к основательному исследованию всех сторон ритма, мы хотели бы высказать свои соображения о характере ритмики армянского фольклора в связи с рассмотрением проблем ритмического варьирования, исходя из многолетних наблюдений и тех принципов ритмического нотирования, которые сложились у нас на основе объективного подхода к временной организации фольклорных произведений.

Как было сказано во II главе, основополагающим принципом при нотировании является точная фиксация длительностей звуков и пауз (вплоть до отказа от ферматы, как потерявшей в позднейшей практике свое первоначальное значение – знака, удлиняющего лишь в полтора раза), недопущение насильственного втискивания песни в «прокрустово ложе» тактированной метрики (а такая тенденция в нашей фольклористике наблюдалась). Ритмически точно[44] зафиксированный материал обнаруживает те или иные закономерности ритмической структуры, определенную периодичность или отсутствие ее, что позволяет соответственно и оформить нотацию, относя ее к тактированной акцентной метрике (равномерной или неравномерной), квантитативной (размеренной) или свободной времяизмерительной метрике, вовсе не требующей тактирования. Такой подход особенно явственно ощущается в поздних записях Комитаса.

Проблема тактирования – одна из сложных проблем теории музыкального ритма, неоднократно вызывавшая научные споры. Проблеме такта М.Харлап посвятил специальную работу (2.25), в которой определяя такт как историческую категорию, продукт европейской музыки «нового времени», дает характеристику основных

---

43 Позже, в 1999 году в Ереване вышла в свет другая работа К.Джагацпанян «По следам ритма в национальной музыке».

44 Точность, к сожалению, имеет предел. Известная доля допущения неизбежна, ибо *абсолютной* точности в фиксации ритма, как и звуковысот, в принятой нотации не может быть.

признаков тактовой системы, отличающих ее от стопной, модальной, мензуральной[45].

Эта проблема актуальна и для армянской фольклористики.

Ритмика армянской народной песни характеризуется, на наш взгляд, своеобразным сочетанием акцентности, размеренной времяизмерительности (квантитативности) и свободной времяизмерительности[46]. При этом тактовая черта в подавляющем большинстве случаев приобретает лишь разделительное, синтаксическое значение и вовсе не указывает на наступление сильной, акцентированной доли. Такая трактовка тактовой черты относится как к образцам со свободной времяизмерительностью, так и к тем образцам, ритмика которых (также основанная на двуединстве слова и музыки) квантитативна по своему характеру, т.е. имеет определенную формульную периодичность и свободна от тактовой акцентуации. Подобные образцы встречаются почти во всех лирических жанрах. Но особенно это относится к ашугским песням и произведениям современного личного авторского самодеятельного песнетворчества, создающимся в русле стилистики крестьянского искусства. В нотациях подобных песен, хотя и есть тактирование, но тактовые черты, рассекая время звучания на определенные отрезки, выделяют, а точнее отделяют друг от друга определенные структурные единицы фольклорного произведения. В песнях с квантитативной ритмикой эти структурные единицы идентичны стопам, иначе говоря, тактовые черты показывают границы стоп (в античном понимании).

В тех песнях, ритмика которых основана на триединстве слова, музыки и движения, т.е. в плясовых песнях, тактовая черта указывает на наступление акцентной доли, ибо ритмика подобных образцов подчиняется равномерной акцентности, порожденной моторикой движения. Но при этом акцентность метрики не входит в противоречие с квантитативной сущностью ритмики – границы тактов совпадают с границами плясовых ритмоформул, представляющих собой определенные стопы[47].

---

45 См. об этом в книге В.Холоповой «Русская музыкальная ритмика» (1.47,С.14). Проблемы тактирования, как известно, интересовали в свое время К.В.Квитку (2.11), З.В.Эвальд (см. предисловие к сборнику «Белорусские народные песни», 4.22) и многих других фольклористов.

46 О сохранении в национальном фольклоре черт квантитативности пишет также белорусский фольклорист Г.В.Тавлай (1.40).

47 Это – чаще всего, сложные стопы: диподии, триподии, тетраподии, т.е. состоящие из двух, трех или четырех простых античных стоп, как это было принято еще в

Акцентуация слов может совпадать, а чаще всего не совпадает с акцентированными долями такта.

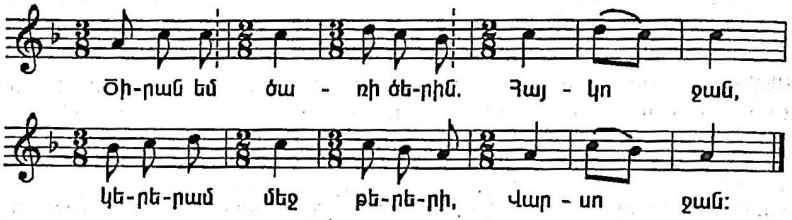
Вообще, соотношение акцента слова и музыки в фольклоре – проблема не менее сложная и требующая специального исследования. Она сложна тем, что акценты, как в слове, так и в музыке, - понятия отнюдь не однозначные, не говоря о том, что их соотношение проявляется в разных условиях по-разному, в зависимости от того, какова природа ритмической организации народной песни, к какому типу ритмики она относится – к свободному времяизмерительному, квантитативному (размеренному) или тоническому (акцентному).

Изучение этого вопроса представляет большой интерес, ибо вскрывает закономерности живой ритмической пульсации народной песни, что является важным показателем степени ее выразительности и художественного совершенства.

Обращаясь к ритмике армянского фольклора в интересующем нас аспекте, мы, прежде всего, констатируем, что в тактировании образцов армянского песенного фольклора акцентуация слов не играет роли, не является решающим фактором. Считаем важным также подчеркнуть, хотя об этом уже сказано в II главе, что тактирование вовсе не обязательно в тех случаях, когда оно не имеет существенного значения и становится условным. Необходимо лишь при помощи тактовых черт указать границы структурного членения на уровне предложений и, если это необходимо и возможно, фраз. В изданных фольклорных материалах встречаются случаи, когда тактирование является весьма спорным. Ярким примером этого является следующий образец (4.21/44, см. пример на следующей странице).

В основе поэтического текста лежит типичный хагик – четверостишие с семисложной строкой со структурным членением на 3 и 4 слога. В конце каждой строки есть трехсложный рефрен «Айко джан» или «Варсо джан». Ритмические рисунки обоих предложений идентичны. Если руководствоваться структурным членением поэтического текста (3+4+3), то тактовые черты (в примере указаны пунктиром) выделили бы в каждом предложении три такта длительностью в 3/8, 5/8 и 6/8.

древнейшей музыкальной практике (см. Харлап. Ритм и метр...). Не случайно, например, в армянских народных трехдольных песнях также наблюдается тенденция смыслового объединения простых стоп в более сложные. Самым распространенным размером является 6/8, а не 3/8. Встречаются и более сложные, как 9/8 и 12/8. То же самое можно сказать и относительно четных размеров.



Ծի՛րան եմ ծառի՛ ծերի՛ն, Հա՛յկո՛ ջա՛ն,
Կերերա՛մ մե՛ջ թերերի՛, Վա՛ռսո՛ ջա՛ն,
Եկա՛ն քա՛ղեցի՛ն տա՛ռա՛ն, Հա՛յկո՛ ջա՛ն,
Ծա՛խեցի՛ն ա՛խմա՛խների՛ն, Վա՛ռսո՛ ջա՛ն:

Я – абрикос, спел и румян, Айко джан,
Качаюсь я среди листвы, Варсо джан,
Пришли, сорвали, унесли, Айко джан,
Меня продали дуракам, Варсо джан.

Повторяющуюся из строки в строку ритмоформулу можно было бы рассматривать как сочетание трибрахия, I-го пеона и молосса.

3/8 ♪ ♪ ♪ | 5/8 ♩ ♪ ♪ ♪ | 6/8 ♩ ♫ ♩ |

Если рассматривать, к примеру первую строку текста с точки зрения членения на смысловые единицы, то получим следующую формулу слогового состава – 3+2+2+3. Тогда I-й пеон распадается на трохей и пиррихий, и тактовую черту пришлось бы переставить: 5/8 ♩ ♪ | ♪ ♪ | .

Как видно из поэтического текста, над которым указаны ударные и безударные слоги, ударения в данной песне не совпадают ни с долгими звуками, ни с метрически «тяжелыми» долями, если даже допустить, что тактирование здесь подчиняется законам акцентной метрики. Если же рассматривать мелодию независимо от поэтического текста, с точки зрения «чистой» времяизмерительности, то нетрудно заметить, что из цепочки малых и больших длительностей (восьмых и четвертных) невозможно выделить какую-либо акцентированную долю. Основному

семисложному стиху соответствует симметричное ритмическое построение, причем ось симметрии проходит через четвертную длительность: ♪♪♪ ♩ ♪♪♪, вычленяя ее как длительность в 2 моры[48](ее можно трактовать как слитный пиррихий), независимую от двух симметрично расположенных трибрахиев. Трехсложному рефрену соответствует молосс (три длинных звука - ♩♫♩), который фактически является трибрахием в увеличении. «Такое сочетание ритмической фигуры с собственным уменьшением (или увеличением) вдвое демонстрирует характерную черту квантитативной ритмики - пропорциональность, основанную на ведущей роли соотношений длительностей» (1.45,С.100 – разрядка автора). Ощущение пропорциональности здесь возникает не только от сопоставления разномасштабных ритмических фигур идентичного строения – трибрахия и молосса, но и оттого, что триподия (трибрахий, слитный пиррихий и трибрахий) в какой-то степени уравновешивается трехсложным молоссом, каждый элемент которого может быть рассмотрен как слитный пиррихий. Кроме того, завершение каждого предложения стопой в увеличении играет двоякую роль: с одной стороны суммирует, обобщает музыкальное предложение, придает ему завершенность, цельность, с другой, нарушая сложившуюся симметрию внесением элемента асимметрии, стимулирует движение музыкальной мысли[49].

Анализ ритмики этого маленького шедевра показывает, что для восприятия внутренней пульсации гибкого, причудливо организованного ритма тактовые черты ничем не помогают, скорее, наоборот, мешают приглашением к подчеркиванию метрически «тяжелых» долей, нарушая естественное «дыхание» мелодии.

Как видим, в нотировании проблемы ритма не менее важны, чем проблемы ладо-интонации. И в этой области нужна максимальная объективность, которая может быть достигнута лишь глубоким постижением внутренних закономерностей ритмической организации фольклорного образца. Достаточно подробная, тактично выполненная нотация, хотя и является всего лишь графическим отражением звучащего фольклорного оригинала с известной мерой схематичности,

---

[48] Мора – единица времяизмерения в античной теории, обычно приравниваемая к одной восьмой.

[49] О роли симметрии в музыке см. статью А.Абрамяна (2.01).

тем не менее способна отразить особенности национального ритмического чувства, показать реальную картину устоявшихся в веках ритмических представлений. Такая ритмическая нотация, тщательно фиксируя множество вариантных изменений, открывает возможность для целого ряда специфических исследований в области ритма, таких как: принципы варьирования, связь варьирования с фольклорной импровизацией, семантическая значимость вариантных изменений в музыке и многих других.

Нас интересует, в частности, проблема ритмического и мелодического варьирования в их тесной взаимосвязи, ибо ритм проявляется через мелодию.«Р и т м о ф о р м у л ы – это р и т м о и н т о н а ц и и, и они являются единицами «лексического» ряда в музыкальном языке, а ритмический анализ имеет характер с м ы с л о в о г о а н а л и з а м у з ы к и» (1.47,С.5 – разрядка автора).

О варьировании

Варьирование в фольклоре – понятие довольно широкое, многоуровневое. Существуют территориальные варианты одного песенного типа, временные варианты, записанные от одного и того же информанта в разное время. Варьированию подвергается как мелодия песни, так и ее словесный текст. Мелодия видоизменяется с каждым повтором – от строфы к строфе, от строки к строке. Варьирование может быть внутритактовым и внутридолевым, равно как и внутристопным и внутриэлементным[50]. Поэтому, изучая принципы варьирования, исследователь вынужден касаться самых различных вопросов - от возрастной психологии информанта, степени его одаренности, мастерства и творческой фантазии до проблем структуры, тактирования, теории стоп.

Природа вариантности получила всестороннее освещение в известном труде В.В.Гусева «Эстетика фольклора» (1.18). Ученый, в частности, пишет: «Творческий процесс в фольклоре «бесконечен» не только в том смысле, что не лимитирует количество участников, но и потому, что каждое фольклорное произведение вследствие этого реально существует не в одной какой-либо «авторской», канонической редакции, а в неограниченном множестве вариантов» (С.176).

---

[50] Под элементами подразумеваются долгие и краткие составные единицы стопы.

В связи с изучением вопроса о вариантности ладов Ю.Кон обратился к работе Е.Назайкинского «О психологии музыкального восприятия», в которой анализируется выдвинутое в теории узнавания понятие образа-эталона и возможность его применения в музыкознании. Ю.Кон перенес это понятие в область изучения ладообразования, считая, что и здесь есть свои образы-эталоны, хранящиеся в долговременной памяти, и всевозможные варианты, возникающие на этой базе и относящиеся к оперативной памяти (2.13,С.95). Этот подход вполне применим и к ритмическому и мелодическому варьированию.

Важно особо подчеркнуть то обстоятельство, что «канонического» текста в фольклоре нет и быть не может в силу его изустности, в силу того, что тот или иной песенный тип существует в сознании народного исполнителя в виде определенной стереотипной ладо-мелодической формулы, играющей роль образа-эталона, на основе которого в процессе каждого исполнения заново воссоздается песня, умножаются ее варианты. Образ-эталон и весь «кластер» вариантов находятся между собой в тех же взаимоотношениях, что и язык и речь, как закон-схема и его частное, конкретное проявление.

Вариантность – свойство мышления в фольклоре. Велика ее роль в интонационно-мелодическом развертывании песни. Благодаря ей происходит постепенное выявление мелодических возможностей лада. В процессе варьирования происходит становление формы. Варьирование обеспечивает ритмическое развитие, украшение и обогащение песни, усиливающие ее выразительность. Варьирование динамизирует фактуру, влияя на эмоциональную природу песни.

Чтобы правильно сориентироваться в явлении, суметь проследить некоторые закономерности процесса варьирования, понять его принципы, необходимо проанализировать фольклорный материал, относящийся к различным типам ритмической организации.

В анализе ритмики армянского музыкального фольклора, сохранившего в себе черты квантитативности, мы опираемся на ценное, насыщенное научной информацией исследование М.Харлапа «Ритм и метр в музыке устной традиции», в котором с позиций и музыканта и филолога разрабатываются вопросы теории ритма. Сравнивая три стадии ритмики – древний фольклорный интонационный ритм, квантитативный ритм раннепрофессиональной музыки устной традиции, акцентно-тактовый ритм профессиональной музыки письменной традиции нового времени, М.Харлап подробнейшим образом исследует квантитативную ритмику – от теории античных стоп и арабского аруза до мензуральной ритмики европейского средневековья, показывает принципиальное отличие квантитативности (времяизмерительности) от

акцентности и неправомерность рассмотрения античных стоп с точки зрения ударности, искажающего их сущность.

В ритмике армянского музыкального фольклора ощущаются следы всех трех стадий, так как фольклор, имея вековые традиции, развиваясь рядом с профессиональным искусством, питая его, действительно, не мог в свою очередь не испытывать на себе влияние достижений профессиональной музыки всех эпох.

Как и в чем проявляется это влияние в армянском фольклоре? Обратимся к народным песням.

Свободный времяизмерительный тип ритмики

В группе песен, относящихся к данному типу, ярче всего проявляются признаки интонационной ритмики первичного фольклора[51], формируемого «непосредственными (эмоциональными и моторными) переживаниями ритма». Этот тип ритмики в армянском фольклоре мы называем *свободным времяизмерительным*, так как в нем в качестве своеобразного «хронос протос» (основного времени), т.е. единицы измерения, выступает малая длительность (одна восьмая, в редчайших случаях одна шестнадцатая), которая и становится организующим «пульсом» как в исполнении, так и в нотировании и чтении нотации.

В этой группе встречаются образцы как речитативно-импровизационного, так и песенного типа изложения. Рассмотрим сначала песни речитативно-импровизационного типа.

«Такворaговк» (пр.1). Песня эта, имея периодическое строение, вместе с тем, представляет яркий пример нестабильности на всех структурных уровнях: неравное количество музыкальных предложений в строфе-периоде (от пяти до восьми), количество слогов в строке колеблется от 6 до 11, хотя в тексте проглядывает нормативный восьмисложник (4+4). Каждое предложение делится на две неравные части, протяженность которых все время варьируется в процессе развертывания песни. Почти все мотивные построения имеют ямбический характер.

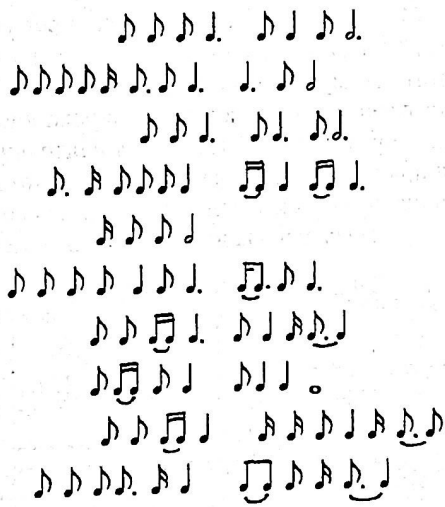
Весьма существенно, что здесь, как и во всех последующих примерах, относящихся к данному типу, словесный акцент совпадает с долгим звуком. И поскольку акцент в армянском языке падает, за редкими исключениями, на последний слог, то, естественно, возникает преобладание ямбичности в ритмическом чувстве армян. Однако,

---

[51] Определение М.Харлапа (1.45).

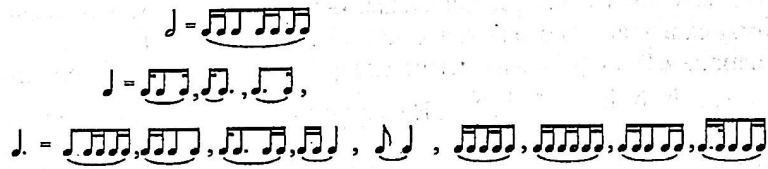
подчеркиваем, такое полное совпадение присуще только песням данной группы. В этом явлении усматривается, с одной стороны, влияние синкретического единства музыки и слова древнего фольклора, с другой – преобладание квантитативности над акцентностью в ритмическом мышлении армянского народного музыкального песнетворчества.

В основе «Такворaговка» лежит следующая слогонотная[52] ритмическая схема: ♪ ♪ ♪ ♩. ♪ ♩ ♪ 𝅗𝅥. Из двух ее частей (в схеме отмечены квадратными скобками) наибольшим вариантным изменениям подвергается первая, вторая – более стабильна. Если пользоваться античной терминологией, то *условно* их можно назвать четвертым пеоном и диямбом. В многочисленных вариантных изменениях в большинстве случаев характер диямба сохраняется, в то время как в первой половине, наоборот, в редких случаях сохраняется формула пеона. Основным средством ритмического варьирования здесь является дробление без изменения и с изменением количества слогов. В первом случае увеличивается распевность слогов, а во втором – усиливается момент речитации:



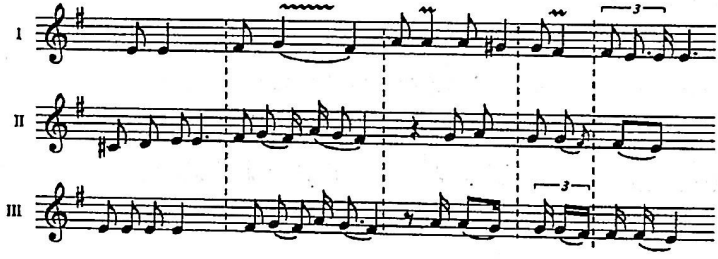
[52] Слогонотный ритм – термин Рудневой. Мазель и Цуккерман называют мелодико-текстовым ритмом «ритм текста на музыке», т.е. соотношение длительностей слогов текста в его звучании в данной мелодии» (С.216). Джагацпанян предлагает термин – слоготоновый ритм (С.26). Мы придерживаемся термина Рудневой, как уже вошедшего в научный обиход в отечественной фольклористике.

Долгий элемент пеона представлен в укрупненном виде. Реальные ритмические рисунки внутриэлементного дробления богаты и разнообразны:



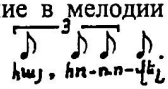
В погребальном плаче (4.17/8) строфической формы строфы имеют нестабильную структуру. Первая строфа, например, состоит из пяти предложений различной протяженности (в 25, 29, 23, 25 и 18 временных единиц), представляющих вариант одной ладо-интонационной формулы, как было показано в III главе. Все ритмические трансформации, развертывание или сокращение речитации, которые теснейшим образом связаны с длиной поэтической строки, происходят в среднем разделе предложений. Начала и концы предложений относительно стабильны.

Колыбельная (4.17/10) состоит из трех предложений разной протяженности (в 35, 32 и 27 вр.ед.). Форма строится из варьированного повтора одного и того же музыкального предложения. Это – типичная импровизация, в которой ритмическому варьированию подвергаются все мелкие мотивные образования. Изменяются длительности звуков, их соотношения. Расширяются или, наоборот, сжимаются во времени мотивные образования в зависимости от числа слогов в словесном тексте. Для примера приведем начала всех трех предложений:



В этом образце отчетливо проявляется абсолютная свобода временных отношений, свойственная интонационному ритму и являющаяся одной из основ фольклорной импровизационной вариантности (1.45,С.8). И еще одна характерная особенность: почти все мотивные образования представляют или чистые ямбы, или ямбические мотивы (4-й пеон, анапест). Поражает при этом богатство и ритмическое

разнообразие этих ямбических ритмов, создающих живую, активную пульсацию мелодии.

Чрезвычайно богата ритмическая организация Оровела (пр.5). Здесь, как и в предыдущих примерах, слово и музыка находятся в полном согласии в том смысле, что ударение в слове (равно как и смысловое ударение во фразе) обязательно находят отражение в мелодии увеличением длительности, пусть даже незначительным: 

Полное согласие ритмики музыки с ритмикой слова усиливает выразительность речитации, увеличивает силу воздействия оровела[53].

Перейдем к тем образцам песенного типа изложения, характер ритмики которых позволяет относить их также к первой группе. Первое, что бросается в глаза в песнях этого типа, это – обилие распевов, в противоположность речитативно-импровизационным песням. Но между ними есть и общее – органичная связь музыки со словом, идущая от синкретичного их единства в древнейшем фольклоре.

Песня «Диле яман» (пр.8) отличается необыкновенным ритмическим богатством и разнообразием, обусловленным вариационным принципом развития ритмики. Здесь мы встречаемся с типичным случаем становления формы в результате варьирования. Конструкция первой строфы поэтического текста отличается от последующих трех строф:

I строфа	II – IV строфы
r A <u>r B r</u> <u>r B r</u>	r A B r B r

где r – четырехсложный рефрен, а A и B – восьмисложные строки, делящиеся на два четырехсложника.

Как видно из схемы, все строфы начинаются с рефрена «диле яман» или его вариантов («вай, дле яман», «вай, ле, яман», «яман, яман»). Так как в первой строфе обе фразы первого предложения кончаются на квинтовой побочной опоре, то возникает необходимость дополнительным мелодическим ходом g-as-b-b (т.е. рефреном «вай, дле яман») подготовить перемещение мелодии из сферы квинты в сферу кварты. Именно такая конструкция господствует в регионе Васпуракан-Мокс-Шатах, откуда родом эта песня. Здесь же, в регионе Муш-Сасун, принята иная конструкция: между предложениями A и B рефрен

---

53 По верованию древних пение, слово имели магическое воздействие на природу. Об этом пишет Земцовский, приводя в качестве свидетельства труды целого ряда исследователей (1.22,С.6).

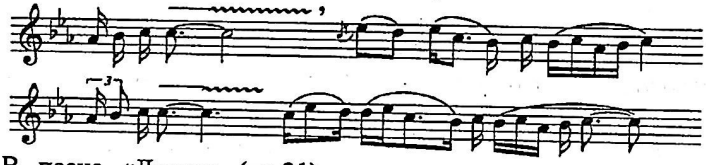
отсутствует, так как вторая фраза первого предложения уже подводит к IV ступени и необходимость ее подготовки, естественно, отпадает.

Итак, настоящая форма регионального варианта этой песни: r AB rBr. «B» состоит из двух фраз: первая – от IV ступени подводит ко II, а вторая фраза поступенным ходом от III ступени к I завершает песню. При повторе же первая фраза второго предложения («B») продолжает оставаться в сфере IV ступени и только вторая – спускается ко II ступени, а функцию завершения берет на себя рефрен. Таким образом, если попытаться изобразить форму строфы на более дробном уровне членения, то получим следующее соотношение поэтической и мелодической формы:

	r	A	B	r	B	r
п.ф.	r	ab	cd	r	cd	r
м.ф.	r	ab	cd	r	bc	d

Из сопоставления этих двух формул видно, что повторения мелодии и поэтического текста не совпадают, а несколько «сдвинуты» по отношению друг к другу, т.е. повторение фрагмента мелодии происходит уже с другим текстом. Такого рода варьирование на уровне формы – довольно частое явление в армянском фольклоре и, в частности, в данном регионе.

Что касается иных приемов ритмического варьирования, то и в этой песне господствует абсолютная свобода временных отношений звуков при сохранении мелодического «образа-эталона».



В песне «Дардо» (пр.31) примечателен многократный повтор первой строки поэтического текста, что влечет за собой и повтор в музыке. Но и здесь форма первой строфы отличается от формы остальных строф:

	I строфа	II-VIII строфы
п.ф.	r A A B C r	r A A B r
м.ф.	r A A A B r	r A A B r

Мелодический рисунок рефрена идентичен завершающему мелодическому обороту первого из двух музыкальных предложений. Второе же предложение («B») имеет сходное с «A» начало.

Различие формы строф здесь не слишком существенно, оно возникло из-за того, что в основе поэтического текста первой строфы

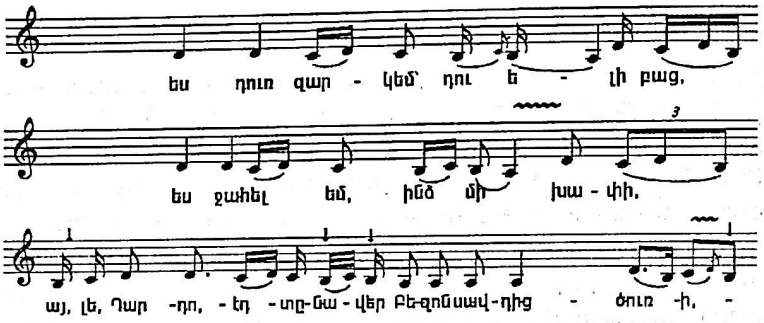
лежит трехстишие, а в основе остальных – двустишие. Правомерны обе формы, так как трехстишия (как об этом подробно было сказано в III главе) – также нормативное явление среди свободных хагиков, из числа которых в процессе каждого исполнения формируется поэтический текст песни.

Важен здесь принцип многократного повтора музыкального предложения с изменением в последнем проведении, что относится к весьма распространенным и характерным явлениям музыкальной логики. Мазель и Цуккерман такую структуру (ААА*В*) называют изменением (или переменой) в четвертый раз[54]. В.Беляев, считая одной из особенностей структуры азербайджанского фольклорного мелоса «частые повторы одинаковых мелодических образований», определяет это явление как «результат стремления к настойчивому пребыванию в одной и той же эмоциональной сфере» (2.03). Это тонкое наблюдение ученого может быть распространено на многие музыкальные культуры Востока. Подобная закономерность музыкальной логики, как видим, свойственна и мелосу армянского фольклора, однако многократный повтор одного и того же музыкального построения является, на наш взгляд, не просто *пребыванием* в одной эмоциональной сфере. В процессе повторов происходит внутренняя динамизация, нарастание эмоциональной напряженности, требующей спада, что и происходит в последнем измененном завершающем предложении.

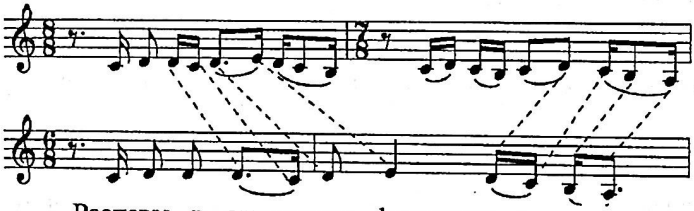
Что касается вариантных изменений, то здесь их не так много. Они выражаются в уменьшении или увеличении длительностей, в результате чего, например, спондеический мотив (♩♩) превращается в ямбический (♪♩) или трохеический (♩♪), в уменьшении вдвое не отдельно взятой длительности, а «сжатие» во времени целого фрагмента вследствие удлинения строки (количество слогов в тексте увеличилось с 8 до 14). Регулятором здесь является удивительно точное ощущение общего времени, позволяющее оставаться в рамках 11-13 временных единиц.

---

[54] По аналогии структура ААВ называется переменой в третий раз.

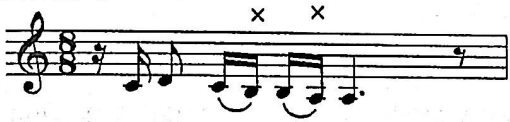


Особенно богата в ритмическом отношении и показательна разнообразием способов варьирования песня «Маро» (пр.7), о структуре и ладовой организации которой уже говорилось в III главе. Хотя в записи песня и тактирована, но тактовые черты имеют структурно-разделительную функцию, характер ее ритмики свободный. При варьировании изменениям подвергаются не только длительности звуков в идентичных построениях, ритмика внутрислоговых распевов (♩.♫ → ♫♩. → ♫♫♫ и т.д.), но и более крупные структурные единицы, но об этом – чуть позже. Встречается и замена дроблений длительности на четное и нечетное количество единиц (♪ → ♬ → ♬ ♬ ♬), внутреннее расширение за счет увеличения числа слогов в строке, за счет увеличения количества распевов и т.д. Ритмическое варьирование в песне тесно сочетается с мелодическим.



Распевы в армянском фольклоре встречаются самой разной величины, но особенно распространены двух- и трехзвучные «малые» распевы, которые образуются от дробления длительности при сохранении одного слога, например, ♫ вместо ♪ . Распевается звук при помощи соседнего, сверху или снизу. Если, к примеру, нисходящий ряд

звуков распевается при помощи нижних звуков, то получается картина, сходная с предъемом[55]:



Как было сказано, много вариантных различий между строфами песни и на структурном уровне. Первая строфа состоит из 12, а вторая – из 13 музыкальных фраз, которым соответствуют 10 и 9 строк поэтического текста. Неодинаково и количество так называемых «интонационных циклов»[56], не совпадают и их границы при варьированном повторе строф. Для наглядности обозначим величину фраз количеством тактов, так как тактовые черты указывают, в основном, именно границы фраз. Круглыми скобками отметим границы «интонационных циклов», а квадратными – границы неравносложных строк поэтического текста:

I строфа 2 + 2 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1

II строфа 2 + 1 + 1 + 1 + 1 + 2 + 1 + 2 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1

Как видно из приведенной схемы, каждый параметр имеет свой ритм, понимаемый здесь в широком смысле, и ритм ни одного параметра не совпадает в обеих строфах. Это доказывает, что вторая строфа является варьированным повтором первой и в смысле структуры.

И еще на один момент хочется обратить внимание. Каждая строфа завершается своеобразным заключением, состоящим из однотактных секвентно ниспадающих волн. В первой строфе их три. Амбитус первой волны – кварта (V ступень – II), второй – тоже кварта (IV - I) и третьей – терция (III - I). Как видим, амбитус нарушается, есть и другие интервальные нарушения, т.е. *точного секвентного повтора здесь нет.*

---

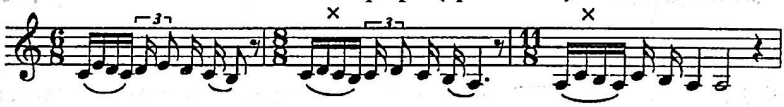
55 В.Беляев так и называет распространенный прием, замеченный им в азербайджанской музыке (2.03,С.115).

56 Термин Х.С.Кушнарева, под которым надо разуметь «некое мелодико-интонационное последование, содержащее противополагание ладовой антитезы тонике лада и завершающееся на последней. Независимо от того, является цикл полным или неполным, в нем присутствуют элементы завязки, кульминации и развязки... Понятие «цикл» не тождественно понятиям «фраза, предложение, период»; это совершенно особая единица членения. Границы цикла могут совпадать или не совпадать с границами названных частей музыкальной формы. Они могут быть и шире и уже последних» (1.26,С.418).

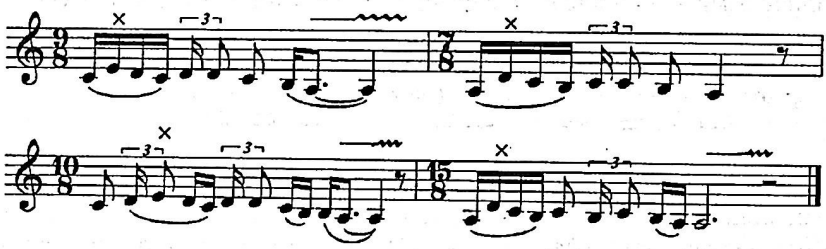
Вообще для мелоса армянского музыкального фольклора совершенно не характерны секвенции, а если редко и встречаются, то – нисходящие и обязательно неточные.

Вторую строфу завершают две волны, но этого оказывается недостаточно, и для окончательного заключения прибавляются еще две, представляющие вариантный повтор предыдущих. При варьировании помимо других изменений происходит превышение местных мелодических вершин.

Заключительная часть I строфы (три волны):



Заключительная часть II строфы (четыре волны):



Колыбельная «Нанин» (пр.33) относится к тем редким образцам, в которых вторая строфа не повторяет материал первой, а продолжает и развивает музыкальную мысль. Лишь третья строфа является варьированным повтором второй. Среди разнообразных приемов, встречающихся здесь, привлекает внимание ритмическое варьирование внутри многочисленных развернутых распевов. Это – и иная ритмическая группировка, и ритмическое расширение или сжатие, и увеличение или уменьшение общей длительности распева, и сдвиг во времени ритмического оборота.

Размеренный времяизмерительный (квантитативный) тип ритмики

Ко второй группе мы относим песни (также представляющие двуединство музыки и слова), для ритмики которых «характерна выработка «нормативных ритмических представлений» (1.45,С.103). Иными словами, при такой ритмической организации общее время звучащего произведения складывается из одинаковых временных отрезков,

заключающих в себе определенную однородную «нормативную» ритмоформулу. Ими и являются простые и сложные античные стопы или стопы типа арабского аруза. Эти ритмоформулы, выработанные в вековой практике, сохраняются в сознании народа и оживают при исполнении, становясь внутренне ощущаемой, организующей ритмической «канвой», на которой разворачивается реальная ритмика песни, значительно более богатая и разнообразная, чем стопная ритмоформула.

В арабской же музыке, наоборот, стопная ритмоформула постоянно реально присутствует в обязательном ритмическом сопровождении ударного инструмента, а в песне, опирающейся на этот заранее заданный ритм, происходит сложное ритмическое развитие (1.49).

Ко второй группе, как было сказано выше, мы относим некоторые лирические песни и образцы ашугского творчества.

В лирической песне «Хоротик» (пр.32) тактовые черты имеют разделительную функцию, не связаны с акцентуацией ни поэтического текста, ни мелодии. Они сегментируют музыкальный текст на смысловые единицы по признаку повтора. Интересно, что такая сегментация выявляет квантитативную сущность ритмики этой песни. Длительность большинства сегментов составляет пять временных единиц (5/8). Все случаи метрических нарушений (3/8 и 4/8) падают на концы музыкальных предложений, т.е. на цезурные моменты, и объясняются сокращением длительности последнего долгого звука на одну или две временные единицы (вместо ♪♪♩. или ♪♪♪𝄾𝄿, что, в сущности, то же самое, образуется ♪♪♪ или ♪♪♩).

Случайны ли эти изменения? Анализ выявляет любопытную связь метрической переменности с особенностью поэтической структуры этой песни. Рассмотрим одну строфу:

Не ходи, не ходи,
Быстро не ходи, красавица,
Быстро не ходи, красавица.
Быстро не ходи, красавица,
Башмачки износятся, красавица.
Башмачки износятся, красавица,
Останешься босой, красавица.
Останешься босой, красавица,
Ножки занозишь, красавица.

Характерной чертой ее структуры является специфический повтор строки. Образцы с подобным повтором ученые относят к древнейшим типам поэтической структуры. Исследуя песни сборника «Талин»,

филолог-фольклорист А.Саакян пишет: «В качестве лучших примеров укрепления, развития поэтической структуры при помощи повтора можно привести песни «Нубар», «Дерико», «Амбарцман еркушабтын», «Хавкикн эр цовун», «Диле яман», «Дардо», «Хоротик», «Маро». Это – не тот тип повтора, который встречается в любовно-лирических и ашугских песнях. В них большей частью повторяется последнее двустишие четырехстрочной строфы с той же мелодией или с развитым вариантом. Повтор, отмечаемый нами, развивается внутри строфы...

Какой смысл имеет повтор строки? Благодаря повтору поэтическая мысль и образ непрерывно развиваются, получают больший размах, как бы движутся, текут, стремятся к завершению, к последней строке... Текст строится по двустишиям: вторая строка предыдущего становится первой строкой последующего... Повтор строки не только развивает поэтический образ, но и выводит непрестанно повторяющуюся мелодию из монотонности, создает для нее возможность развития, видоизменения, варьирования» (4.17,С.59-60).

Анализируя песню «Хоротик», замечаем, что все нарушения метра (превращение пятидольного трехсложного мотива в трехдольный или четырехдольный) происходят в конце четных музыкальных предложений. Это именно те предложения, которые соответствуют первым строкам двустиший, связываемых причинно-следственной логической связью. Такое явление свидетельствует об отличном владении информантом подобной поэтической структурой, четком осознании возникающих вследствие повторов логических связей. Сокращая длительность цезурного такта, информант стремится сделать оба предложения более слитными, подчеркнуть их тесную смысловую связь, тем самым, более рельефно выделив главные цезуры двустиший (в конце нечетных музыкальных предложений).

Начальные два такта на слова «ми келе» (не ходи) и все четные такты на слово «хоротик», приобретающие функцию рефрена, представляют вариант одной и той же мелодической ячейки. Надо сказать, что ритмическое варьирование в этой песне не отличается большим разнообразием. Основным средством являются дробление и стяжение с сохранением и изменением количества слогов.

Что касается еще одного свойства повтора строки в поэтике песни, тонко подмеченного А.Саакян, следует сказать, что, действительно, повтор строки становится как бы приглашением к варьированию в музыке во избежание однообразия, для поддержания поэтики музыкальным развитием, динамизацией музыкальной мысли. Ни разу на протяжении всей песни повтор строки не сопровождался точным повтором в музыке.

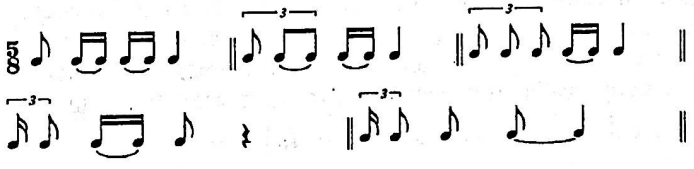
մա - շի ու քու կո - շիկ, խո - ռո - տիկ,

մա - շի քու կո - շիկ, խո - ռո - տիկ,

զը - մը - նաս պո - բիկ, խո - ռո - տիկ,

զը - մը - նաս պո - բիկ, խո - ռո - տիկ,

В основе ритмической организации тактов-стоп колыбельной «Рурик» (пр.4) лежит главным образом 4-й пеон. Но при явной «режиссирующей» его роли реальные ритмические рисунки тактов значительно разнообразнее в результате дробления, замены четного деления какой-либо ритмической величины нечетным, триольным. Слогонотная модель при этом или сохраняется, или расширяется:

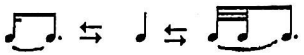


Квантитативность ярко проявляется в образцах современного личного творчества крестьянского стиля.

В основе ритмики строки широко фольклоризировавшейся песни ашуга Тарвердяна «Тхерк, эсор кеф енк анум» (4.17/101) лежит тетраподия, состоящая из трех ямбов и спондея: . Акцентуация поэтического текста не имеет никакого значения. Приведенная ритмоформула сохраняется на протяжении всей песни и нарушается лишь в последней строфе непомерным расширением второго элемента третьего ямба, превращением его в многозвучный распев, состоящий из одиннадцати временных единиц вместо трех.

В армянском фольклоре в ритмике квантитативного характера иногда долгий звук длиннее короткого больше чем вдвое. Кстати, и в античной теории допускались подобные нарушения. В данной песне второй элемент третьего ямба состоит из трех мор, но это в сущности не влияет на характер ямбического мотива.

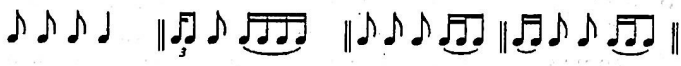
Варьирование здесь сведено до минимума и ограничивается дроблением и стяжением с сохранением количества слогов.

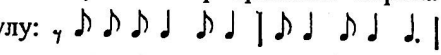


В песне «Им ашхарис галн асем» (4.17/99) триподия состоит из двух 4-х пеонов и анапеста. Иногда анапест заменяется амфимакром вследствие удлинения первого элемента: вместо 

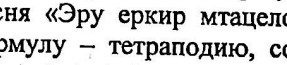
(принятое в местах цезур удлинение звуков и пауз не принимается в расчет, так как не меняет характер стопы).

И в этой песне в результате сдержанного варьирования 4-й пеон имеет как свой основной вид, так и различные модификации, связанные с дроблением элементов стопы:



В песне Мшира Тонояна «Вардананц блур» (4.17/96) каждому полустиху 11-сложной строки соответствует триямб. Так как первый полустих состоит из 6 слогов, а второй – только из 5-и, то во второй триподии последний ямб подвергнут каталектике (усечению), т.е. третью стопу заменяет одна трехморная длительность (или длительность и пауза, в сумме составляющие три моры). Практика допускает также замену ямба трибрахием. Строка имеет следующую ритмоформулу: 

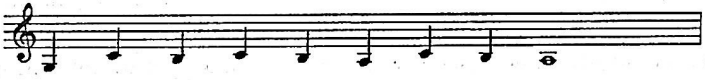
В процессе обильного ритмического варьирования путем внутриэлементного дробления ни разу не нарушается формула триямба.

Песня «Эру еркир мтацелов» (4.17/97) тоже имеет устойчивую ритмоформулу – тетраподию, состоящую из двух пиррихиев и двух ямбов -  , нарушаемую лишь в конце, в последнем предложении: оба пиррихия заменяются ямбами. Ритмическое варьирование, ограничивающееся лишь дроблением исключительно долгого элемента ямба на мелкие длительности, просто воспринимается как разнообразие мелизматики.

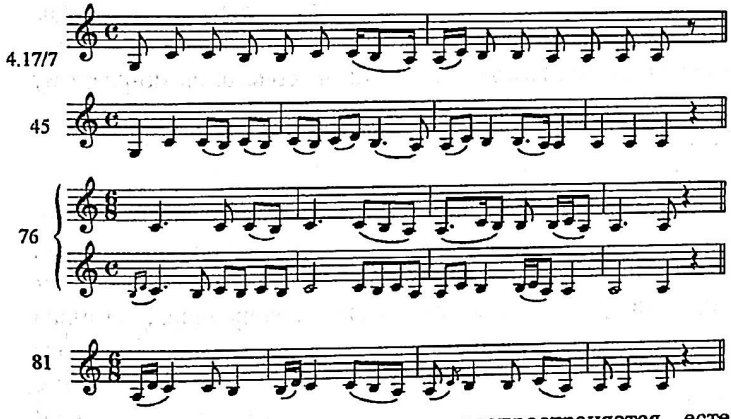
Анализ образцов с выраженной квантитативной ритмикой показывает, что привязанность к определенным ритмоформулам-стопам заметно ограничивает возможности варьирования. Здесь уже нет той свободы временных отношений, которая стимулирует возникновение многочисленных вариантных изменений.

К третьей группе относим песни, ритмика которых основана на триединстве музыки, слова и движения, т.е. песни-пляски с акцентно-тактовой ритмикой, но не утратившей черты квантитативности. Это значит, что при ощущении движения, т.е. неизбежном выделении первой, «тяжелой» доли такта, вместе с тем, постоянно чувствуется организующая роль остинатной моторики стопы, долгие и краткие элементы которой независимы от метрической акцентуации.

Песни-пляски – один из самых распространенных и жизнестойких жанров армянского фольклора, представленный в каждом регионе десятками типов с неограниченным множеством вариантов. В основе песенных типов лежат определенные формулы. Это может быть *ладо-интонационная* формула, которая в каждом конкретном варианте может получить разное ритмическое и метрическое проявление. Например, широко распространенный мелодический оборот



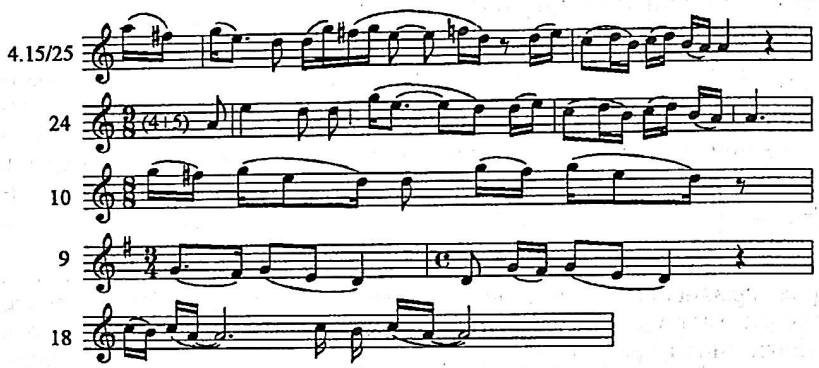
получает в регионе Муш-Сасун следующее ритмическое претворение[57]:



Этот принцип варьирования распространяется, естественно, не только на жанр песни-пляски. Во многих других жанрах можно найти подобные примеры. Вот несколько фрагментов из любовно-лирических и скитальческих песен сборника «Родные песни», представляющих варианты одной ладо-интонационной формулы, но ритмически по-разному организованных:

---

57 Для удобства сравнения песни транспонированы в одну тональность.



В основе песенного типа может лежать *ритмо-интонационная* формула. Например, следующая, в основе которой лежит классический диямб. Чтобы наглядно было, из какой формулы вырастают все варианты, мы выделили некий абстрактный инвариант, наипростейший вид, который, однако, вполне может встретиться и как реальный упрощенный вариант данного песенного типа. Мы сконструировали также два возможных варианта на основе выявления одного из принципов варьирования песен данной группы: различного сочетания по-разному произведенного внутридолевого дробления. Оба сконструированных варианта встречаются в реальной практике.
(См. нотные примеры на стр.107)

И, наконец, в основе песенного типа может лежать *ритмо-формула-стопа*, которая получает различное мелодическое воплощение. При разнообразном богатом и порой изысканном реальном ритмическом рисунке песни, приобретаемом в результате варьирования, стопная ритмоформула сохраняется в качестве слогового ритма, ритмического стержня всей песни. Ярчайшим примером может служить тип горани с амфимакром в основе, которому целиком посвящен первый раздел IV главы настоящего исследования.

Особое распространение получили в армянском фольклоре трехдольные песни-пляски, в основе которых лежат ритмоформулы диямба (♪ ♩ ♪ ♩), хориямба (♩ ♪ ♪ ♩) и антиспаста (♪ ♩ ♩ ♪). В песнях-плясках сборника «Талин» мы встречаем формулы диямба и хориямба с подавляющим преобладанием первого.

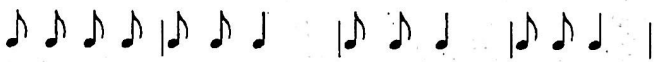
Инвариант

4.17/18

14.17/19

Музыкальное предложение обычно складывается из двух или трех диподий в зависимости от того, из скольких слогов состоит поэтический стих. Из двух диподий, если стих состоит из 7 слогов с делением на 4+3 (пр.37, 40, а также 4.17/29, 32, 34). Встречаются случаи, когда 10 слогов с делением на 5+5 укладываются в две диподии, но в таких случаях первая из простых стоп диподии превращается из ямба или трохея в трибрахий (см. 4.17/36). Предложение складывается из трех диподий, если стих состоит из 10 слогов с делением на 4+3+3 (пр.38), из 11 слогов с делением на 4+4+3 (пр.23, четвертая строфа, а также 4.17/33) или из 14 слогов с делением на 5+5+4 (пр.39). И, как правило, цезурная стопа обязательно подвергается каталектике.

Песни-пляски и некоторые лирические песни с плясовым ритмом[58], имеющие четную метрику, в количественном отношении уступают трехдольным. Их основной поэтический текст, как правило, представляет 7-сложный хагик, строка которого делится на 4 и 3 слога. Им соответствуют дипиррихий и анапест. В некоторых песнях есть и рефрен. В одном из вариантов песни «Амбарцман еркушабтын» (4.17/82), например, 6-сложный рефрен состоит из дважды повторенного слова «нинаре», вследствие чего музыкальное предложение удлиняется, оно состоит уже не из двух, а из четырех стоп – дипиррихия и трех анапестов:



Хотя квантитативная сущность этих песен-плясок исключает многообразие средств варьирования, однако в весьма скромных пределах небольшой песни, построенной на многочисленных повторах одного музыкального предложения, благодаря мелодическому и ритмическому варьированию обнаруживается удивительное разнообразие, изобретательность, стремление к обновлению, преодолению монотонности и статики.

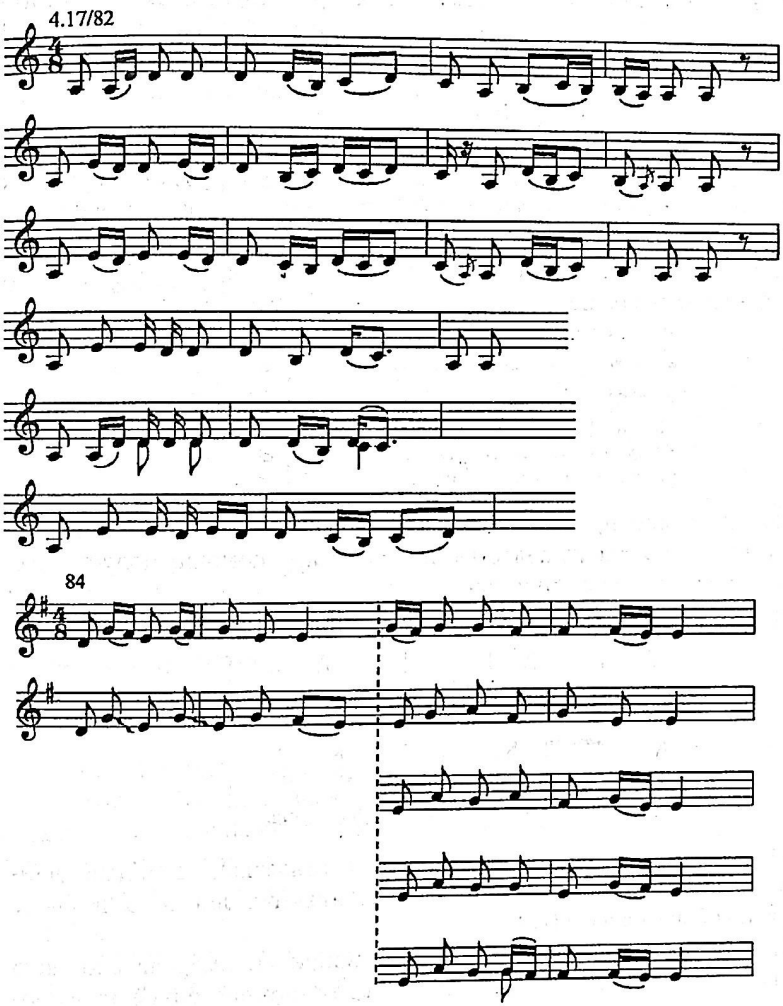
В этом варианте песни «Амбарцман еркушабтын» семь раз повторяется одно и то же предложение, но нет среди них двух одинаковых. Интересно, что варьирование (мелодическое и ритмическое) происходит преимущественно в первой фразе, вторая – остается почти без изменений.

В другом варианте песни «Амбарцман еркушабтын» (4.17/84), наоборот, активному варьированию подвергается вторая фраза при относительной стабильности первой.(см. нотные примеры на стр. 109).

Существует ли какая-нибудь логика в варьировании? Если просмотреть все семь вариантных видоизменений в песне 4.17/82, то можно заметить, что в них происходят лишь два существенных изменения: а) во второй половине третьего такта опевается II ступень – «h», во всех остальных вариантах опевается III ступень – «с» с иным соотношением длительностей; б) в первой половине третьего такта имеется ход «с-а», в остальных случаях он превращается в «а-а».

---

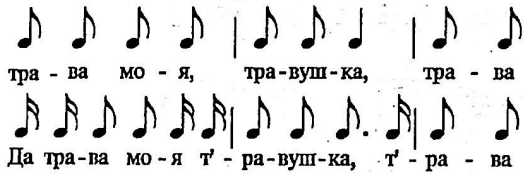
[58] По-видимому, это – песни древнего происхождения, утратившие свою обрядово-ритуальную функцию. К ним относится и песенный тип «Амбарцман еркушабтын».



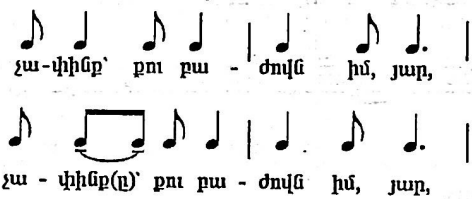
Когда сравниваем эти изменения с тем, что происходит в первых фразах, то замечаем, что все вариантные изменения взаимообусловлены, закономерны. В тех случаях, когда первая фраза завершается на квартовом звуке, вторая начинается с терцового. Когда же первая завершается на терцовом, вторая, естественно, во избежание статики начинается уже не с терцового звука «с», а с тоники «а».

Средствами варьирования здесь являются дробления, стяжения, распевы – «малые», состоят из двух и трех звуков. В результате дробления происходит варьирование стоп – второй пиррихий сложной стопы (дипиррихия) превращается в анапест малой величины:

По свидетельству А.В.Рудневой (1.37,С.265), в русских народных песнях обогащающее ритмику дробление происходит вследствие свободного слогового заполнения мелодической строки, кроме того, за счет вставных, дополнительных слов (да, ой, ох, эх и т.д.) или вследствие *огласовки* некоторых согласных, как, например:



То же самое происходит и в армянском фольклоре. Одной из причин дробления также является огласовка при помощи полугласной «ը». Огласовке подвергаются согласные как в середине слова, так и в конце (пр.29, а также 4.17/80, 83).



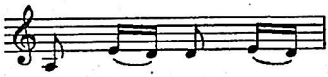
При нотировании для наглядности огласовки дробные длительности отмечаются черточками и соединяются лигой, а в слове полугласная берется в скобки.

И в примере, приведенном А.В.Рудневой, и в примере из сборника «Талин» в результате дробления происходит внутристопное варьирование. В первом случае в дипиррихии первый пиррихий превращается в анапест, а второй – в дактиль. Во втором случае в диямбе первый ямб превращается в трибрахий. Таких примеров в сборнике «Талин» много.

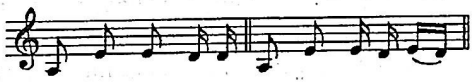
Как происходит варьирование, что меняется и как меняется? Чтобы понять это, проследим хотя бы за самым началом, первым тактом. Имеется простой ход от тоники к квартовому звуку. Возможны следующие три вида мотивов:

В основе первого такта песни 4.17/82 лежит второй вид, но несколько видоизмененный:

А первый и третий в чистом виде находим в другом варианте песни (4.17/83). Далее с этим мотивом происходят новые изменения. К IV ступени можно подойти и сверху:



Когда «завоевана» V ступень, то можно дробить ее, распевать нисходящим движением:



Все эти варианты довольно далеко отошли от первоосновы, поэтому, если бы песня продолжилась, новые варианты, сохраняя приобретенные мелодические «рубежи», могли бы вернуться к начальному ритмическому рисунку:

Такой вариант мы находим в песне 4.17/83.

Этот небольшой анализ показывает, что даже в пределах такой микроформы, как народная песня-пляска, можно средствами мелодического и ритмического варьирования получить большое разнообразие вариантов, каждый из которых несет определенную семантическую нагрузку.

Весьма интересен вопрос взаимоотношения ритмики мелодии и поэтического текста, который, подчеркиваем, требует специального исследования в виду сложности и многоликости этих взаимоотношений. Они по-разному проявляются не только в классах песен с разными типами ритмической организации, о чем уже говорилось выше, но и внутри класса, например, в песнях с разной *метрической* организацией. Мы говорили, что при выраженных чертах квантитативности согласование с ритмикой поэтического текста не играет роли. Однако это не означает, что такой согласованности вообще нет. В песнях с нечетной

метрикой, когда в условиях преобладания ямбических образований элементы стоп в большинстве случаев неравнодлительны, а метрически выделяется краткий элемент, вероятность совпадения акцентного слога с метрически сильным временем или с долгим звуком, воспринимаемым как весомый, велика. Такая двоякая возможность согласования в песнях с акцентно-тактовой метрикой, в целом, создает впечатление скорее согласованности, чем несогласованности.

Несогласованность особенно наглядно проявляется в песнях с четной метрической организацией, когда акценты текста сплошь попадают на четные, метрически слабые и относительно слабые доли такта.

Эти вопросы требуют особого, углубленного исследования, так как очень важны для раскрытия национальных особенностей фольклора. Тем более, что образцы с подобными ритмоформулами существуют и в музыке других народов, в том числе в фольклорах наших ближайших соседей – грузинском и азербайджанском. Этот факт констатировал В.Беляев (1.08), и, опираясь на это, В.Холопова сравнивает «существующие в условиях стопно-тактовой танцевальности закавказские варианты греческих хориямбов» с проявлением сходных ритмоформул в средневековом русском мелосе и выявляет их принципиальное различие (1.47,С.59). А что общего и в чем специфика каждого из трех закавказских типов хориямба, да и не только его, может показать лишь тщательное исследование, которое должно стать фундаментом для сравнительной фольклористики.

Итак, попытаемся обобщить. Варьирование как одно из средств ритмического развития музыкальной мысли совершается различными способами.

а) Изменение длительностей звуков, их соотношений в варьируемых мотивах.

б) Иная группировка длительностей в мотивах.

в) Дробление длительности и противоположное ему действие – стяжение с изменением количества слогов поэтического текста.

г) Дробление и стяжение без изменения количества слогов (каталектика – частный случай стяжения). При сохранении количества слогов дробление приобретает характер распева, т.е. чисто музыкального украшательства.

д) Иная метрическая организация той же мелодии (4.17/76, 78).

е) Употребление мелизмов, имеющих факультативный характер.

ж) Сдвинутость во времени ритмического оборота в идентичных мотивах.

з) «Иррациональные» замены. Когда в песнях с четным метром внутридолевое дробление на четное количество единиц заменяется

дроблением на нечетное количество – триоли, квинтоли и т.д. А в песнях с нечетным метром, наоборот, происходит замена на дуоли, квартоли.

и) Внутреннее расширение, т.е. прибавление новых длительностей вследствие увеличения числа слогов в поэтическом тексте.

к) Изменение ритмики внутрислоговых распевов.

На какие длительности дробятся элементы стопы или доли такта в анализируемых песнях?

♪- дробится на ♫, встречается и пунктирование ♫ или ♫., а также дробление на нечетное количество единиц ♫ (3), реже - ♫ (3). У малой длительности возможности варьирования довольно скромны.

♩-дробится на

♫, ♫., ♫., ♫♫, ♫♫ (3), ♫♫♫♫ (5), ♫♫♫ (3), ♫♫, ♫♫

♩.-дробится на:

♪♩, ♫♩, ♫♫♩ (3), ♪♫., ♪♫.♫, ♪♫♫,

♫♫.♫, ♫♫♫., ♪♪♩ (3), ♫♫♫, ♫♫♫♫ (3), ♫.♫, ♫.♫♫

Как видим, чем больше длительность, тем возможности варьирования возрастают. И еще, приведенные ряды показывают, что для армянской народной музыки весьма характерны дробления на нечетное количество единиц, пунктирование и его «обращение». Мазель и Цуккерман пишут, что «иногда для характеристики того или иного стиля и для его сравнения с другими стилями важно знать, какие из обычных и широко распространенных средств для этого стиля не типичны». И что для русской старинной народной песни не свойствен пунктирный ритм, в то время как он, «наоборот, весьма типичен, например, для венгерской народной музыки» (1.29,С.222). И Бела Барток утверждает, что венгерские народные песни с поэтическим текстом определенной структуры имеют танцевальный, «приспосабливающийся к тексту, пунктированный ритм и что строки подобных песен, как правило, оканчиваются стереотипным ритмом» (1.07,С.13):

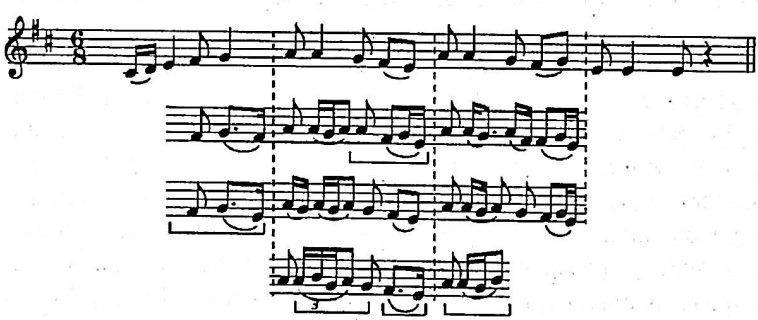
с ♪♩. 𝅗𝅥 ‖

В армянской музыке пунктирный ритм – самое обычное явление.

Итак, средствами ритмического варьирования, перечисленными выше, достигаются изменение протяженности варьируемых структурных единиц, т.е. расширение или сжатие во времени (4.17/10), развертывание или сокращение речитации (пр.3), ритмическое сжатие и расширение отдельных участков при сохранении общей протяженности варьируемой структурной единицы (пр.31), различное ритмическое претворение одной ладо-интонационной формулы.

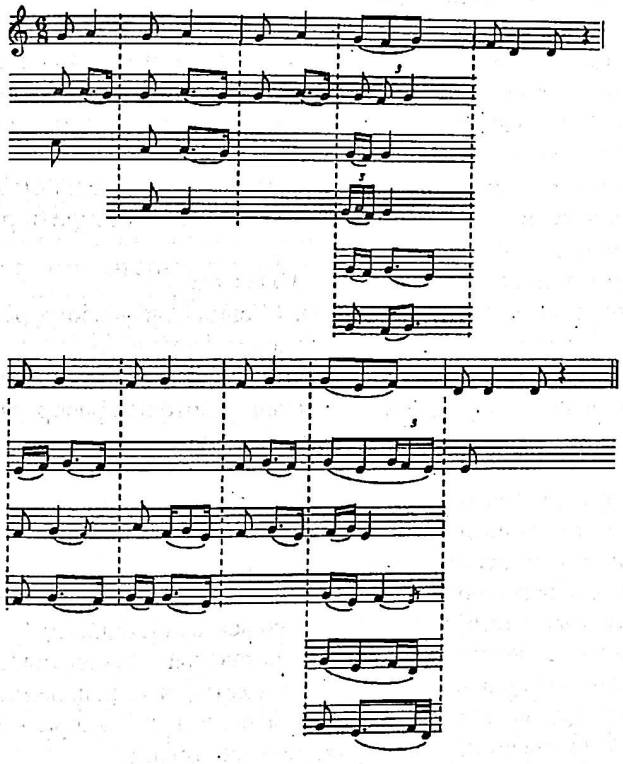
Как было уже сказано выше, ритмическое варьирование неотделимо от мелодического. Из приемов мелодического варьирования в песнях сборника «Талин» чаще всего встречаются опевания опорных звуков, заполнение небольших скачков, изменение амбитуса варьируемой мелодической ячейки и, как его частный случай, превышение местных вершин, несовпадение границ «интонационных циклов» в варьируемых мелодиях, большие и малые распевания. При мелодическом варьировании происходит преобразование мелодии посредством изменения звуковысот, но с сохранением опорных звуков остова мелодии, наиболее ярких, запоминающихся интонаций, начальных и кадансовых участков мелодических построений.

Степень богатства и разнообразия вариантных изменений во многом зависит от возраста информанта, его слухового опыта, знания традиции, наличия творческого дара. В этом можно убедиться, если сравнить исполнение песни «Нарой» (пр.36) двумя девушками попеременно. Насколько исполнение второй интереснее, мелодическая линия гибче, ритм богаче, настолько исполнение первой беднее, напоминает некий упрощенный инвариант. Другой пример – пожилой информант, знающий традицию истинный носитель фольклора, в исполняемой им песне «Ле, ле, Ханэ» (пр.40) сумел «расцветить» интонацию, сделать ее неординарной:



Самому активному варьированию подвергаются обычно средние разделы предложений или фраз (пр.3, 7, 38 и другие). Иногда больше варьируется одна из фраз, другая бывает относительно более стабильной (4.17/82, 84). Но в ритмическом и мелодическом отношении наиболее стабильными участками песни являются окончания (пр.38), а иногда и начала (как в примере 40).

Инвариант. Из пр. 38



Повтор строки поэтического текста обычно не сопровождается повтором в музыке. Тенденция преодоления совпадений повторов ведет к разрушению квадратности формы, к динамичному развитию строфы.

Наибольшее число многозвучных распевов и других разнообразных способов варьирования встречается в песнях со свободной ритмикой, в то время как в песнях-плясках превалируют двух- и трехзвучные малые распевы. Возможности варьирования в них сравнительно более ограничены. Сковывающее воздействие квантитатив-

ности преодолевается богатым и разнообразным внутриэлементным дроблением, постоянной изменчивостью гибкого и изысканного реального ритма.

4. Диалектные черты музыкального фольклора региона Муш-Сасун

Армянский музыкальный фольклор так же, как и фольклор других народов, явление неоднородное. Каждая область Армении, сегодняшней и исторической, в силу этнических, географических, исторических, социальных особенностей развития имеет свои характерные черты музыкального мышления, находящего отражение в музыкальном языке, в жанровом составе, в стиле фольклора, что позволяет говорить о наличии музыкального диалекта.

Что понимается под музыкальным диалектом?

Четкое определение понятия дает В.Л.Гошовский в своих работах, посвященных изучению славянского песенного фольклора. «Музыкальным диалектом мы называем комплекс разных стилистических особенностей национального музыкального фольклора, который распространен на определенной территории» (4.07, С.41). «В понятие музыкального диалекта входит, во-первых, совокупность тектонических элементов песен[59], ... во-вторых, специфические локальные разновидности напевов песен, известных и за пределами данного диалекта, в-третьих, наличие или отсутствие определенных песенных типов и жанров, в-четвертых, приспособление напевов общенациональных или миграционных песен к закономерностям местного музыкального диалекта» (1.16,С.19).

В армянской фольклористике музыкальная диалектология – область еще совершенно неизученная. Раскрытие и определение черт того или иного музыкального диалекта армянского фольклора – задача интересная, хотя и очень сложная в силу многих причин.

Одна из них – массовая миграция населения. События 1915 года как бы заново перекроили карту Армении, «сконденсировав» на нынешней ее территории, т.е. на одной десятой ее части, этнографические регионы «большой» Армении, смешав языковые и музыкальные диалекты. И сегодня мы не можем говорить, к примеру, об апаранском

---

59 Имеется в виду ладовая система, ритм, мелодическая линия, интонационные связи, распев, манера исполнения и т.д.

или мартунинском музыкальном диалекте, ибо они представляют смешение местного и миграционных стилей. Подчас в районах сегодняшней Армении, кроме местных уроженцев, можно найти представителей разных этнографических регионов исторической Армении. Образно выражаясь, музыкальный фольклор этих районов представляется как клубок из разноцветных нитей, который нужно осторожно распутывать, пока своеобразная диффузия не стерла характерность черт каждого из составляющих стилей. А черты музыкального стиля в каждом из этнографических регионов исторической Армении складывались веками, даже тысячелетиями, и стиль этот имеет под собой глубокие корни. Поэтому для изучения процессов становления общенационального музыкального мышления особый интерес представляют именно исторические этнографические регионы Армении, в частности, Мушский с имеющим с ним много общего Сасунским регионом.

Это – один из центральных регионов, простирающийся к югу от Ширакского нагорья, с западной стороны озера Ван через Мушскую долину вплоть до горной системы Армянские Тавры. Ясно, что при такой величине и сложности структуры региона не может быть диалектной однородности и внутри него, что подтверждается доступными музыкально-фольклорными материалами.

Задача диалектологического исследования сильно осложняется также недостаточностью или полным отсутствием в изданных сборниках многих необходимых данных и, в первую очередь, паспортизации, крайне важной в той ситуации, в которой находится армянская фольклористика. Ведь в результате миграции песен место их создания не совпадает с местом записи[60], со всеми вытекающими отсюда последствиями и проблемами. Только точный и тщательно составленный паспорт мог бы помочь проследить путь миграции песни, выяснить социальное положение ее носителя, определить характер варианта, произвести картографирование ареала распространения песенного типа и.т.д. В то время как из материалов, содержащихся в сборниках, далеко не всегда ясно, с каким вариантом имеешь дело, с какой местностью связано его возникновение, от кого он записан.

Основным источником материалов для настоящего исследования являются сборник «Талин» и нотированные нами архивные материалы Кабинета народного музыкального творчества Ереванской консерватории, записанные от уроженцев региона Муш-Сасун или их потомков.

---

60 Подробнее об этом сказано в I главе настоящей работы.

В качестве вспомогательного материала для сравнения с соседним с ним регионом Васпуракан-Мокс-Шатах привлекаются некоторые песни из сборников «Родные песни», «Ванские песни», рукописные материалы. В дальнейшем круг исследуемых песен должен быть расширен за счет публикации архивных материалов и новых записей, произведенных в среде переселенцев из областей региона Муш-Сасун в специальных целевых экспедициях по сбору песен. Ибо в исследованиях подобного рода, естественно, решающую роль играет статистический метод, и чем больше исследуемый песенный массив, тем точнее полученные данные.

Наши наблюдения носят пока лишь предварительный характер. Полученные данные можно будет уточнить только после тщательного анализа по всем параметрам музыкальной диалектологии и в сопоставлении с картиной других этнографических регионов. А без сопоставления, без сравнительного анализа невозможно выявить, с одной стороны, черты, характерные только для данных регионов и, с другой – черты общенациональные. Данный раздел – это первый опыт диалектологического исследования в армянской фольклористике.

На начальном этапе исследования предварительный анализ сравнительно небольшого песенного материала (порядка двухсот песен) позволяет лишь в «крупном плане» обрисовать мушско-сасунский музыкальный диалект, обратить внимание на некоторые характерные черты, отличающие его, к примеру, от соседнего, также сложного по внутренней структуре региона Васпуракан-Мокс-Шатах.

В исследовании, в соответствующих главах и разделах, рассматривались тектонические элементы песен – лад и ладообразование, характерная темперация естественного строя и особенности интонирования, ритмическая организация и т.д. Была сделана также попытка типологического исследования (исследование песен-плясок «горани» с целью реставрации типа). Поэтому данный раздел имеет, в некотором смысле, обобщающий характер. И, говоря о диалектных чертах исследуемого региона на основании накопленных данных, мы неизбежно допускаем повторения.

Итак, какие диалектные черты мы можем выделить?

В области ладовых систем наблюдается преобладание эолийских ладов терцовой и квартовой основ, в то время как в соседнем регионе преобладающим является эолийский лад квинтовой основы[61].Данное различие, как было сказано выше, влечет за собой и различие характера

---

[61] Из анализированных песен (около ста), относящихся к региону Васпуракан-Мокс-Шатах, примерно 20% оказались в эолийском ладу квинтовой основы (включая и гипоформы этого лада).

и эмоциональной окраски песенных мелодий. В регионе Муш-Сасун дорийский лад имеет единичные проявления, как видно из Таблицы III, в то время как в соседнем регионе дорийский лад широко распространен (около 30% анализированных песен оказались в этом ладу). Более того, здесь часто встречается характерное проявление эолийского лада, названное Х.Кушнаревым «мнимодорийским», совершенно отсутствующее в регионе Муш-Сасун. Если и встречаются единичные случаи, то относятся к миграционным типам (например, «Диле яман», пр.8)[62].

Диалектным признаком является также характерная темперация естественного строя и образование вследствие этого особых ладовых структур, которым посвящен специальный раздел в IV главе. Он знакомит с ладом, названным нами «таронским», со специфическими проявлениями гармонического (двойственного), гипофригийско-локрийского ладов, с редко встречающимся гипофригийско-фригийским ладом с пониженной на полтона IV ступенью, на III ступени которого вследствие этого образуется гармонический тетрахорд. Здесь сказано также о своеобразной «ладовой текучести», вызванной высотной вариантностью ступеней лада. Сохранение специфики интонационного строя народной музыки характеризует регион Муш-Сасун как имеющий мощные фольклорные традиции, как регион, выработавший в многовековом развитии свою индивидуальную, яркую песенную среду.

Интересным показателем специфики мелодического мышления обоих регионов становится диапазон, который значительно уже в песнях региона Муш-Сасун. Здесь узкие диапазоны – от трихордов до пентахордов – составляют 57%, гексахорды, имеющие довольно большое распространение, – 30%, а на долю широких диапазонов – от гептахордов до нонохордов – приходится всего 13%. В песнях региона Васпуракан-Мокс-Шатах картина совершенно иная. Трихорды здесь – редкость. Тетрахорды и пентахорды составляют 20%, гексахорды – 26%, но зато большие диапазоны – от гептахорда до додекахорда – представляют подавляющее большинство – 53%. Из сопоставления этих цифр можно сделать два вывода. Первый состоит в том, что характеристичным признаком для региона Муш-Сасун является узость диапазона, а для соседнего, наоборот, – широта. Второй вывод касается гексахорда: его почти равная распространенность в обоих регионах свидетельствует о том, что этот средний, «оптимальный» диапазон – явление общенациональное.

Подробное изучение каждого из тектонических элементов песни важно и необходимо, ибо не только помогает вскрывать характерные

---

[62] Подробнее об этом см. в III главе.

особенности рассматриваемого явления, но и подготавливает почву для сравнительного анализа, выявления сходств и различий. Например, изучение ритмики, принципов ритмического варьирования, которым посвящен третий раздел настоящей главы, позволило проследить пути достижения ритмического богатства и разнообразия, какое свойственно разножанровым песням данного региона. Сравнительный анализ по этим параметрам песен двух соседних регионов выявляет, к примеру, диалектные различия в характере дроблений, приводящих в одном случае к увеличению речитации, в другом – распевности. В песнях региона Муш-Сасун превалируют «малые» распевы, состоящие из двух-трех звуков, в то время как соседний регион характеризуется обилием и «малых» и многозвучных распевов. Кроме того, песни региона Васпуракан-Мокс-Шатах изобилуют всевозможными опеваниями звуков и сверху и снизу, а в регионе Муш-Сасун опевания имеют более сдержанный характер.

Эти диалектные различия сказываются, прежде всего, на стиле народного песнетворчества. В регионе Васпуракан-Мокс-Шатах наблюдается, например, своеобразная «лиризация» эпического стиля, идущая от вышеназванной тенденции к обилию распевов и опеваний ступеней лада, в то время как для региона Муш-Сасун характерен классический эпический стиль, строгий, аскетичный, волевой, когда основой музыкального высказывания становится характерная речитация. Сопоставление эпических стилей очень интересно и является темой отдельного исследования, тем более, что только с этими регионами связывается возникновение и широкое бытование армянского героического эпоса «Сасунские безумцы», следовательно, и дальнейшее мощное развитие эпического стиля[63].

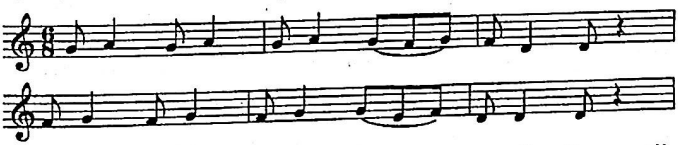
Далее следует отметить диалектные различия структур рассматриваемых регионов. В регионе Муш-Сасун большое распространение имеют структуры типа AA' , т.е. представляющие собой многократный варьированный повтор одного и того же предложения, а в соседнем – превалирующей является контрастная структура типа AB. Повтор и здесь имеет важное значение, но не основополагающее.

---

[63] Из трудов об армянском героическом эпосе см., например, монографии М.Абегяна (1.01) и А.Саакян (1.38). Если о становлении эпического стиля с филологической точки зрения можно говорить на основании самых древних эпических сказов, фрагменты которых приводил еще Мовсес Хоренаци (V в.), то музыка эпоса дошла до нас лишь со времен «Сасунских безумцев» (X в.) в записях нашего времени.

В качестве примера можно привести, с одной стороны, несколько песен-плясок из сборника «Талин», с другой – «Ле, ле, дынэ, дынэстан» (пр.34), «Ле, ле, джан» - песню из репертуара уроженки Шатаха Марты Пирумян, известной исполнительницы песен и сказительницы эпоса (пр.35), «За нашим домом» (пр.52), также представляющий шатахский вариант. Все они относятся к типу трехдольных песен-плясок, в основе ритмики которых лежит диямб, границы которого совпадают с границами тактов.

Рассмотрим сначала песни-пляски, относящиеся к региону Муш-Сасун. Это – «Нарой» (пр.36 и 37), «Дерико» (пр.39), «Ле, ле, Ханэ» (пр.40), «Ари, яро джан» (пр.41) из сборника «Талин». Мелодическая форма строфы всех этих песен – AA'. Если же рассматривать их на уровне микроструктуры, т.е. структуры предложения, то получим следующие формулы: пр.36 и 37 – aa'a"b, пр.39 – aa'b, пр.40 – abb'c, пр.41 – aab. Мелодическое развитие предложений здесь происходит за счет повтора, варьированного или точного. Интересна форма песни «Ай Нубар» (пр.38). На первый взгляд период состоит из разных предложений, но если просмотреть все вариантные изменения этих предложений, то нетрудно заметить, что первое предложение имеет форму aa'b, а первые два мотивных образования второго предложения фактически представляют собой транспонированные на секунду вниз варианты соответствующего мотива первого предложения. Формулу второго предложения можно было бы представить так: $a''_2a'''_2b'$. Таким образом, второе предложение является неточным секвентным проведением первого на более низкой позиции. Это становится особенно наглядным, если сравнить ладо-интонационные модели двух предложений, выведенные на основе анализа всех вариантных изменений:



И тем не менее, мы склонны считать подобный случай особым видом контрастной формы – AB, так как в условиях таких малых форм, как народная песня, любое, даже самое небольшое изменение значительно, а транспозиция воспринимается, прежде всего, как изменение.

Подобное явление, кстати, весьма распространенное в мелодическом мышлении данного региона, наблюдается также в песнях с четной метрикой («Ай Нубар», 4.17/20). В другом варианте песни «Ай

Нубар» (пр.27) форма складывается из варьированных повторов одного и того же предложения – AA' (на более дробном уровне – abc/ab'c').

Теперь обратимся к структурам перечисленных выше песен, представляющих регион Васпуракан-Мокс-Шатах. Они значительно сложнее, тяготеют к контрастности, хотя часто в обоих предложениях, особенно вначале, бывает элемент повтора. Например, в песне «Ле, ле, дынэ, дынэстан» (пр.34) форма AB складывается из двух предложений со следующей структурой: abb'c/ab'dc_2. Песню «Ле, ле, джан» (пр.35) из репертуара Марты Пирумян напела А.Саакян. Форму этой песни – AB составляют предложения со структурой abbc/abb'_2d. Еще меньше сходства между предложениями в песне «За нашим домом» (пр.52) – abbc/a'def, так что здесь мы имеем дело с типичной формой AB.

Для полноты сравнения приведем еще несколько образцов из сборника «Родные песни». В песне «Джаниман» (пр.48), ритмоформула которой представляет хориямб, перемежающийся с диямбом, структура контрастная – AB (abbc/a'def). Такую же форму имеет шуточная песня «Лиса» (пр.58), структурная формула предложений которой – abc/def. В основе ритмики лежит чистый хориямб. Контрастная форма встречается и в песнях с четной метрикой (см. песню «Мокский рынок», пр.54).

В регионе Васпуракан-Мокс-Шатах, естественно, встречаются и песни с формой AA' (см. песни «Луна нежна», пр.55; «Баштан я сеял», пр.49 и другие), однако комплекс других диалектных признаков позволяет узнавать в них черты данного региона.

Выделяя контрастную структуру AB, как более сложную, в качестве характерного диалектного признака региона, мы, естественно, ни в коей мере не сводим все разнообразие песенных структур к существованию этих двух типов. Речь идет лишь о *превалировании* того или иного типа.

К диалектным признакам, как было сказано, относится также наличие характерных для данного региона песенных типов, возникновение которых связано именно с этим регионом. Для региона Муш-Сасун это – «Горани», «Нарой», «Ай Нубар», «Маро», «Майроке», «Дардо», «Хоротик», «Амбарцман еркушабтын». Перечисление можно продолжить. О том, что эти песенные типы местного происхождения, свидетельствует целый комплекс признаков, плюс еще и языковой диалект, указания информантов, факт распространенности, имена, фигурирующие в названиях песен, наиболее часто встречающиеся именно в данном регионе (например, Мариам, сокращенное от него – Маро, Майро, уменьшительная форма - Майроке). Типологическое изучение в первую очередь подобных песен может дать фольклористике

необходимый материал для всестороннего исследования закономерностей музыкального мышления данного региона. В первом разделе IV главы, посвященном «Горани», дается его типологический анализ, раскрывается интонационная природа его звучания, логика ладообразования, его метро-ритмическая характеристика, показываются диалектные нюансы мушских и сасунских горани. В подобного рода исследовании нуждаются многие интереснейшие песенные типы.

Специального изучения ожидает также вопрос бытования локальных разновидностей произведений фольклора, известных и в других регионах. Здесь важно не выяснение вопросов генезиса, что порой совершенно не представляется возможным, а то, как приспосабливается региональный вариант к чертам местного стиля. Сравним для примера танцевальные мелодии «Лурке» из сборника «Талин» (пр.60) и «Лорке» из сборника «Родные песни» (пр.59). «Лурке» – это сугубо инструментальный танец, а «Лорке» – это песня-пляска с развернутым припевом, исполняемым на новом мелодическом материале. Однако пляску иногда сопровождает инструментальное исполнение мелодии, как в приведенном случае. Хотя между двумя образцами есть явное сходство в ритмической организации и едва уловимое мелодическое сходство, но формы у них разные. Форма «Лурке» представляет собой многократное повторение периода, состоящего из двух предложений – АВ. Для формы «Лорке» характерна трехчастность – АА'А"А" ВВ' АА. Лад «Лурке» - эолийский пентахорд квартовой основы, в котором пятая ступень возникает лишь эпизодически и имеет значение вспомогательного звука. Изредка появляющиеся нижний вводный тон и нижняя медианта функциональной роли не играют, служат как бы «трамплином для отталкивания». Лад «Лорке» - эолийский гептахорд квинтовой основы. Один этот пример уже свидетельствует о том, что каждая среда бытования непременно накладывает свой отпечаток на облик песни, это отражается и в способе исполнения, и в форме, и в ладовой организации, и в диапазоне, и в манере исполнения (что, к сожалению, не поддается письменной фиксации), и во множестве других факторов.

Интересно проследить, какие изменения претерпевает песня региона Муш-Сасун в условиях бытования в соседнем регионе. Сравним два региональных варианта песни «Дардо» - из сборника «Талин» (пр.31) и из сборника «Родные песни» (пр.44).

Пример 31. Регион Муш-Сасун.

Лад – эолийский квартовой основы с микропониженной II ступенью (таронский). Объем – тетрахорд. Поэтический текст – трехстишия и двустишия с повтором первой строки. Восьмисложная строка делится на два полустишия по 4 слога. Рефрен трехсложный. Есть расширения

текста в некоторых строках за счет прибавления слов, что усиливает момент речитации. Внутридолевое дробление – на четное количество единиц. Обилие «малых» распевов.

Пример 44. Регион Васпуракан-Мокс-Шатах.

Лад – эолийский пентахорд квартовой основы. Поэтический текст – четверостишия. Строка – восьмисложная, делится на 4+4. Нарушений в структуре текста нет. Речитации нет, наоборот, есть обилие «малых» и многозвучных распевов. Внутридолевое дробление в равной степени как четное, так и нечетное (триоли, квинтоль).

Характерны различия и в области формы. Для большей наглядности представляем ее в трех параметрах[64]:

Пр.31 P A ABC P – поэтическая форма – P ABP PC PDP Пр.44
P AA'A'B R – ритмическая форма – P ABR PA' BR
P AAAB R – мелодическая форма – P AA'R PA A'R

Из приведенной схемы видно, что в примере 44 форма усложнена, но частое вклинивание рефрена в текст дробит форму, лишает ее цельности и строгой логичности, присущей примеру 31.

Изменения, произошедшие в песне под влиянием стиля другого региона, – налицо. Характер и направление этих изменений еще раз подтверждает объективность выделенных стилистических черт, из которых складывается диалектный облик региона.

И, наконец, рассмотрим последний случай: как проявляет себя в регионе Муш-Сасун миграционный песенный тип, в частности, такой яркий, художественно совершенный, как «Диле яман» (пр.8). Песня записана от уроженки Вана Ульяны Петросян, которая в раннем детстве вынуждена была покинуть родные места, попала сначала в Ленинаканский детдом, а затем обосновалась в деревне Верин Саснашен Талинского района, где жила в среде мушцев и сасунцев. Ее музыкально-языковые представления и вкусы формировались в другой региональной среде. Поэтому ее «Диле яман» приобрел черты, свойственные региону Муш-Сасун.

Чтобы лучше представить региональные различия, приведем несколько образцов этого песенного типа: «Ле, ле, яман» в записи

---

[64] Для наглядности функциональной дифференциации основные строки поэтического текста и, соответственно, музыкальные предложения отмечаются начальными буквами латинского алфавита – ABC ..., а рефренные строки – буквами второй половины алфавита – PR ...

Комитаса (пр.42), «Дле яман» из сборника «Родные песни» (пр.46) и «Ле, ле, Джинар», относящуюся к этому же песенному типу (пр.43)[65].

Для удобства сравнения представим мелодические модели этих песен, в которых каждая фраза дается в виде выровненного мелодического контура, с опущенными опеваниями и повторами ступеней. Под каждой моделью указывается структура поэтической строки и форма строфы в буквенном обозначении, а над нею – мелодическая форма (см. Таблицу VI).

Как видно из Таблицы, между всеми образцами, относящимися к региону Васпуракан-Мокс-Шатах, есть много общего, выражающегося и в одинаковой структуре поэтического текста, и в присутствии рефрена, начинающего каждое предложение, а также завершающего песню, и в одинаковом количестве фраз в предложениях, и в повторах, и в свободе ритмики, и в интонациях, и в тенденции к длительному пребыванию в сфере квинтовой побочной опоры. Но есть и тонкие различия, проявляющиеся в мелодическом и ритмическом претворении идентичных фраз, в их звуковом диапазоне, в реальном мелодическом контуре, в транспозиции рефренных фраз в начале второго предложения на секунду вниз, в степени распетости фраз, когда в некоторых случаях четырехсложник фразы «расщепляется» на 2+2 слога и, тем самым, отодвигает второй четырехсложник на последнюю позицию, т.е. позицию заключительного рефрена (см. «Ле, ле, яман» и «Ле, ле, Джинар»). В песне «Ле, ле, Джинар» в отличие от других песен повторяется не только «А», но и вся первая половина строфы.

В конце таблицы дан талинский вариант «Диле яман», причем приведены модели и первой строфы, по форме отличающейся от остальных строф и примыкающей к вариантам соседнего региона, и второй строфы, в которой, как и в последующих строфах, под влиянием местного музыкального мышления произошли определенные изменения.

В предыдущем разделе IV главы охарактеризована эта песня, показаны причины, обусловливающие изменения формы.

---

[65] Песня нотирована нами (рукописный фонд Кабинета народного творчества Ереванской консерватории). Исполнитель ее – Сарибек Мурадян, житель Аштаракского района Армении, 1927 года рождения. Родители в 1918 году бежали из Багешской (Битлисской) области и обосновались сначала в Эчмиадзине, а затем – в деревне Агарак Аштаракского района.

Багешская область, являясь юго-восточной частью региона Муш-Сасун и находясь в непосредственном соседстве с регионом Васпуракан-Мокс-Шатах, в стилистическом отношении становится как бы связующим звеном между двумя регионами. Багешская область в этом смысле представляет большой интерес для диалектологического исследования.

Таблица VI

"Ле, ле, яман"

P A A

4 4 + 4

r' A

P B C D

4 2 + 2 + 4

r' B

"Дле яман"

P A A

4 4 + 4

r' A

P_2 B C R

4 4 + 4 4

r' r'

"Ле, ле, Джинар"

P A A'

7 4 + 4

r' A

P_2 B C D

7 2 + 2 + 4

r' B

"Диле яман" ("Талин")

I строфа P A A

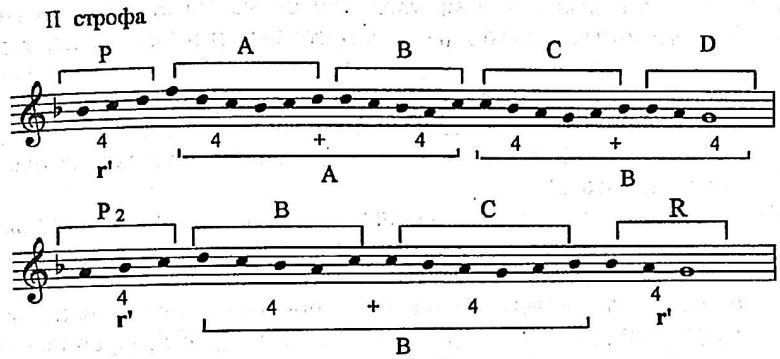
4 4 + 4

r'

P_2 B A C R

4 4 + 4 4

r' B r'



Конечно, отклонения от основного типа здесь небольшие, но изменения, порой кажущиеся незначительными, сообщают песне совершенно определенный региональный оттенок. Если попытаться сформулировать в двух словах, то это – большая речитативность, тенденция к «сворачиванию» мелодии, сужению диапазона, наличие характерных нюансов темперации в интонировании. Все это придает песне суровую сдержанность в выражении лирического чувства, а в сочетании с содержанием поэтического текста – даже скорбные оттенки.

В данном разделе мы попытались дать диалектологическую характеристику региона Муш-Сасун на основе, с одной стороны, исследования стилистических черт и музыкально-языковых средств народных песен, с другой – сравнения с диалектными чертами соседнего региона, при этом большинство примеров приводя из сборника «Родные песни», составленного из песен одного информанта. Правомерен ли такой подход? Дает ли подобный материал достаточно объективных данных для диалектологической характеристики?

Во-первых, в качестве материала для сравнения приводятся не только песни из вышеназванного сборника, но и записи Комитаса, Сп.Меликяна, а также рукописные образцы песен, относящихся к региону Васпуракан-Мокс-Шатах.

Во-вторых, один из лучших информантов Айрик Мурадян, сохранивший в своей памяти около 150 народных песен и танцевальных мелодий, какой бы яркой индивидуальностью ни обладал, все же является выразителем лучших песенных традиций своего родного региона[66]. Прав В.Л.Гошовский, когда пишет, что «народный певец

---

[66] О влиянии музыкальной атмосферы региона М.Г.Арановский пишет: «Сама музыкальная среда формирует музыкальное сознание каждого

мыслит только на *собственном музыкальном языке*, то есть на языке своего народного музыкального диалекта, и что бы он ни создавал, это всегда будет лишь результатом *новой комбинации* характерных для данного музыкального диалекта составных элементов. Создать такой напев, который бы в корне отличался от бытующих в народе мелодий, певцу так же невозможно, как и заговорить на неизвестном ему языке» (1.16,С.11 – курсив автора).

В заключение считаем нелишним привести в виде таблицы *мелоинтонационный словарь*, составленный на основе сборника «Талин». Это – система попевок, мелодических или ритмо-интонационных формул, характерных кадансовых оборотов, составляющих основной «строительный материал» песен (см. Таблицу VII). Сравнение мелоинтонационных словарей отдельных регионов позволит в будущем составить представление о едином словаре армянского музыкального фольклора.

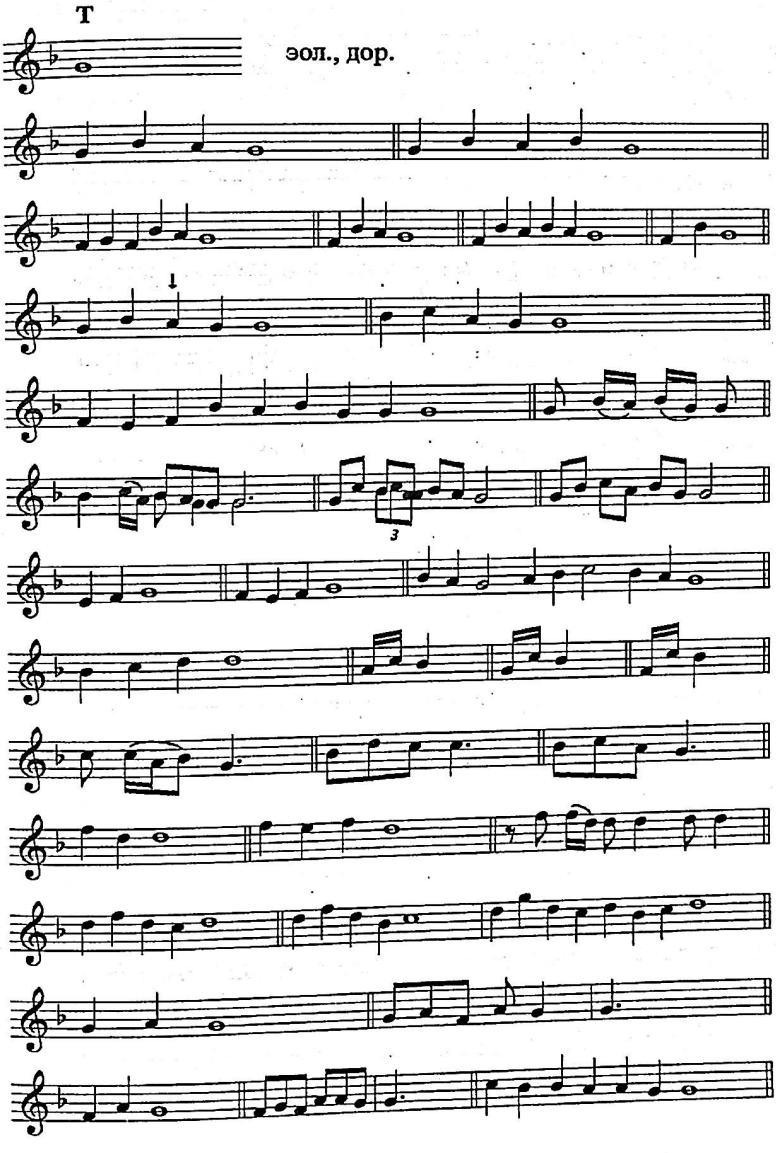
И.Земцовский в своей книге «Мелодика календарных песен» высказывает такую мысль, что, поскольку «каждое фольклорное произведение, жанр, тема и т.п. имеет и общий (в пределе – международный) характер, и неповторимые локальные черты конкретного диалекта, к которому принадлежит данная запись», то необходимо исследование обеих этих сторон, находящихся в сложной диалектической взаимосвязи (1.22,С.19-20).

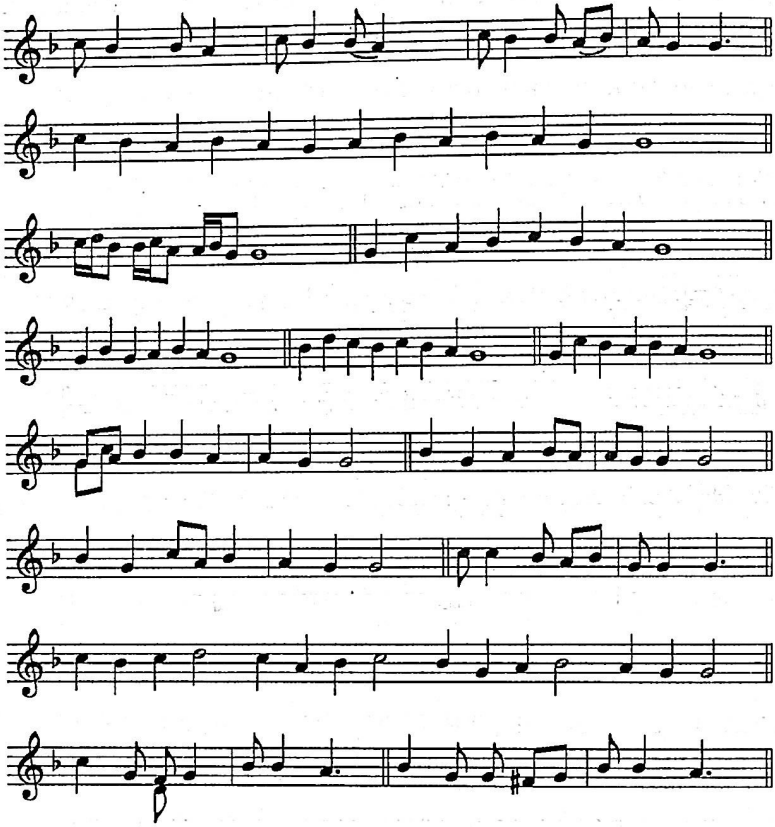
Совершенно справедливое замечание. Чтобы получить возможность самых широких музыковедческих исследований, теоретические обобщения и выводы которых проверялись бы на региональном и общенациональном материале, нужны, прежде всего, диалектологические исследования как основы сравнительной фольклористики.

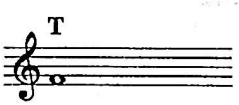
человека, то есть ту систему, благодаря которой возникает возможность не только воспринимать, но и создавать новые музыкальные произведения. Рождение и вариантное существование народных песен – лучшее тому доказательство» (2.02,С.95).

Таблица VII

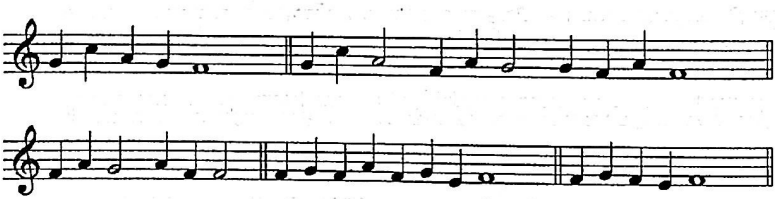
Мелоинтонационный словарь

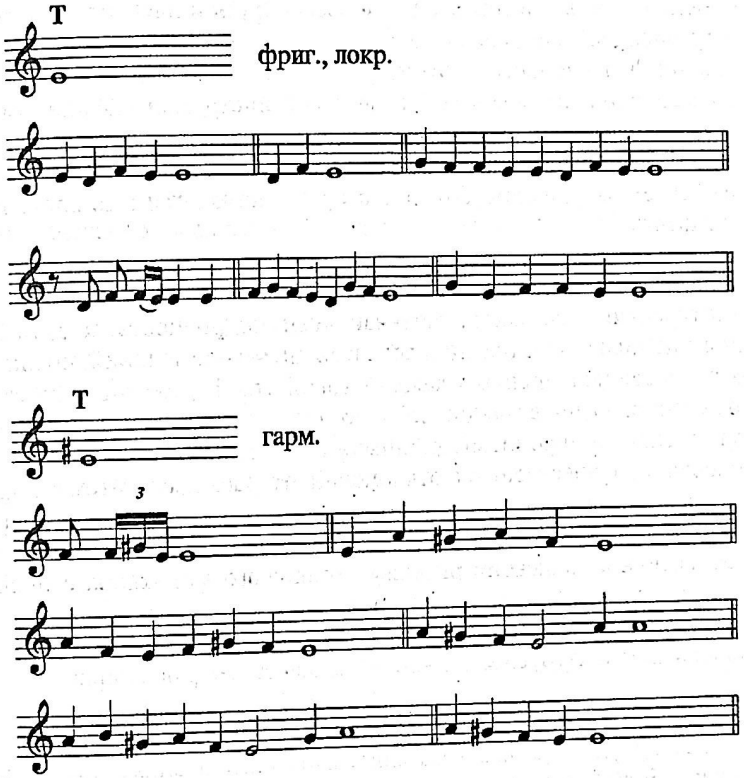






микс.,ион.




T
фриг., локр.
T
гарм.
3

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Необходимость выработки новых принципов нотирования армянской народной музыки возникла вследствие раздвижения в наше время границ фольклористики, включения в нее нового круга проблем. Нотация как один из важных, первичных инструментов анализа в фольклористике, естественно, нуждалась в совершенствовании. С другой стороны, нотация нового качества сама стала стимулировать расширение круга исследуемых проблем. Эти две стороны находятся в диалектической взаимосвязи.

В чем заключается, если сказать вкратце, суть выдвигаемых в настоящей работе новых принципов нотирования?

а) В нотировании со всеми мельчайшими подробностями данного единичного исполнения, фиксации всех вариантных изменений, возникающих в процессе исполнения в каждой новой строфе, т.е. в восприятии данного песенного типа в вариантной множественности его проявлений;

б) в уточнении «микроинтонационных» процессов, в фиксации нюансов темперации, существенных отклонений от равномерно-темперированного строя, в стремлении выявить характерные особенности темперации естественного строя армянской народной музыки;

в) в объективной фиксации ритмики армянского фольклора с целью определения специфики национального ритмического чувства;

г) в подробной фиксации мелизматики с целью уточнения и дополнения в дальнейшем тезауруса мелизматики армянского фольклора;

д) в фиксации моментов, связанных с исполнительской манерой;

е) в выработке дополнительных знаков нотации (использованных в изданных нами двух сборниках – «Талин» и «Родные песни»), позволяющих достичь большей точности и подробности в фиксации образцов народной музыки.

Роль новых принципов нотирования существенна также в актуализации исследований стилевых особенностей армянской народной музыки. Новый тип нотации помогает, как показано в работе, более точно и конкретно подойти, в частности, к решению проблемы реставрации отдельных песенных типов, что нами показано на примере типа песни-пляски «горани». Основой исследования стало типологическое изучение, дополненное социологическим, при этом обязательно принимая во внимание бифункциональность объекта (и песня и танец). Анализ выявил два структурных типа горани – тип АВ и тип АА, уникальную интонационную природу этих песен-плясок, характер метро-ритма горани, в основе которого лежит амфимакр, и т.д. Все выделенные

типологические параметры помогают восстановить истинный облик искаженного образца или целого песенного типа.

Здесь вскрываются также причины трансформации песенного типа, которые усматриваются в нарушении традиционной формы бытования в современных условиях – в оторванности песни от пляски.

Новые принципы нотирования имеют важное значение и в освещении проблем темперации. Отражение в нотации микроизменений звуковысот, основанное на непосредственном аудитивном анализе живого фольклора, дало возможность а) показать интонационное богатство монодического мышления; б) вскрыть специфические проявления в данном регионе нормативных ладов армянской музыки (по номенклатуре Х.С.Кушнарева), показать, например, интонационное своеобразие гармонического тетрахорда, реальное существование самостоятельного специфического лада, который мы называем «таронским» (эолийский лад с существенно низкой II ступенью), и т.д.; в) выявить эффект «ладовой текучести», ладового перекрашивания внутри жестких рамок чистой кварты, возникающего вследствие высотной вариантности II и III ступеней тетрахорда.

«Микроинтонационная подробность» нотации позволила не только проверить на практике теоретические положения, выдвинутые в этой области Кушнаревым, но и дополнить их исследованием конкретных проявлений характерных ладовых структур.

В исследовании ритма также трудно переоценить роль точной нотации. Руководящим принципом ритмической нотации для нас является объективная фиксация длительностей, недопущение насильственного втискивания песни в «прокрустово ложе» тактированной метрики. В этой связи затрагивается и проблема тактирования – одна из сложнейших проблем теории ритма, показывается, что в большинстве случаев тактовая черта имеет в армянском фольклоре лишь разделительное, синтаксическое значение.

Итак, ритмика армянского музыкального фольклора, сохранившего, на наш взгляд, явные черты квантитативности, характеризуется своеобразным сочетанием акцентности, размеренной времяизмерительности (квантитативности) и свободной времяизмерительности, названной нами так, ибо в основе этого типа ритмики лежит в качестве единицы измерения малая длительность (обычно одна восьмая), становящаяся организующим «пульсом» музыки.

Исследование принципов ритмического варьирования базируется на анализе фольклорного материала, относящегося к указанным различным типам ритмической организации, прослеживаются особенности варьирования, обусловленные различием характеров ритмики.

И, наконец, в работе раскрыты возможности новых принципов нотирования в выявлении отдельных диалектов музыкального фольклора, что показано на примере региона Муш-Сасун. Здесь, прежде всего, поясняется, что имеется в виду под понятием музыкальный диалект, какие параметры его определяют, затем обосновывается, почему мы апеллируем к этнографическим регионам исторической Армении и почему для исследования избран именно регион Муш-Сасун.

Диалектологическая характеристика региона дана на основе анализа стилистических черт и музыкально-языковых средств фольклора (лад и ладообразование, особенности темперации и интонирование, звуковой диапазон песен, характер ритмики, структура и т.д.). Для сравнения постоянно привлекается материал соседнего региона, во многом отличающегося от исследуемого, что делает характеристики более броскими, позволяет выявить, с одной стороны, черты, присущие только данным регионам, и, с другой – черты общенациональные. Приводится также мелоинтонационный словарь, представляющий собой систему попевок, мелодических или ритмо-интонационных «кирпичиков», наиболее часто встречающихся в песнях данного региона. Составление подобных словарей, отражающих характерные особенности мелодического мышления всех этнографических регионов, нам представляется чрезвычайно важным для развития сравнительной фольклористики.

Возможность осуществления этих и целого ряда других интересных, нужных, порой неожиданных аспектов исследования, как было сказано выше, связана с новыми требованиями современной фольклористики, предъявляемыми к нотации, чтобы она была точной, достоверной, достаточно подробной, объективной, «документально» подкрепленной магнитофонной записью. Чем больше всевозможной информации будет содержать нотация, тем глубже и интересней сможет стать постановка проблем. Чем тоньше и точнее она будет, тем лучше станет способствовать развитию сравнительной фольклористики, независимо от того, изучает ли эта наука фольклор целых ареалов, отдельных народов или диалекты и поддиалекты внутри локального региона одной национальной фольклорной культуры, ибо в диалектологии даже самые тончайшие нюансы весьма значимы.

Фиксация же микроинтонационных нюансов темперации должна стать основой для проведения в будущем тщательных акустических исследований с целью выявления зонных характеристик естественного строя армянского музыкального фольклора.

Ամփոփում

Ժողովրդական երաժշտության նոտագրման նոր սկզբունքների մշակման անհրաժեշտությունն առաջացավ արդի ֆոլկլորագիտության սահմանների ընդլայնման, նրա մեջ խնդիրների նոր շրջանակ ներառնելու հետևանքով: Նոտագրությունն իբրև ֆոլկլորագիտության մեջ երաժշտական վերլուծության կարևորագույն, առաջնային միջոցներից մեկը, բնականաբար, կատարելագործման կարիք ուներ: Միևնույն ժամանակ, նոր որակի նոտագրությունը, իր կողմից, խթանեց հետազոտվող պրոբլեմների շրջանակի ընդլայնումը: Այդ երկու կողմերը դիալեկտիկական կապի մեջ են գտնվում:

Ո՞րն է, եթե համառոտակի ասելու լինենք, այս աշխատության մեջ առաջադրվող՝ նոտագրության նոր սկզբունքների էությունը:

ա/ Ֆոլկլորային նմուշի տվյալ կատարման ամենայն մանրամասնությամբ նոտագրումը, կատարման ընթացքում յուրաքանչյուր նոր պարբերության մեջ առաջացող բոլոր տարբերակային փոփոխությունների արձանագրումը, այսինքն տվյալ երգային տիպն ընկալվում է իր դրսևորման տարբերակային ողջ բազմաքանակության մեջ:

բ/ «Միկրոինտոնացիոն» երևույթների ճշգրտումը, տեմպերացիայի երանգների, հավասարաչափ-տեմպերացված համակարգից էական շեղումների նշումը, հայ ժողովրդական երաժշտության բնական համակարգի տեմպերացիայի բնորոշ առանձնահատկությունները բացահայտելու ձգտումը:

գ/ Հայ երաժշտական ֆոլկլորի ռիթմիկայի օբյեկտիվ արձանագրումը՝ նպատակ հետապնդելով բացահայտել ազգային ռիթմական զգացողության առանձնահատկությունը:

դ/ Զարդանախշերի (մելիզմատիկայի) մանրակրկիտ նշումը՝ հետագայում հայ ֆոլկլորի մելիզմատիկայի տեզաուրուսի ճշգրտման և լրացման նպատակով:

ե/ Կատարողական մաներայի հետ կապված երևույթների արձանագրումը:

զ/ Նոտագրության լրացուցիչ նշանների մշակումը (կիրառված են մեր կազմած և հրատարակած «Թալին» և «Հայրենի երգեր» ժողովածուներում), որոնք թույլ են տալիս ապահովել ժողովրդական երաժշտության նմուշների առավել ստույգ և մանրամասն նոտագրումը:

Նոտագրության նոր սկզբունքների դերն էական է նաև հայ ժողովրդական երաժշտության ոճական առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունների ակտուալացման իմաստով: Ինչպես ներկայացված է աշխատության մեջ՝ նոր տեսակի նոտագրությունն օգնում է ավելի ստույգ և կոնկրետ մոտենալ, մասնավորապես, առանձին երգային

տիպերի վերականգնման խնդրի լուծմանը, որ ցույց է տված այստեղ «գորանի» պարերգային տիպի օրինակով: Հետազոտության համար հիմք է դարձել տիպաբանական ուսումնասիրությունը, որը լրացվել է սոցիոլոգիականով, ընդ որում պարտադիր կերպով ուշադրության է առնվել օբյեկտի երկֆունկցիոնալությունը (և՛ երգ, և՛ պար): Վերլուծության արդյունքում բացահայտվել է գորանու կառուցվածքային երկու տեսակ՝ AB և AA, այդ պարերգերի բացառիկ ինտոնացիոն ոլորտը, գորանու մետրառիթմի բնույթը, որի հիմքում ընկած է *ամֆիմակր* ոտքը և այլն: Նշած բոլոր տիպաբանական պարամետրերն օգնում են վերականգնել աղճատված նմուշի կամ ամբողջ երգային տիպի իսկական տեսքը:

Այստեղ բացահայտվում են նաև երգային տիպի փոխակերպման պատճառները, որոնք բացատրվում են կենցաղավարման ավանդական ձևերի խախտմամբ, երբ արդի պայմաններում երգը անջատվում է պարից:

Նոտագրության նոր սկզբունքները կարևոր նշանակություն ունեն նաև տեմպերացիայի խնդիրները լուսաբանելու հարցում: Ձայնաբարձրությունների միկրոփոփոխությունների արտացոլումը նոտագրության մեջ, որ հիմնված է կենդանի ֆոլկլորի անմիջական, առդիտիվ վերլուծության վրա, հնարավորություն ընձեռեց

ա/ ցույց տալ մոնոդիկ մտածողության ինտոնացիոն հարստությունը,

բ/ բացահայտել հայ երաժշտության նորմատիվ ձայնակարգերի (ըստ Քուշնարյանի տեսության) յուրահատուկ դրսևորումները տվյալ տարածքում, ցույց տալ, օրինակ, հարմոնիկ քառալարի հնչերանգային բազմազանությունը և յուրահատկությունը, Մուշ-Սասուն ազգագրական գոտու ֆոլկլորում ինքնուրույն, յուրատեսակ ձայնակարգի իրական գոյությունը, որը մենք առաջարկում ենք անվանել «տարոնական» (էոլական ձայնակարգ՝ զգալիորեն իջեցված երկրորդ աստիճանով) և այլն,

գ/ բացահայտել «ձայնակարգային հոսունության» երևույթը, մաքուր կվարտայի խիստ սահմանների մեջ ձայնակարգային «գունափոխությունները», որոնք առաջ են գալիս քառալարի 2-րդ և 3-րդ աստիճանների ձայնաբարձրությունների տարբերակման հետևանքով:

Նոտագրության «միկրոինտոնացիոն մանրամասնությունը» թույլ տվեց ոչ միայն գործնականում ստուգել այդ ոլորտում Քուշնարյանի առաջ քաշած տեսական դրույթները, այլև լրացնել դրանք բնորոշ ձայնակարգային կառուցվածքների կոնկրետ դրսևորումների ուսումնասիրությամբ:

Ռիթմի հետազոտման բնագավառում նույնպես դժվար է գերագնահատել ստույգ նոտագրության դերը: Ռիթմական նոտագրության ղեկավար սկզբունք է դառնում մեզ համար տեղեկությունների ճշգրիտ արձանագրումը, անքույլատրելի համարելով երգի բոնի կերպով խցկումը տակ-

տավորված մետրիկայի «պրոկրուստյան մահճի» մեջ: Այդ կապակցությամբ շոշափվում է նաև ռիթմի տեսության կարևոր և բարդ խնդիրներից մեկը՝ տակտավորման խնդիրը, ցույց է տրվում, որ հայ ֆոլկլորում տակտի գիծը մեծ մասամբ ունի լոկ տրոհիչ, շարահյուսական նշանակություն:

Եվ այսպես, հայ երաժշտական ֆոլկլորի ռիթմիկան, որը , մեր կարծիքով, կվանտիտատիվության բացահայտ գծեր է պահպանել, բնութագրվում է շեշտայնության, չափավորված ժամանակաչափության (կվանտիտատիվության) և ազատ ժամանակաչափության յուրօրինակ զուգորդմամբ: Ռիթմիկայի այդ վերջին տեսակը մենք անվանել ենք ազատ ժամանակաչափություն, քանի որ նրա հիմքում իբրև չափի միավոր ընկած է փոքր տևողությունը (սովորաբար մեկ ութերորդականը), որը և դառնում է երաժշտությունը կազմակերպող «զարկերակ»:

Ռիթմական տարբերակման սկզբունքների ուսումնասիրությունը հիմնվում է ռիթմական կազմակերպման նշված տարբեր տիպերին վերաբերող ֆոլկլորային նյութի վերլուծության վրա, ցույց են տրվում տարբերակման առանձնահատկությունները, պայմանավորված ռիթմիկայի այդ տեսակային տարբերությամբ:

Եվ, վերջապես, աշխատության մեջ բացահայտված են նոր սկզբունքներով կատարված նոտագրության հնարավորությունները երաժշտական ֆոլկլորի առանձին բարբառների ուսումնասիրման բնագավառում: Իբրև այդ կարգի առաջին ուսումնասիրության նյութ ընտրված է Մուշ-Սասուն ազգագրական գոտու ֆոլկլորը: Աշխատության մեջ նախ և առաջ պարզաբանվում է, թե երաժշտական բարբառ ասելով ինչն ի նկատի ունենք, երաժշտական խոսքի որ տարրերն են սահմանում այդ հասկացությունը: Այնուհետև հիմնավորվում է, թե ինչու ենք դիմում պատմական Հայաստանի ազգագրական գոտիներին և ինչու ուսումնասիրման համար ընտրված է հատկապես Մուշ-Սասուն գոտին:

Տարածքի բարբառագիտական բնութագիրը տրված է ֆոլկլորի ոճական գծերի և երաժշտալեզվական միջոցների վերլուծության հիման վրա (ձայնակարգ և ձայնակարգային գոյացում, տեմպերացիայի առանձնահատկություններ և ձայնարտաբերում /ինտոնացիա/, երգերի հնչյունածավալ, ռիթմիկայի բնույթ, երաժշտական կառույց և այլն): Համեմատության համար շարունակ օրինակներ են բերվում հարևան՝ Վասպուրական-Մոկս-Շատախ գոտու ֆոլկլորից, որը շատ կողմերով տարբերվում է հետազոտվող նյութից: Այդ համեմատությունները ավելի ցայտուն են դարձնում բնութագրումները, թույլ են տալիս բացահայտել, մի կողմից, միայն տվյալ տարածքներին հատուկ և, մյուս կողմից, համազգային գծերը:

Աշխատությունը պարունակում է նաև «մելոդինտոնացիոն բառարան», որն իրենից ներկայացնում է մեղեդային փոքր դարձվածքների,

մեղեդիական կամ ռիթմաինտոնացիոն «աղյուսիկների» մի համակարգ, որն առավել հաճախ է հանդիպում տվյալ տարածքի երգերում: Նման բառարանների ստեղծումը, որոնք կարտացոլեն ազգագրական բոլոր գոտիների մեղեդային մտածողության առանձնահատկությունները, շատ կարևոր են թվում համեմատական ֆոլկլորագիտության զարգացման համար:

Այս և մի շարք այլ հետաքրքրական, անհրաժեշտ, երբեմն անսպասելի տեսանկյունով կատարված ուսումնասիրությունների իրականացման հնարավորությունը, ինչպես վերը նշվեց, կապված է արդի ֆոլկլորագիտության՝ նոտագրությանը ներկայացվող պահանջների հետ, որ այն լինի ստույգ, արժանահավատ, բավականաչափ մանրակրկիտ, օբյեկտիվ, մագնիտաֆոնային ձայնագրությամբ «փաստագրված»: Որքան շատ բազմապիսի տեղեկություն պարունակի նոտագրությունը, այնքան ավելի խոր և հետաքրքրական գիտական խնդիրներ կարելի կլինի առաջ քաշել: Որքան մանրակրկիտ և ստույգ լինի նոտագրությունը, այնքան ավելի լավ կնպաստի համեմատական ֆոլկլորագիտության զարգացմանը, անկախ նրանից, թե ուսումնասիրվում են ամբողջ տարածաշրջանների, առանձին ժողովուրդների ֆոլկլորը, թե մեկ ազգային ֆոլկլորային մշակույթի ներսում առանձին ազգագրական գոտիների բարբառները և ենթաբարբառները, քանի որ բարբառագիտության մեջ չափազանց նշանակալի են նույնիսկ ամենանուրբ երանգները:

Իսկ տեմպերացիայի միկրոինտոնացիոն երանգների արձանագրումը պետք է հիմք դառնա հետագայում մանրակրկիտ ակուստիկական հետազոտությունների համար, որոնք նպատակ կհետապնդեն բացահայտել հայ երաժշտական ֆոլկլորի բնական համակարգի հնչյունների զոնային բնութագրերը:

Summary

The need to work out new principles of notating Armenian folk music generated due to the expansion of boundaries of folklore studies in our times and inclusion of a new class of problems therein. Naturally, notation as an important and primary instrument of analysis in folklore studies needed perfection. On the other hand, the notation of a new quality itself started to stimulate the enlargement of the class of problems under study. These two sides are in a dialectical interrelationship.

In brief, what is the essence of the new principles of notation put forward in the present work?

a) notation of a given single performance in all minute details, establishment of all variation changes, arising in each new stanza in the process of performing, i.e. the perception of a given song type in variation multitude of its manifestations;
b) specification of "micro-intonational" processes, fixation of the nuances of temperament, essential deviations from an evenly-tempered pattern, aspiration to reveal the characteristic features of temperament of the natural structure of Armenian folk music;
c) objective fixation of rhythms of Armenian folklore with the purpose of defining the specific character of the national rhythmical sense;
d) detailed fixation of melismata with the purpose of refinement and addition to the thesaurus of melismata of Armenian folklore in the future;
e) fixation of moments connected with the manner of performance;
f) elaboration of additional signs of notation (used in the two collections published by us – "Talin" and "Native Songs") that allows to achieve a greater exactness and thoroughness in the recording of the examples of folk music.

The role of the new principles of notation is also essential for the actualization of examining the stylistic peculiarities of Armenian folk music. As is shown in the work, the new type of notation helps approach in a more exact and concrete way the solution of the problem of restoration of individual song types, in particular; we have shown this on the example of *gorani* type song-dance. Typological examination became the basis of research, supplemented by sociological studies; at this the bi-functional nature of the object (both song and dance) was unfailingly taken into consideration. The analysis revealed two structural types of *gorani* – type AB and type AA, the unique intonational nature of these song-dances, the character of *gorani* metre and rhythm, in the basis of which lies amphimacer, etc. All the distinguished typological parametres help to restore the true appearance of the distorted

example of an entire song type.

Here, reasons for a song type transformation have also been revealed, which are seen in the breach of the traditional form of existence in modern conditions – in the detachment of song from dance.

The new principles of notation also have a significant importance in the elucidation of the problem of temperament. The reflection in notation of micro-changes in pitches based on an immediate auditory analysis of live folklore gave an opportunity: a) to show the intonational wealth of monodic thinking; b) to reveal specific manifestations of normative modes of Armenian music in (a given region (according to Kushnaryov's nomenclature); to show, for instance, the intonational peculiarity of a harmonic tetrachord, the real existence of a self-dependent specific mode, which we call "Taronian" (eolian mode with an essentially low second degree), etc; c) to reveal the effect of "mode-fluidity", mode recolouring inside the rigid frame of a pure quarta, arising due to the pitch variation of the second and the third degrees of a tetrachord.

The "micro-intonational detail" of notation allowed us not only to check the theoretical statements in practice put forward by Kushnaryov in this field, but also to supplement them with a study of concrete manifestations of characteristic modal structures.

In the examination of rhythm, it is also difficult to overestimate the role of precise notation. A guiding principle of rhythmic notation for us is the objective recording of durations, non-admission of a forcible squeezing of a song into the "Procrustean bed" of timed metre. In this connection, the problem of timing is also touched upon – one of the most complicated problems of the rhythm theory; it is shown that, in most cases, the measure bar has only a separating, synctactical significance in Armenian folklore.

Thus, the rhythmical patterns of Armenian musical folklore that has preserved, in our opinion, obvious features of quantitativeness, are characterized by a peculiar combination of accentuation, measured time-dimensionality (quantitativeness) and free time-dimensionality, called so because the small duration (usually one-eighth) that becomes the organizing "pulse" of music lies in the basis of this type of rhythms, as a unit of measuring.

The examination of the principles of rhythmic variation is based upon the analysis of folklore material referring to the indicated various types of rhythmic organization; peculiarities of variation conditioned by the diversity in the characters of rhythms have been traced.

Finally, possibilities of new principles of notation in the revelation of separate dialects of musical folklore are uncovered in this work, shown on the

example of the Moush-Sasoun region. First of all, it is made clear here what is meant under the notion of a musical dialect, what parametres define it, then it is grounded why we turn to the ethnographic regions of historical Armenia and why the very region of Moush-Sasoun has been chosen for examination. Dialectological characteristics of the region are given based on the analysis of stylistic features and musical-linguistic means of folklore (mode and mode-formation, peculiarities of temperament and intoning, the sound range of songs, nature of rhythms, structure, etc.). For comparison, material of the neighbouring region has constantly been examined, differing in many aspects from that under study that makes the characteristics brighter and allows to reveal, on the one hand, features inherent only in the given regions, and on the other hand, features that are all-national. A melody-intonational dictionary is also included, which presents a system of small melodic segments, melodic and rhythmic-intonational "bricks" found in the songs of a given region more often. Compilation of such dictionaries that reflect the characteristic features of melodic thinking of all ethnographic regions seems to be extremely important for the development of comparative folklore studies.

The possibility of carrying out these and a whole number of other interesting, necessary, and at times unexpected aspects of study, as stated above, is connected with the new requirements of modern folklore studies, made for notation to be exact, trustworthy, sufficiently detailed, objective and "factually" supported by a tape-recording. The more information of all kinds the notation contains, the deeper and more interesting the statement of the problem will become. The more refined and exact it is, the better it will start to promote the development of comparative folklore studies, independently of the fact whether this science studies the folklore of the whole areals, individual peoples or dialects and sub-dialects within a local region of a single national folklore culture, for in dialectology even the most refined nuances are quite significant.

The record of micro-intonational nuances of temperament must become a basis to carry out in the future thorough acoustic examinations with the purpose of revealing zonal characteristics of the natural structure of Armenian musical folklore.

ԹԱԳՎՈՐԱԳՈՎՔ

ТАГАВОРАГОВК

♪=138

1.

Հա շի-նե-ցեք հա շի - նե-ցեք, թագ-վոր է - լավ

ա-րե - վե - լոց, (ը) մաճ գի - տեր ու գի-կեր,

է - գավ նըս-տավ դար - բաս - խա-նեն, ծըն-դրիկ զար-գին

սուրբ սե-ղան-ներ, (հը)-խերն ու պա-ռին մըր թագ-վո-ռին:

4.17/3

ԱՎԵՏԻՔ

АВЕТИК

♪=132

11

2.

Ա - վե - տիք, սօր ծը-նուտ է Մայ - ռա - մին, ա - վե-տիք,

շըն - չաց բե - ռեց Հի - սուս որ - դին, ա - վե - տիք,
ե - դոք տա - ռան ու մը - կըր - տին, ա - վե-տիք,...

4.17/2

ՈՂԲ

ВОХБ

♪=120

3

3.

4.17/8

ՐՈՒՐԻԿ РУРИК

♪=160

4.

Գը-սը ռու-ռի, ռու-ռի, ռու - ռի, ռու-ռի, ռու - ռի, ռու-ռի, ռու - ռի,

ռու-ռի, ռու - ռի, ռու-ռի, ռու - ռի, ռու-ռի, ռու - ռի, ռու-ռի, լա - ռ,

ռու-ռի, լա-ռ, հա-ռա-ֆը քա-մին զքի օ - ռո - ռը, ռու-ռի, լա - ռ,

ռու-ռի, լա-ռ, քո-լի օչ-խար քի ձիձ ի - դա, ռու-ռի, լա - ռ,

4.17/9

ՀՈՌՈՎԵԼ ОРОВЕЛ

♪=122

5.

Ա - ռի, գու-թան ջան, վա-ռենք, վար ա-նենք, դուշ-մա-նին

դարդ ա-նենք, հայ, հո - ռո - վել ա, հո, հո, հո, գու-թա-նը է - լավ քը - ռեն,

պատ-ռի տը-ռա-քի դուշ-մա-նի դը - ռեն, հայ, հո-ռո-վել ա, հա, էյ:

Լու-սը լու-սա-ցավ, բա-ռին շա-տա-ցավ, ով, սուրբ Գրի-գոր, տուր մե-զի լավ օր,

հո - ռո - վել ա, հայ, հո - ռո - վել ա, էյ:

4.17/11

ՅԱՐԽՈՒՇՏԱ — ЯРХУШТА

♩= 88

6.

4.17/55

ՄԱՐՈ — МАРО

♪= 112

7.

Ա-րի, Մա-րո, ա-րի, ա-րի, ջա-նո,

ա-րի, Մա-րո, եր-կինքն էր ամպ, ջա-նո, գե-տինն էր բաց,

Մա-րոն պառ-գեր էր, ծո-ցերն էր բաց, Մա-րոն պառ-գեր էր,

ծո-ցերն էր բաց, յար, յար, յա-նա-րըմ, յար, յար, յար, յա-նա-րըմ, յար,

յար, դո-նա-րըմ, յար, քել, Մա-րո ջան, քել: 4.17/3

♩.108

Ընդ ան - տեր Սը - շու դաշտ հինգ հա - ղիր գեղ է,

ընդ ան - տեր Սը - շու դաշտ հինգ հա - ղիր գեղ է,

Սու - բաղ գե - տի ջուր, ը, հի - վըն - դի դեղ է:

Публикуется впервые

ՅԱՐԵ, ՀԱՅ, ՅԱՐԵ ԼՈ (գորանի)

ЯРЕ, АЙ, ЯРЕ ЛО (горани)

♩.126 MI - 7

11.

Ա - լաշ - կերտ, Մա - լազ - կերտ

դու - բան ու խոտ - տով,

էր մի - ջի ը - ռե - հան

ա - նուշ ու հոտ - տով: 4.13/7

ՑՈՐԵՆ ԵՄ ՑԱՆԵ
(գորանի)

ПОСЕЯЛ ПШЕНИЦУ
(горани)

MI - 8

12.

♪=132

Ցո - ռեն եմ ցա - նե, յար,
պըս - տիկ եմ սի - ռե, յար,

է - լիր է. պառ - կի,
չիմ դիմ - շի զար - կի:

4.13/8

Ա՜Խ, ԼՈ, ԼՈ
(գորանի)

АХ, ЛО, ЛО
(горани)

MI - 14

13.

♩.=60

Ցո - ռեն եմ ցա - նե, լո, վե - ռի ար - տին հող,

Աստ - ված ա - նի - ծե, լո, զըմ - լե գե - ղի հող:

4.13/14

Ա՜Յ, ԼՈ, ԼՈ
(գորանի)

АЙ, ЛО, ЛО
(горани)

MI - 52

14.

♩.=72

Սա-քախ-տան է-լանք, լո, հետ քա - ռի լու - սուն,
պըզ-տիկ էր նըս-տե, լո, վըր ոս - կի քուր - սուն:

4.13/52

ՑՈՐԵՆ ԵՄ ՑԱՆԵ

ПОСЕЯЛ ПШЕНИЦУ

MI - 79

15.

♩=138

Ա՜խ, ցո - ռեն եմ ցա - նե, լո, ե - լե պառ - կե - լա,
փոք - ռիկ եմ սի - ռե, լո, չեմ ղըմ - շի քար - գի:

4.13/79

ԳՈՐԱՆԻ — ГОРАНИ

MI - 202

16.

♩=72

Ցո - րեն եմ ցա - նե, լո, հետ վե - րին սա - ռուն,

Աստ - ված ա - նի - ծե, լո, զէս տա - ռուս գա - ռուն:

4.13/202

ԳՈՐԱՆԻ — ГОРАНИ

MI - 248

17.

♩.=60

Էդ Մը - շու դաշտ կը - սեն դու - ռան ու խո - տով,
յա - ռուց ծու - ցերն էր լը շատ ա - նուշ հո - տով:

4.13/248

ՅԱՐԵՄ ԳՈՐԱՆԻ — ЯРЫМ ГОРАНИ

MII - 252

18.

Մը՛ն բա - զը՛ն բը - ռի լո ժխո - ռա Սար - գի - սը,
Մը՛ն բո - հա բը - ռի լո սաթ մի ա սի - սը,

յա - ռե, հայ, յա - ռե լո, յա - ռը՛մ գո - ռա - նի,
դոս - տը՛մ գո - ռա - նի:

4.14/252

Էդ ՄՇՈՒ ԴԱՇՏ — В ТОЙ МУШСКОЙ ДОЛИНЕ

(Մուշ) (Муш)

A -138

19.

♪=120

Էդ Մը՛-շու դաշտ, կը՛-սեն, խո - ռոտ - կի տեղ էր,

եր - կու - սը մեկ շա - պիկ, փոդ - պատ - ներ նեղ է:

4.02/138

ՅԱՐԲՄԳՈՐԱՆԻ ЯРЫМГОРАНИ

♪= 104

20.

Ըդ ան-տեր Մը - շու դաշտ հինգ հա-ղուր

գեղ է, ըդ ան-տեր Մը - շու դաշտ

հինգ հա-ղուր գեղ է, (ը) վախ, լե, լե,
ըդ Մեղ - ղա -
վախ, լե, լե,

լե, լե, լե, յա - ղըմ գո - ղա - նի:
գետ, գը-սեն, հի - վըն-դի դեղ է,
լե, լե, լե, սե - ջար գո - ղա - նի:

Ցո - ղեն իմ ցա - նի, լո, է - լիր է ու

բաղ - գի, բըզ - դիգ իմ սի - ղի, լո,

չեմ ղիմ-շի ու թար - գի: Վախ, լե, լե,

լե, լե, լե, յա - - ղըմ գո - ղա - նի:

4.17/12

ԳՈՐԱՆԻ ГОРАНИ

♪ = 104

21.

էն քամ-բախ Մը - շու դաշտ

դու - ռան ու խո - տով, այ, լե, լե,

լե, լե, լե, լե, լե, լե,

լե, լե, պըզ-տիկ իմ սի - ռի, լո,

հա - - - մով ու հո - տով:

4.17/13

ԳՈՐԱՆԻ ГОРАНИ

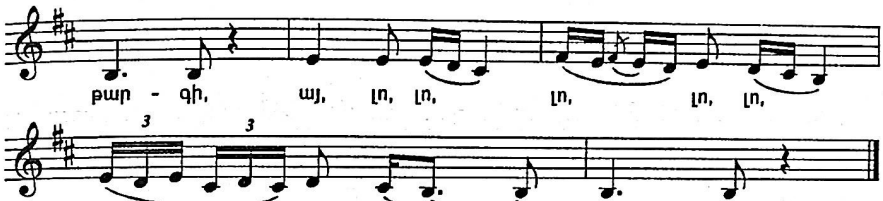
♪ = 104

22.

Կո - ռեկ իմ ցա - - նի, լո,

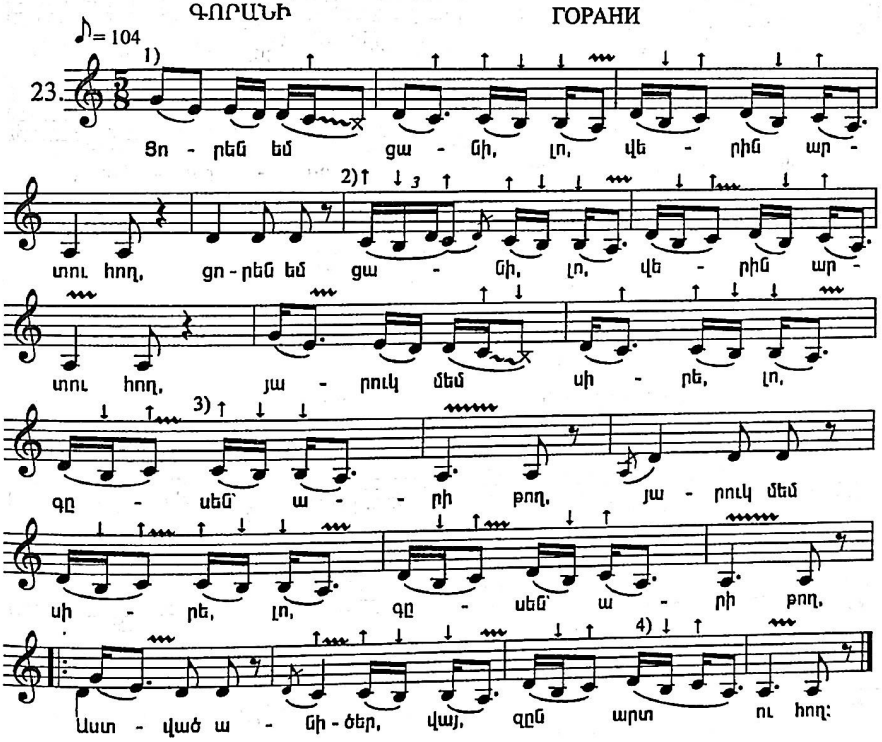
է - լիր է պառ - կի, պըզ - տիկ իմ

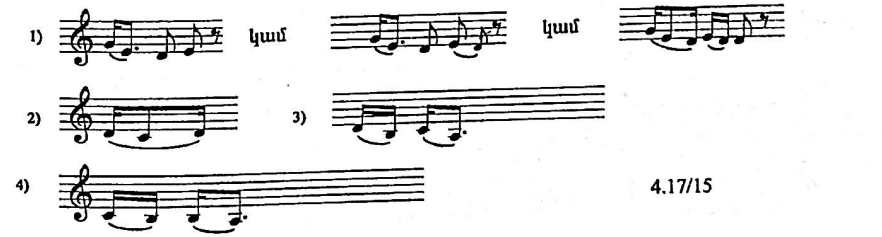
սի - - ռի, լո, չեմ դիմ - շի



4.17/14

ԳՈՐԱՆԻ ГОРАНИ





4.17/15

ՅԱՐԸՄԳՈՐԱՆԻ ЯРЫМГОРАНИ

♪= 138 1)

24.

Հայ, լո, լո, լո, լո, լո,

2)

յա - րըմ գո - րա - նի, լե, սը - ջե,

դի - լո, լո, յա - րըմ գո - րա - նի:

1) Երգը գրի է առնված մեկ օկտավա բարձր

4.17/16

2)

ՅԱՐԸՄԳՈՐԱՆԻ ЯРЫМГОРАНИ

♪= 56 1)

25.

2)

3)

1. 2.

1) կամ

2)

3) կամ

4.17/43

ՅԱՐԸՄԳՈՐԱՆԻ — ЯРЫМГОРАНИ

26.

♩= 56

Զուռնա

Դհոլ

կամ

4.17/44

ԱՅ ՆՈՒԲԱՐ — АЙ НУБАР

27.

♩= 116

Սա - սուն(ը) գել - ներ պա - ռակ(ը) ծուխ,

այ Նու - բար, աչ - քեր բա - լաք, ընք - ներ

թուխ, այ Նու - բար, Այ Նու - բար, Նու - բար, Նու -

բար, այ Նու - բար, Նու - բարն ի - ջավ խի - յար(ը) -

նոց, այ Նու - բար, քա - ղեց զխի - յար, լոց - ռեց(ը)

ձոց, այ Նու - բար, զըդ - ռավ ուր վը - զի վոզ -

3

նոց, այ Նու - բար, թա - փավ, լոց - վավ ու - ռա

ձոց, այ Նու - բար, հայ Նու - բար, Նու - բար, Նու -

բար, այ Նու - բար, դա - ռին դաս - վեր -

3

գու ա - միս, այ Նու - բար, խըն - ձորն

էր թոռ - մել գո - տիս, այ Նու - բար,

այ Նու - բար, Նու - բար, Նու - բար, այ Նու - բար:

4.17/21

ԲԱՂՈՒՄԲԻ

БАХУМБИ

♩. = 56

28.

1)

Բա - ղում - բի, հոլ, բա-ղում - բի, թոլ, 2) բա-ղում - բի, տա-նեն ե - լա,

տան-քով գա-ցի, բա-ղում - բի, տա - նեն ե - լա, տան-քով գա-ցի,

բա - ղում-բի, հոլ, բա-ղում - բի, թոլ, բա-ղում - բի, խան - ջար բա-լի,

3)

եր-դիկ բա - ցի, բա-ղում - բի, հոլ, բա-ղում - բի, Սալ-վին տուն չէր,

նըս-տա լա-ցի, բա-ղում - բի, հոլ, բա-ղում - բի, թոլ, բա-ղում - բի:

4.17/73

1)

2)

կամ

3)

ԲԱՑ ԴՈՒՌ, ԱՐԻ

БАЦ ДУР, АРИ

♩. = 80

29.

Բաց դուռ,ա-րի, բաց դուռ, արՙ, բաց դուռ, ա-րի, բի-չուզ յար,

բացդուռ, ա-րի, բի - չուզ յար, չա-փինք՝ քու բա - ժվն իմ, յար,

չա-փինք(ը)՝ քու բա - ժվն իմ, յար, վըր քու գըլխուն վարդ իմ, յար:

Տո տը-դա, տը-դա մը - շե - ցի, շուն, շան որ-դի քը - լո-զով,

հե-րիք անց-նես(ը) մեր պա-տով, մեր պատ փը-լավ քու ա - բով:

4.17/74

ՊԱՆԴԽՏՈՒԹՅԱՆ ԵՐԳ ПЕСНЯ СКИТАЛЬЦА

Запись А.Пахлеванян

30.

♪=138

Քե-լե, լա-ռ, քե-լե էր-քանը մըր էր-կիր:

Էր-քանը ըն ձոր, քա-ղինը մատ-ղաշ խա-վըր-ծիլ

քա-ղինը, քա-ղինը, է-նինը մը-զի դեղ ու ճար,

քե-լե, լա-ռ, քե-լե էր-քանը մըր էր-կիր:

Ա-մեն բը-լին կիչ-նի քաղ-ցրիկ մա-նա-նա,

մեկ-մեկ փը-շուր ու-տինը, մըր սրը - տիկ հով-նա,
Սաս-նու էր-կիր իմ աչ - վու դեմ կը-ծով-նա,

քե-լե, լա-ռ, քե-լե էր-քանը մըր էր-կիր:

Публикуется впервые

ԴԱՐԴՈ ДАРДО

1. ♩= 108

31. (Ախ) - Դար - դո, մեր տուն ձե - ռուն ի - ռար

simile

դի - մաց, մեր տուն ձե - ռուն ի - ռար դի - մաց,

աչ - քով կէ - նիմ, ուն - քով ի - մաց,

ես դուռ զար - կեմ՝ դու ե - լի քաց, վայ, դար-դո:

2. 1)

(Այ) - Դար - դո, լը - վացք ա - ռա, ջուր մի

թա - փի, լը - վացք ա - ռա, ջուր մի

2)

թա - փի, ես ջա - հել եմ, ինձ մի

խա - փի, վայ, դար - դո:

1) Այ, լե, Դար - դո,

2) այ, լե, Դար - դո, գե - ղի մի - ջի յարն ա - նուշ էր,

էդ տը - նա - վեր Քե - զոն սավ - դից ծուռ ի,

4.17/71

ԽՈՐՈՏԻԿ

ХОРОТИК

♪=126

32.

Մի քե - լե, մի քե - լե,

շուտ - շուտ մի քե - լե, ու խո - ro - տիկ,

շուտ - շուտ մի քե - լե, ու խո - ro - տիկ,

շուտ - շուտ մի քե - լե, ու խո - ro - տիկ,

մա - շի ու քու կո - շիկ, խո - ro - տիկ,

մա - շի քու կո - շիկ, խո - ro - տիկ,

գը - մը - նաս պո - քիկ, խո - ro - տիկ,

գը - մը - նաս պո - քիկ, խո - ro - տիկ,

փուշ(ը) չիք(ը) - նի տո - տիկ, խո - ro - տիկ:

4.17/75

ՆԱՆԻԿ

БАЮ - БАЙ

Запись А.Пахлеванян

33.

♪=80

Դե նա-նիկ, դե նա - նիկ, դե նա-նիկ, նա-նիկ,

դե նա-նիկ, դե նա - նիկ, (հղ)կո-ված հայ - ռե-նիք:

Նա - նիկ, դե նա - նիկ, դե նանիկ,

նա - նիկ, բա - լես,

(ըմ)նա - նիկ, դե նա-նիկ,

նա - նիկ ա-սեմ, քու-նըդ տա-նի,
չար կա-մա-ռըդ ջու-ռը տա-նի,

հայ-ռուր, հայ - ռուր, բա - լես,

նա-նը-կիդ մա - տաղ, նա-նիկ,

(ը)նա - նիկ, դե նա-նիկ:

(հը)Զար պա-պաշ-ցե-բի-կըդ ջու-ըը

տա-ցի, ցա-ցը-կիդ մա - տաղ, ցա-ցիկ,

(ը)ցա - ցիկ, ղե ցա-ցիկ: (հա՜)

Публикуется впервые

ԼԵ, ԼԵ, ԴԻՆԵ, ԴԻՆԵՍՏԱՆ ЛЕ, ЛЕ, ДЫНЭ, ДЫНЭСТАН

34. ♩. =76

Իմ սիրտ ճը-ղեմ, է-ցեմ բոս-տան, լե, լե, դի-ցե, դի-ցես-տան,

ցա-ցեմ ի-ցե խա-զար բա-բին, լե, լե, դի-ցե, դի-ցես - տան:

4.04/55

ԼԵ, ԼԵ, ՋԱՆ ЛЕ, ЛЕ, ДЖАН

Запись А.Пахлеванян

35. ♩.=80

Սիրտս ի ճը-ղիմ, է - ցիմ բոս - տան, լե, լե, լե, լե, լե, լե,

լե, լե, ջան, մեջն ի ցա-ցիմ վարքն ի շու - շան,

լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, լե, ջան:

Публикуется впервые

ՆԱՐՈՅ НАРОЙ

♩. =60

1-ին աղջիկ

36.

Է - լա խոտ - նոց, խոտ քա - փի,

նա - րոյ, նա - րոյ, նա - րոյ ջան, մեկ խըն - ծո - ռով

քեզ խա - փի, նա - րոյ, նա - րոյ, նա - րոյ ջան:

2-րդ աղջիկ

Գը - նա, գը - նա, հե - տըդ եմ,

3 նա - րոյ, նա - րոյ, նա - րոյ ջան, ալ խըն - ծոր եմ,

գո - տիդ եմ, ես՝ մա - րալ, յա - ղըս՝ ջեյ - ռան:

4.17/18

ՆԱՐՈՅ НАРОЙ

♪ =144

37.

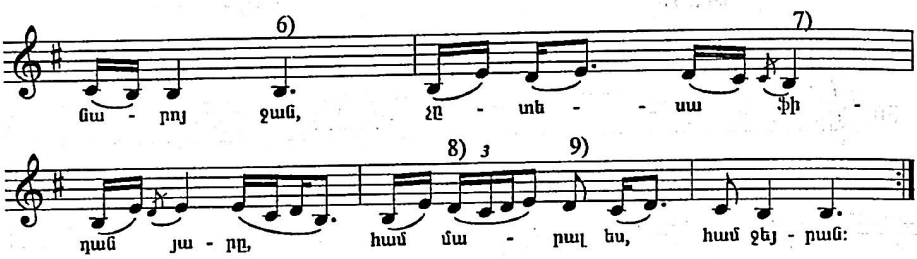
Նա - ռո - յը, նա - ռո - յը, նա - ռո - յը ջան,

համ մա - րալ ես, համ ջեյ - ռան: Կուժն ա - ռա, ե -

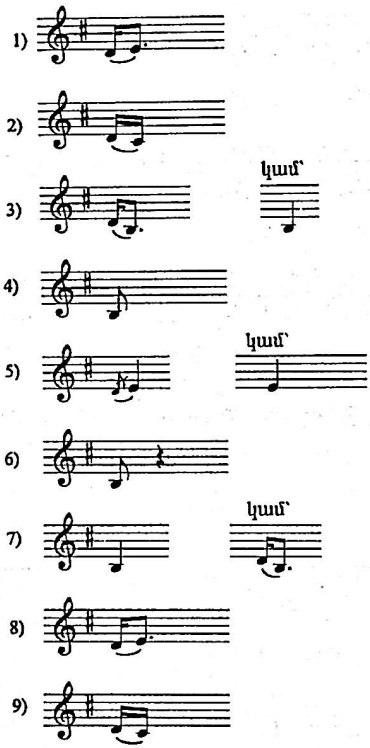
1) 2) 3)

4) 5) 5

լա սա - - - - ռը, նա - ռո - յը, նա - ռո - յը,


6)
7)
նա - բոյ ջան, չՔ - տե - - սա Փի -
8) 3
9)
դան յա - ՐՔ, համ մա - բալ ես, համ ջեյ - բան:

4.17/19


1)
2)
3)
կամ՝
4)
5)
կամ՝
6)
7)
կամ՝
8)
9)

ՀԱՅ ՆՈՒԲԱՐ АЙ НУБАР

38.

♩.=54

Հայ Նու - բար, Նու - բար, Նու - բար, հայ Նու - բար,

Սաս - նու սա - ղեր քա - ղու - բար, հայ Նու - բար,

Հէ - լեք դե - սեք, ով ե - կավ, հայ Նու - բար,

Նու - բար ու հարս - նուկ է - կան, հայ Նու - բար,

է - կան ի - ջան խի - ար - նոց, հայ Նու - բար,

քա - ղին զխի - ար, ը - ցին ձոց, ջան հայ - րան:

Հայ Նու - բար, Նու - բար, Նու - բար, հայ Նու - բար,
Սաս - նա սա - ղեր քա - ղու - բար,

Սաս - նա սա - ղեր քա - ղու - բար, հայ Նու - բար:
հայ Նու - բար, Նու - բար, Նու - բար,

4.17/22

ԴԵՐԻԿՈ

ДЕРИКО

♩.=56

39.

1) Դե - րի - կո Ցիր նայ, Ցի - Ցի - նա Ցիր նայ, Դե - րի - կո ջան,

Դե - րի - կո Ցիր նայ, Ցի - Ցի - նա Ցիր նայ, 2) խա - թու - նե ջան:

1) (ը)տա - Ցինը

2)

4.17/23

ԼԷ, ԼԷ, ԽԱՆԵ

ЛЕ , ЛЕ, ХАНЭ

♩.=52

40.

1) Դա - լիլ Խա - նէ, լէ, լէ, Խա - նէ,

լէ, լէ, Խա - նէ, Խա - նա - մը՛ն, Դա - լիլ Խա - նէ,

լէ, լէ, Խա - նէ, լէ, լէ, Խա - նէ, Խա - նա - մը՛ն:

Աղ - ջի, մի գա՛ մեր դուն ծուխ է,
Դա - ռակ միջ - կունը, ընը - ներ թուխ է,

լէ, լէ, Խա - նէ, Խա - նա - մը՛ն:

1)

4.17/24

ԱՐԻ, ՅԱՐՈ ՋԱՆ

АРИ, ЯРО ДЖАН

♩.=54

41.

Ա - րի, յա - րո ջան, ա - րի, յա - րո ջան,

ա - րի տուն, (ը)հա - վեն ամ - պել է,

հա - վեն ամ - պել է, չի գա ծուն:

Հայ դուն ապ - րես, կա - նան - չես,

ա - րի, յա - րո ջան, ա - րի, յա - րո ջան,

ա - րի տուն, քա - ղով յա - ղիդ

1)

ճա - նան - չես, (ը)հա - վեն ամ - պել է,

հա - վեն ամ - պել է, չի գա ծուն:

4.17/37

կամ՝

1)

ԼԵ, ԼԵ, ՅԱՄԱՆ

ЛЕ,ЛЕ, ЯМАН

42.

Լե, լե, յա-ման: Մեր տուն, դի-մաց, ձեր տուն, դի - մաց,

լե, լե, յա - ման, հե - ղիք

ա - նեմ աչ - քով ի - մաց:

4.09/221

ԼԵ, ԼԵ, ՋԻՆԱՐ

ЛЕ, ЛЕ, ДЖИНАР

Запись А.Пахлеванян

♪=116-120

43.

Լե, լե, Ջի - նար, տը-նա - վեր, ա - ղի

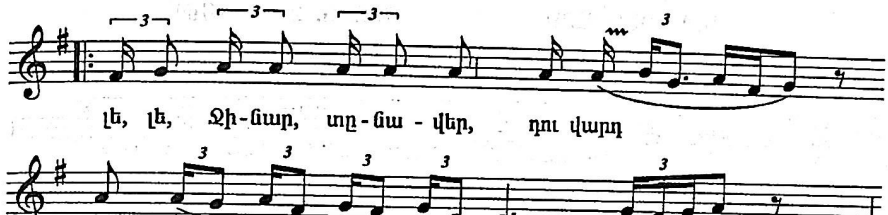
եր - թանք

իմ հոր բաղ - չեն,

լե, լե, Ջի-նար, տը-նա - վեր, ա - ղի

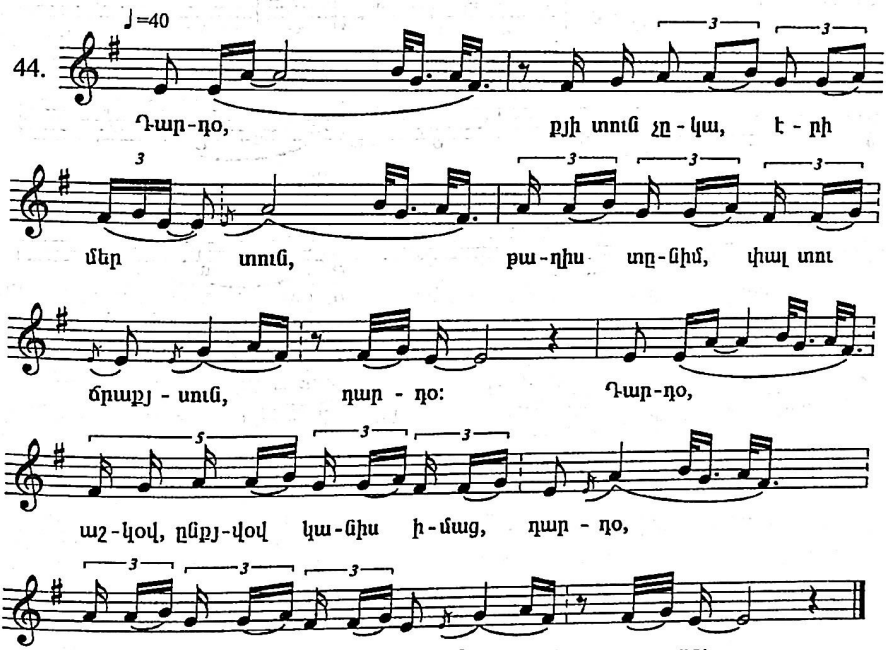
եր - թանք

իմ հոր բաղ - չեն,



Публикуется впервые

ԴԱՐԴՈ ГОРЮШКО



4.15/8

ԱՐԵ, ՅԱՐ, ԱՐԵ

ПРИДИ, ЯР, ПРИДИ

♩=72

45.

Ծղծ - վերս յում-ռուղ էր,

կա - րիր ճամբ - խե-ցի,

ծա - մերս սիվ - տը - կավ

ճան - բախ իշ-կա - ցի:

Ա - րե, յար, ա - րե,

մա - լուլ մի մը-նա,

կուր - բաթ ես ին - գյե,

1) ա - րե, մի մը - նա:

1) տար - ցու-ցեմ:

4.15/9

ԴԸԼԷ, ՅԱՄԱՆ

ДЛЕ ЯМАН

46.

♪ =76

Դը-լէ, յա-ման, մեր տյուռ, ծեր տյուռ

ի - ռար տի - մաց, վայ լէ, տնա-վէր,

հէ - ռիքյ ա - նեռ աչ - քօվ

ի - մաց, յա-ման, յա-ման:

4.15/12

ՎԱՐԹՆ Ի ՊԱՑՎԵ

РАСЦВЕЛА РОЗА

47.

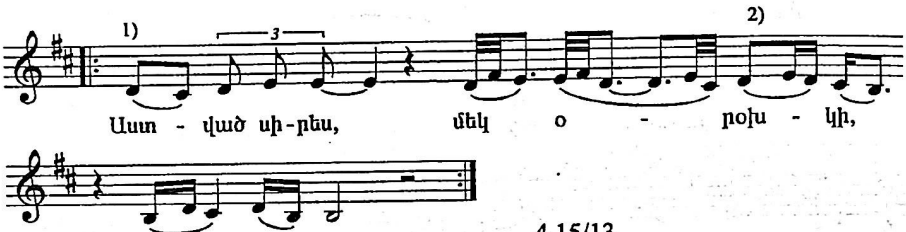
♩ =50

Վարթն ի պաց-վե Վա - նա

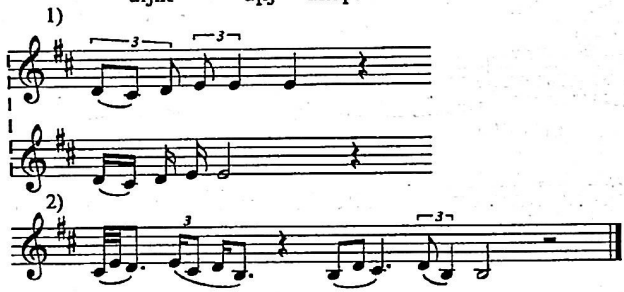
քյաղ - քյի է - կյըս - տար,

վարթն ի պաց-վե Վա - նա

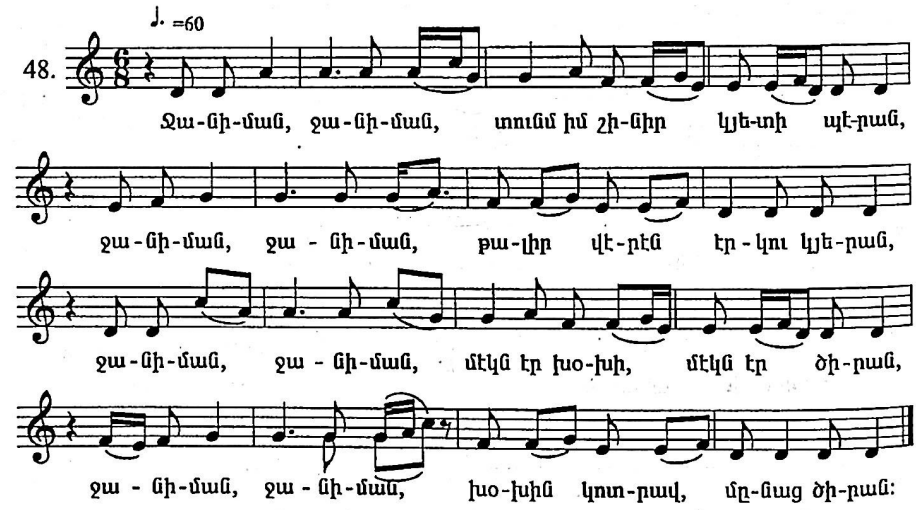
քյաղ - քյի է - կյըս - տար,



4.15/13



ՋԱՆԻՄԱՆ ДЖАНИМАН



4.15/47

ԲՕՍՏԱՆ ԵՄ ՏԸՐԵ

БАШТАН Я ЗАСЕЯЛ

♩=60

49.

ԲՕս-տան եմ տը - ռե վէր է - նա տա - ռին,

Աստ-ված չէն պա-խէր էստար-վան տարին, էս տար-վան տա-ռին,

չէ - լավ մեյշա - մամ օ-ռօխ - կի յա - ռին, սըր - տիս դար - դե - ռը

է - ռին, խօ - ռօ - վին, է - ռին, խօ - ռօ - վին:

4.15/48

ԲՕՍՏԱՆ ԻՄ ՏԸՐԻՐ

БАШТАН Я ЗАСЕЯЛ (вариант)

♩=60

50.

ԲՕս-տան իմ տը - ռիր վէր է - նա տա - ռին,

Աստ-ված չէն պա - խէր էս տար - վան տա-ռին, չէ-լավ մէկ շա - մամ

հо-ռօխ - կէ յա - ռին, սըր-տիս դար - դե - ռը է-ռին, խо - ռо-վին:

4.15/49

ՄԵՐ ՏԱՆ ԻՏԵՎ

ЗА НАШИМ ДОМОМ

(Ванский вариант)

51.

♪=92

Մեր տան ի - տեվ արտ կո - րըն - գյան, ծի - այ ի - նե

կը խըր - խըն - ջան. Վայ, վա - վէ - լէր, վայ, վա - վէ - լէր,

բյո տա - ր ո - ղի տուն ա - վի - ր էր:

4.15/50

ՄԵՐ ՏԱՆ ՀԻՏԵՎ

ЗА НАШИМ ДОМОМ

(Шатахский вариант)

52.

♪=120

Մեր տան հի - տեվ արտ կո - ր ըն - գյան,

լէ, լէ, լէ, լէ, լէ, լէ, ջան,

ծեր տան հի - տեվ արտ կո - ր ըն - գյան,

լէ, լէ, լէ, լէ, լէ, լէ, ջան:

4.15/51

ԼԱԼՈՒԽԱՆ

ЛАЛУХАН

53.

♪=133

Կյա - ցինքյ հէ - րէ - ռին, Լա - լու-խան,

ուխ - չար վար բէ - ռին, Լա - լու - խան,

կը - թինքյ թուխ մա - ռյին, Լա - լու - խան,

ը - ցինքյ սու - ռա - հին, Լա - լու - խան:

փուշ կիլ - ճի տո - տիկ, Լա - լու-խան:

4.15/52

ՄՈԿԱՑ ՇՈՒԿԷՆ

МОКСКИЙ РЫНОК

54.

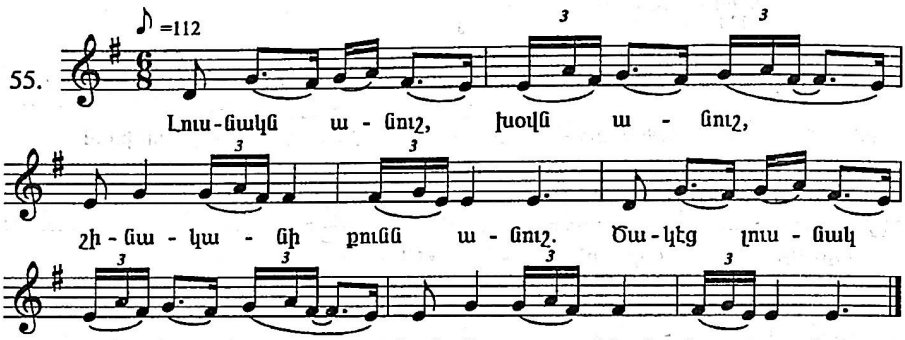
♩=76

Մո-կաց շու-կէն լէն ու հէր-կէն, հա Լա-լէ, ջան Լա - լէ,

էր - կու ջա - հէլ կէր - թէն, կուկյէն, հա Լա-լէ, ջան Լա-լէ:

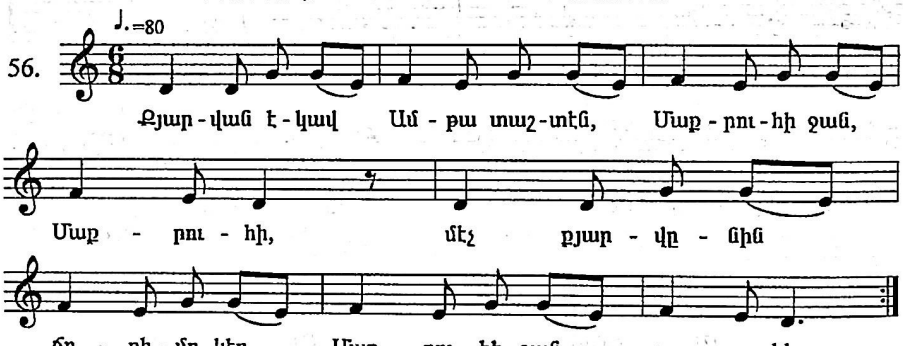
4.15/53

ԼՈՒՍՆԱԿՆ ԱՆՈՒՇ — ЛУНА НЕЖНА



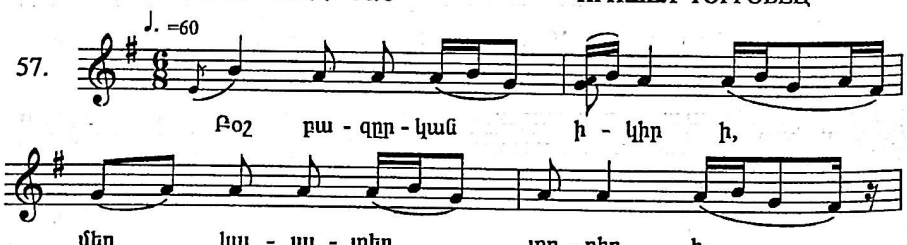
4.15/54

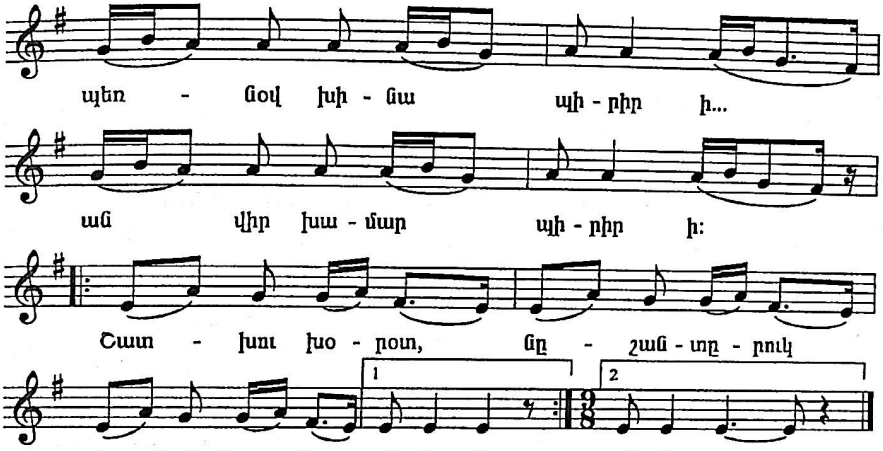
ՄԱՔՐՈՒՀԻ — МАКРУИ



4.15/55

ԲՕՇ ԲԱԶԸՐԿԱՆ — ПРИШЕЛ ТОРГОВЕЦ

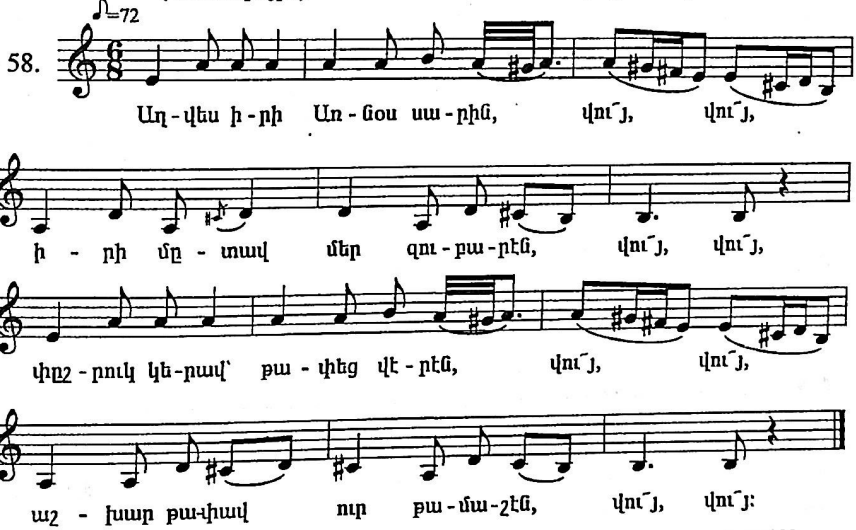




4.15/56

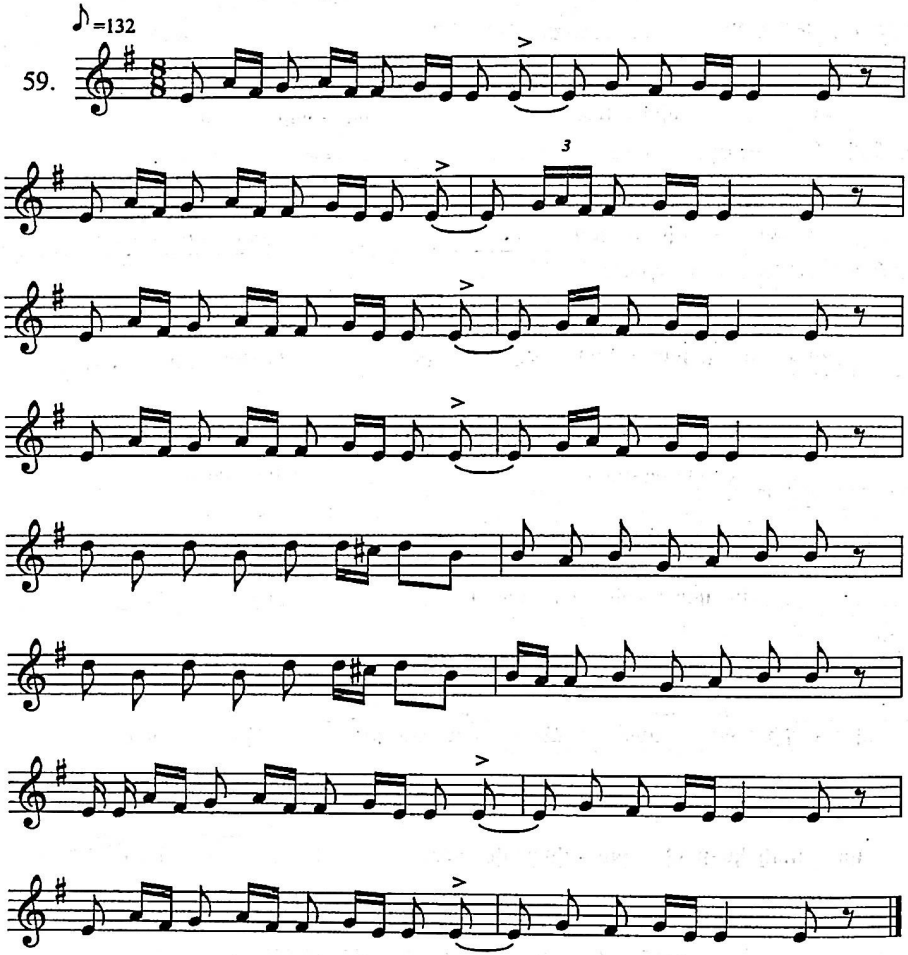
ԱՂՎԵՍ
(Կատակային)

ЛИСА
(Шуточная)

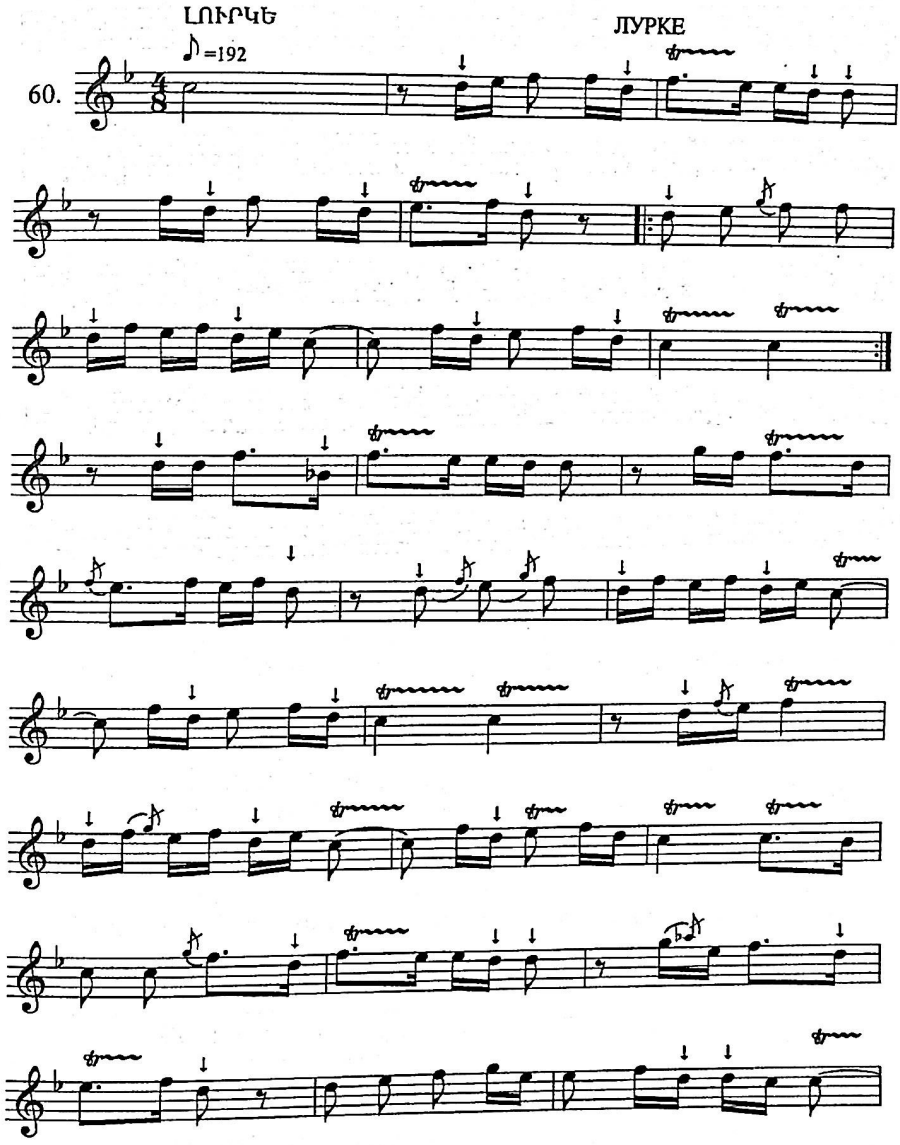


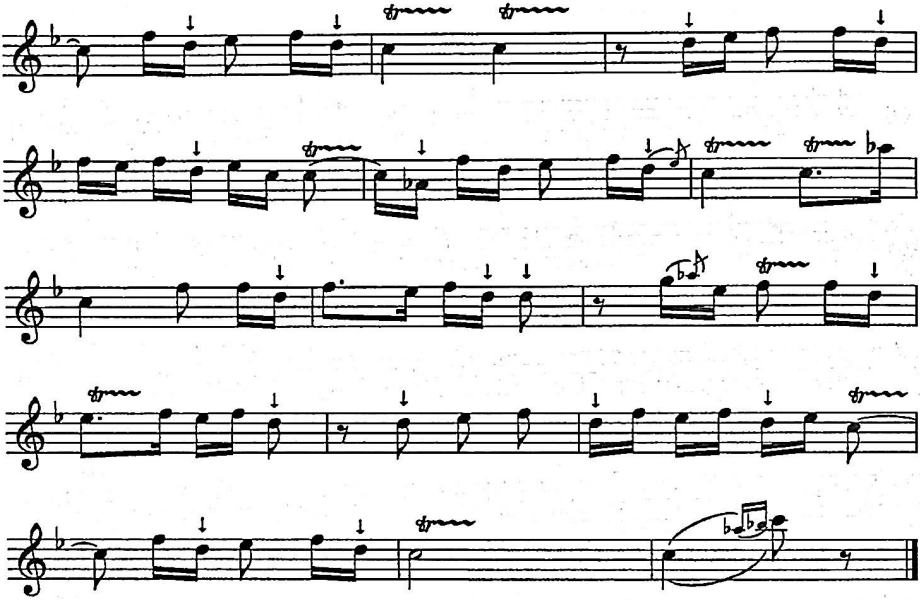
4.15/60

ԼՈՐԿԷ ЛОРКЕ



4.15/70


ԼՈՒՐԿԵ
ЛУРКЕ
♪=192
60.



СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Книги

1.01. Абегян М.Х. Сасунские безумцы. Труды. I том. – Ереван: Изд.АН АрмССР, 1966.– С.325-554 (на арм. яз.).

1.02. Алгоритмический формализованный анализ музыкальных текстов. Материалы семинара. Составитель Гошовский В.Л. – Ереван: Изд.АН АрмССР, 1977.- 291 с.

1.03. Алексеев Э.Е. Проблемы формирования лада. – М.: Музыка, 1976.-288 с.

1.04. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. – М.: Советский композитор, 1986.-240 с.

1.05. Асафьев Б. О народной музыке. Составители И.Земцовский и А.Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987.-248 с.

1.06. Атаян Р.А. Армянская народная музыка. – М.: Музыка, 1965.- 76 с.

1.07. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. – М.: Музыка, 1966.- 78 с.

1.08. Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. 2. – М.: Гос.Музиздат, 1963.- 340 с.

1.09. Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности: Статьи и заметки. Доклады. – М.: Советский композитор, 1971.- 233 с.

1.10. Брутян М.А. Армянское народное музыкальное творчество: Крестьянская песня. I часть. 2-е изд. – Ереван: Луйс, 1983.- 319 с.

1.11. Брюсов В. Поэзия Армении. – Ереван: Айастан, 1966.- 511 с.

1.12. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. Вып. I. Ритмика, - М.: Музыка, 1972.- 150 с.

1.13. Гарбузов Н. Зонная природа звуковысотного слуха. – М.-Л.: Изд.АН СССР, 1948.- 84 с.

1.14. Гарбузов Н. Зонная природа темпа и ритма. – М.: Изд.АН СССР, 1950.- 75 с.

1.15. Геодакян Г.Ш. Комитас.– Ереван: Изд.АН АрмССР, 1969.- 109 с.

1.16. Гошовский В.Л. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. – М.: Советский композитор, 1971.- 304 с.

1.17. Гошовский В.Л. «Горани». К типологии армянской песни: Опыт исследования с помощью ЭВМ. – Ереван: Изд.АН АрмССР, 1983.- 64 с.

1.18. Гусев В.Е. Эстетика фольклора. – Л.: Наука, 1967.- 318 с.

1.19. Джагацпанян К.А. Ритм национальной речи и музыки. – Ереван: Советакан грох, 1986.- 175 с.

1.20. Еолян И.Р. Комитас. – Ереван: Изд.АН АрмССР, 1969.- 248 с. (на арм. яз.).

1.21. Земцовский И.И. Русская протяжная песня: Опыт исследования. – Л.: Музыка, 1967.- 195 с.
1.22. Земцовский И.И. Мелодика календарных песен. – Л.: Музыка, 1975.- 224 с.
1.23. Квятковский А. Поэтический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966.- 375 с.
1.24. Комитас. Статьи и исследования. – Ереван: Госиздат, 1941.- 200 с. (на арм. яз.).
1.25. Кочарян А.К. Армянская народная музыка. – М.-Л.: Гос.Музиздат, 1939.- 46 с.
1.26. Кушнарев Х.С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. – Л.: Гос.Музиздат, 1958.- 626 с.
1.27. Лисициан С.С. Армянские старинные пляски. – Ереван: Изд.АН АрмССР, 1983.- 244 с.
1.28. Мазель Л.А. О мелодии. – М.: Гос.Музиздат, 1952.- 300 с.
1.29. Мазель Л.А. и Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. – М.: Музыка, 1967.- 752 с.
1.30. Можейко З. Песенная культура Белорусского Полесья. – Минск: Наука и техника, 1971.- 264 с.
1.31. Музыка Советской Армении: Сборник статей. Ред. Коллегия – Р.А.Атаян, М.Г.Арутюнян, Г.Е.Будагян, - М.: Гос.Музиздат, 1960.- 354 с.
1.32. Музыкальная культура Армянской ССР: Сборник статей. Составитель М.А.Берко. – М.: Музыка, 1985.- 398 с.
1.33. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972.- 383 с.
1.34. Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования. – М.: Музыка, 1966.- 224 с.
1.35. Проблемы лада: Сборник статей. Составитель К.Южак. – М.: Музыка, 1972.- 314 с.
1.36. Проблемы музыкального ритма: Сборник статей. Составитель В.Н.Холопова. – М.: Музыка, 1978.- 298 с.
1.37. Руднева А.В. Курские танки и карагоды: Таночные карагодные песни и инструментальные танцевальные пьесы. – М.: Советский композитор, 1975.- 209 с.
1.38. Саакян А.Ш. Сравнительное исследование вариантов «Сасна црер». – Ереван: Изд.АН АрмССР, 1975.- 190 с. (на арм. яз.).
1.39. Способин И.В.Музыкальная форма.– М.:Музыка, 1984.- 400 с.
1.40. Тавлай Г.В. Белорусское купалье: Обряд, песня. – Минск: Наука и техника, 1986.- 176 с.
1.41. Тагмизян Н.К. Теория музыки в древней Армении. – Ереван: Изд.АН АрмССР, 1977.- 320 с.
1.42. Татевосян А.Г. Спиридон Меликян и армянская народная песня. – Ереван: Айастан, 1964.- 231 с. (на арм. яз.).

1.43. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.-Л.: Изд.АПН РСФСР, 1947.- 335 с.
1.44. Традиции и современность: Вопросы армянской музыки. Составители-редакторы Г.Геодакян, М.Рухкян. – Ереван: Изд. АН АрмССР, 1986.- 250 с.
1.45. Харлап М.Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. – М.: Музыка, 1986.- 104 с.
1.46. Холопова В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. – М.: Музыка, 1971.- 304 с.
1.47. Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. – М.: Советский композитор, 1983.- 281 с.
1.48. Шавердян А.И. Комитас и армянская музыкальная культура. – Ереван: Госиздат, 1956.- 344 с.
1.49. Эль Саид Мохаммед Авад Хавас. Современная арабская народная песня (ОАР). – М.: Советский композитор, 1970.- 199с.
1.50. Hornbostel E.M. und Abraham O. Vorschläge zur Transkription exotischer Melodien. – "Sammelbände der IMG". – 1909, 11.

2. *Статьи*

2.01. Абрамян А. Принцип симметрии и его некоторые проявления в армянской музыке. В кн.: Традиции и современность: Вопросы армянской музыки. – Ереван: Изд. АН АрмССР, 1986.- С.226-248.
2.02. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика. – В кн.: Проблемы музыкального мышления: Сборник статей. – М.: Музыка, 1974.- С.90-128.
2.03. Беляев В. Азербайджанская народная песня. – В кн.: О музыкальном фольклоре и древней письменности (1.09). – С.108-162.
2.04. Вахромеев В.А. Нотное письмо. – В кн.: Музыкальная энциклопедия. Том 3. – М.: Советская энциклопедия, 1976.- С.1023-1026.
2.05. Горковенко А. Об одной системе ладов с увеличенной секундой в народных песнях. – В кн.: Проблемы лада: Сборник статей. – М.: Музыка, 1972.- С.151-180.
2.06. Гошовский В.Л. Армянский универсальный структурно-аналитический каталог музыкального фольклора (2-я ред.). – В кн.: Алгоритмический формализованный анализ музыкальных текстов (1.02).- С.21-41.
2.07. Гошовский В.Л. Многомерная жанровая классификация армянских песен. – В кн.: Алгоритмический формализованный анализ музыкальных текстов (1.02).- С.202-208.
2.08. Должанский А. О связи между ритмом русской речи и русской музыки. – В кн.: Должанский А. Избранные статьи. – Л.: Музыка, 1973.- С.178-199.

2.09. Земцовский И.И. О композиции русских «квартовых» лирических песен. – В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.4. – М.-Л.: Музыка, 1965.- С.133-159.
2.10. Земцовский И.И. О композиции русских «квинтовых» лирических песен. – В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.5. – Л.: Музыка, 1967.- С.230-247.
2.11. Квитка К.В. О постановке тактовой черты. – В кн.: Квитка К.В. Избранные труды. Том 2. – М.: Советский композитор, 1973.- С.40-46.
2.12. Комитас. Лорийский оровел в стиле села Вардаблур. – В кн.: Комитас. Статьи и исследования (1.24).- С.68-101.
2.13. Кон Ю.Г. К вопросу о вариантности ладов. – В кн.: Ю.Кон. Вопросы анализа современной музыки: Статьи и исследования. – Л.: Советский композитор, 1982.- С.83-98.
2.14. Коргузалов В. Функциональная система жанров музыкального фольклора. – В кн.: Алгоритмический формализованный анализ музыкальных текстов (1.02).- С.209-210.
2.15. Кочарян А.К. Музыка эпоса «Сасунские безумцы». – В кн.: Межвузовский сборник научных трудов (Искусствоведение). Вып.3. – Ереван: Изд.ГПИ им. Х.Абовяна, 1977.- С.53-69 (на арм. яз.).
2.16. Кушнарев Х.С. О соотношении содержания и художественной формы музыкального произведения. – В кн.: Кушнарев Х.С. О полифонии: Сборник статей. – М.: Музыка, 1971.- С.95-110.
2.17. Пахлеванян А.А. Принципы нотирования армянских народных песен. – Вестник общественных наук АН АрмССР, 1976, N 8.-С.11-24.
2.18. Пахлеванян А.А. Моделирование орнаментальных мелодий. – В кн.: Алгоритмический формализованный анализ музыкальных текстов (1.02).- С.237-239.
2.19. Пахлеванян А.А. О роли народного творчества в музыкальной культуре Советской Армении. – В кн.: Музыкальная культура Армянской ССР. – М.: Музыка, 1985.- С.367-395.
2.20. Пахлеванян А.А. Этнографическое наследие Спиридона Меликяна. – В сб.: Современное восприятие и использование художественного наследия прошлого: Межвузовский тематический сборник научных трудов (Искусствоведение). – Ереван, 1987.- С.13-26.
2.21. Ройтерштейн М. Народная песня и ее запись. – Советская музыка, 1972, N 11.- С.121-125.
2.22. Степанян Р.О. Об одной новой оценке творчества первых армянских композиторов. – В сб.: Современное восприятие и использование художественного наследия прошлого (2.20).- С.3-12.

2.23. Тевосян А.Т. Фонограф. – В кн.: Музыкальная энциклопедия. Том 5. – М.: Советская энциклопедия, 1981.- С.867-868.
2.24. Харлап М.Г. Метр. – В кн.: Музыкальная энциклопедия. Том 3. – М.: Советская энциклопедия, 1976.- С.567-573.
2.25. Харлап М.Г. Тактовая система музыкальной ритмики. – В кн.: Проблемы музыкального ритма. – М.: Музыка, 1978.- С.48-105.
2.26. Холопова В.Н. Ритм. – В кн.: Музыкальная энциклопедия. Том 4. – М.: Советская энциклопедия, 1978.- С.657-665.
2.27. Штокман Д. Проблематика разработки эффективной программы для ЭВМ и роль нотных записей в процессе музыкально-фольклорного анализа. – В кн.: Алгоритмический формализованный анализ музыкальных текстов (1.02).- С.222-234.
2.28. Юсфин А. Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки. – В кн.: Проблемы лада (1.35).- С.113-150.

3. Авторефераты диссертаций

3.01. Арутюнян А.А. Армянское городское песенное творчество (XIX – XX вв.): Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Ереван, 1969. – 16 с.
3.02. Байгаскина А.Е. О соотношении слова и напева в казахской народной песне: Авт. дис....канд. иск. – Алма-Ата, 1970.- 21 с.
3.03. Гилярова Н.Н. Народная музыкальная культура Мещеры (исторические предпосылки становления и современное состояние традиции): Авт. дис. ...канд. иск. – М., 1986.- 23 с.
3.04. Зурабян Ж.П. Национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке первых послевоенных лет: Авт. дис. ...канд. иск. – Киев, 1984.- 19 с.
3.05. Иваницкий А.И. Композиционные особенности взаимодействия слова и музыки в украинской народной песне: Авт. дис. ...канд. иск. – Киев, 1972.- 24 с.
3.06. Соломонова Т.Е. Вопросы ритма в узбекском песенном фольклоре: Авт. дис. ... канд. иск. – Ташкент-Ереван, 1971.- 15 с.
3.07. Тернова Н. Национальное своеобразие фортепианного стиля Арно Бабаджаняна: Авт. дис. ...канд. иск. – М., 1985.- 18 с.
3.08. Яхонтова Е.С. Музыкальный быт современного русского села (на материале одной локальной традиции Поволжья): Авт. дис. ...канд. иск. – Л., 1985.- 21 с.

4.Издания нотных сборников

4.01. Армянские народные песни: Советский период. Составитель В.Самвелян. – Ереван: Айпетрат, 1961. – 206 с.
4.02. Арутюнян А. Сборник армянских народных песен «Маняк». – Ереван: Айпетрат, 1958. – 104 с.

Алина Ашотовна Пахлеванян

Вопросы армянской музыкальной фольклористики

Ալինա Փահլևանյան

Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության խնդիրներ

Alina Pahlevanian

Questions in Armenian Musical Folklore Studies

На обложке картина художника
Гагика Оганесяна «Армянский танец»

Алина Ашотовна Пахлеванян, окончила Ереванскую государственную консерваторию по специальностям музыковедение (1961) и фортепиано (1963).
В 1964-67 годы прошла курс аспирантуры в Институте искусств НАН Армении.
Кандидат искусствоведения, профессор, зав.кафедрой армянской музыкальной фольклористики Ереванской гос.консерватории им. Комитаса.
Автор сборников армянской народной музыки, книг, статей, посвященных проблемам национального фольклора и современного профессионального музыкального искусства.