

И
Т-13

43121

Н. ТАГМИЗЯН

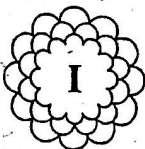
МУЗЫКА В ДРЕВНЕЙ
и СРЕДНЕВЕКОВОЙ
АРМЕНИИ



**МАТЕНАДАРАН
ИНСТИТУТ ДРЕВНИХ РУКОПИСЕЙ ИМЕНИ МАШТОЦА
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ АРМЯНСКОЙ ССР**

АРМЯНСКАЯ КУЛЬТУРА

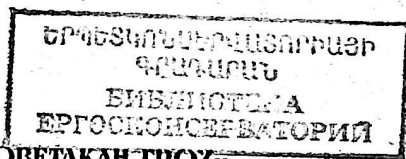
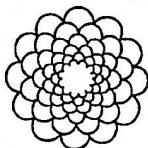
НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ



**ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТАКАН ГРОХ»
ЕРЕВАН**

НИКОГОС ТАГМИЗЯН

МУЗЫКА В ДРЕВНЕЙ
и СРЕДНЕВЕКОВОЙ
АРМЕНИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО "СОВЕТАКАН ТРОХ"

ЕРЕВАН • 1982

43/21

ББК85.23(2Ар)1
Т134

Редакционная коллегия серии

«Армянская культура»

*С. С. Аревшатян, А. С. Матевосян, А. Ш. Минацаканян,
Н. К. Тагмизян, Б. Л. Чукасзян (председатель)*

Ответственный редактор

Л. С. Хачикян

Тагмизян Н. К.

Т134 Музыка в древней и средневековой Армении
/Отв. ред. Л. С. Хачикян. — Ер.: Совет. грох, 1982.
64с., билл. («Арм. культура» науч.-попул. серия/ Мате-
надаран, Инс-т древних рукописей им. Маштоца
при Совете Министров Арм. ССР.

В брошюре на основании изучения богатой коллекции музыкальных рукописей Матенадарана имени Месропа Маштоца дается краткий очерк истории музыки древней и средневековой Армении. Брошюра адресована широкому кругу любителей музыки и специалистам.

Т 4901000000(856)26882«М»
705(01)82

ББК8523(2Ар)1
78Ар(09)

С Издательство «Советакан грох», 1982

В одном из древнейших в мире хранилищ рукописей — Матенадаране имени Маштоца — собрана самая богатая коллекция армянских манускриптов, созданных в течение У-ХУ111 вв. и спасенных от губительного воздействия времени, множества стихийных бедствий, а также бесчисленных войн, всеразрушающих набегов полудиких племен, грабежей и гибели — около 11.000 цельных книг и более 2000 фрагментов.

Они охватывают почти все области древней и средневековой армянской культуры, в том числе и музыкальное искусство.

Материалы, посвященные музыкальному искусству, многообразны. Помимо сотен рукописей, представляющих собой музыкально-ритуальные книги с хазами, сборников таговых песнопений (с развитыми мелодиями типа арий), в которых помещены и светские песни, ценные данные о музыке содержатся также в книгах по истории, грамматике, философии и т.д., в сборниках, где мы встречаем отдельные статьи, посвященные музыкальной эстетике, теории, установлению авторов шараканов (духовных

гимнов) и классификации хазовых знаков, а также в иллюстрированных кодексах, в которых изображены различные музыкальные инструменты и играющие на них музыканты.

Часть этих материалов проливает определенный свет даже на многовековой дописьменный период армянского музыкального искусства, существенно дополняя имеющиеся, однако неудовлетворительные пока, данные по этому вопросу, почерпнутые из других областей знаний — лингвистики, археологии, этнографии и устных преданий.

В далеком прошлом среди армянских племен, живших общинным строем, бытовали архаичные песни и музыка, связанные с военными походами, охотой, скотоводством, земледелием, обрядами и старинными верованиями.

Приблизительное представление, в частности, о последних дают нам элементы, сохранившиеся в виде остатков в рукописных сборниках магических текстов, молитв, именуемых «Гмаил» и «Урбатагирк», которые (элементы) представляют собой измененные образцы формул ворожбы, созданных в эпоху анимизма и другие отдаленные времена и состоящих из кратких и повторяемых слов.

Сохранившиеся в трудах наших древних авторов бесценные отрывки из сказаний-мифов или хотя бы литературных текстов песен переносят нас в постурартские времена. Это — историческая эпоха, в которую возникает одна из древнейших армянских музыкально-поэтических форм — своеобразная поэма, исполнявшаяся декламационным речитативом попеременно с песнями, которая в

ходе своего развития черпает обильный материал в начальной истории армян и еще больше использует сказания и легенды, относящиеся к древней религии (мифологии). Пять из этих легенд — о Гайке и Беле, Араме, Ара Прекрасном и Шамирам, Ваагне-Вишапакахе и Торке Ангехе цитирует или пересказывает Мовсес Хоренаци (V в.), называя их то «сказаниями», то «песнями» и «легендами», то «гусанскими» (сказами).

Более многочисленны материалы, относящиеся к армянскому музыкальному искусству эпохи эллинизма, когда Армения, начиная со II в. до н.э., вступила на путь самостоятельной государственности и когда в условиях значительного прогресса экономики и культуры процветают народная крестьянская музыка, игра на инструментах, народно-профессиональное искусство випасанов и гусанов, а также музыка, связанная с языческими храмами и эллинистическим театром.

В частности, развиваются эпические песни-сказы, называемые «вэп», «випасанк», «ергк випасанац», «туелеац ергк». Некоторые из них, относящиеся к Санатруку, Ерванду, Арташесу I, Артавазду I, Тиграну II, Артавазду II и другим, пересказывает опять-таки Хоренаци, перефразируя отдельные отрывки и кое-где намекая на то, что и эти эпические сказы исполнялись гусанами, прибежавшими ко всем средствам древнейшего синкретического искусства — декламации попеременно с песнями, танцам, мимике и аккомпанементу на струнно-щипковом инструменте — пандирне.

стос Бузанд и Мовсес Хоренаци (V в.), а также Себеос (VII в.), в художественной форме воспроизводятся армяно-персидские войны и, в частности, восхваляются подвиги доблестных полководцев из рода Мамиконянов.

Несколько позже, в конце эпохи раннего феодализма, армянское эпическое песнетворчество, собрав все свои идейные художественные силы, порождает великую эпопею «Сасунские удалцы», в которой обобщаются и концентрируются лучшие достижения предшествующих эпох. Большого расцвета достигает гусанское искусство, в котором формируются обогащенные фиоритурами концертные жанры.

В условиях существующей богатой музыкальной практики и живых традиций возникает и развивается армянское духовное песнетворчество, которое, пережив с начала I в. столетний период первоначального накопления, благодаря изобретению армянских письмен, сразу поднимается до уровня национального профессионального музыкального искусства. И, несмотря на многочисленные внешние и внутренние трудности, время от времени омрачавшие творческую жизнь, армянское духовное музыкальное искусство, прошедшее тысячелетний путь развития, обогащает сокровищницу национальной и мировой культуры рядом бессмертных творений.

Армянские рукописи вообще, и рукописи Матенадара в частности, показывают, что при переводе Библии и других культовых текстов — в первую очередь литургииариев — обряды и ритуалы арменизируются,



Рук. № 5512, стр. 26. «Рождество» (фрагмент) — пастух, играющий на свирели.

вновь упорядочиваются и обогащаются. На основе библейских псалмов составляется древнейший армянский часослов. Одновременно возникает оригинальная армянская духовная песнь. Прилагаются плодотворные усилия к тому, чтобы, развивая вновь рожденное профессиональное песнетворчество в национальных формах, поднять его технический и художественный уровень до высот сирийского и византийского. Поэты и музыканты умело пользуются не только светским творчеством собственного народа — сокровищами народно-крестьянской и гусанской песни и музыки, но и через посредство последних — достижениями восточного, в частности, персидского искусства.

Более 200 рукописных литургиариев, около 300 часословов и 350 гимнариев, хранящихся в Матенадаране, дают представление об отличных результатах этой работы, процессе исторического развития армянского духовного песнетворчества и о заслугах многих талантливых музыкантов-поэтов, чьими усилиями совершался этот процесс. Перед нашим взором встают два великих основателя армянской письменной культуры — Месроп Маштоц и Саак Партев, которые являются также первыми авторами в области армянского профессионального песнетворчества и создателями его теоретических основ. В области теории важнейшая работа, выполненная ими, сводилась к переклассификации гласов армянской музыки.

Гласы — это роды мелодий, составляющие основу всей звучащей музыки, мелодические модели, каждая из

մանն. յսաստուածացին մանգրնցն ու
նայն. ասննայն գործքն.

Լ. Կերեփը բնութիւն (Զանգան որանմայն) Եւ
կըղման հաշակեց երբ բնութիւն աշխարհի
որդո՞ւմ / րանա. / Սանկ համբերեց եր
արծման արմարդ. Կան. Եւ (Զանգուն րն
յան ճնապ երկերէք արեւայ ո՞րդ ո՞ւմ /
Եւ իմեղեղաց յարեարեղեմանն (Զանգ
որպէս ար. զե / Եւ զմեղաբ ըզմեղեմ
ըստ որդեան Եւ Եւ ո՞ւմ / ցն.

Օ յարու (Զինն Զ որդեայն. Կը ճնա
կան պեղնայն արմարեղեմանն ցն ա
սեղով. յարու պեղեւ տե՞րն Կը երեղ
մանէն : Ըն (Զանգեայ կանայն արն իրն
որդ (Զանգ արմարեղեմանն արմայն
ասեղով. յարու. Կ / անտորցն Եւ ընտ
Կը ճնապ երեղեմանն արմարեղեմանն
բրնատախ. Եւ Կը երեղեմանն ըզմե՞ղ
Ի ճնապ մանգրն.

Յայն Կը ճնապ (Զինն) Կան արմարեղեմանն
անմարման արմարեղեմանն Եւ Կը երեղեմանն
անմարման արմարեղեմանն Եւ Կը երեղեմանն
բրնատախ. Եւ Կը երեղեմանն ըզմե՞ղ / Եւ.



которых, подвергаясь варьированию, могла сочетаться с различными литературными текстами. В дописьменный период в армянской музыке различались четыре основных гласа. Месроп Маштоц и Саак Партев, углубив эту систему, упорядочили восемь гласов и два так называемых стеги (многоветвистые мелодии), связав их главным образом с восемью канонами (своеобразными группами псалмов) древнеармянской псалтири-часослова и библейскими гимнами.

Оба они явились провозвестниками зари оригинальной армянской духовной песни. Как первооткрыватели они направили свои усилия на укоренение в Армении жанра духовной песни, хотя первоначально не развернутой, однако монументальной по стилю. Месроп Маштоц сочинил скорбно-лирические шараканы покаяния, Саак Партев — торжественные песнопения Страстной недели. Многие из них и по сей день не утратили своего эстетического воздействия. Вот, например, один из шараканов, литературные тексты которых, носящие в целом характер раскаяния, сочетаясь с различными гласами, приобретают то некий сурово-аскетический оттенок, то определенные свойства смиренной мольбы, то откровенного излияния чувств, то торжественный тон.

По своему характеру эта песня (см. стр. 15) является даже динамично-волевой. Стихотворению, написанному в форме «запева-припева», соответствует своеобразное двухчастное музыкальное построение. Двухчастность подчеркивается также тем, что запев, звучащий, как правило, в

Moderato

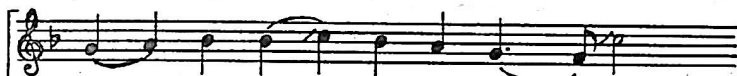
Միջակ



Մար -սա -տրն հա -նա -չա -նօք ի տա-նա-



րին է -ան ըզ -քա -տու -թին,



նո -վին ձայ -նին և ես գո-



չեմ ո -ղոր-մեա ինձ Աս -տը -նա՛ծ:

сольном исполнении, где на каждый слог стихотворной строки большей частью падает один звук стоимостью в одну метрическую единицу, изложен в стиле равномерно скандированной псалмодии. Между тем, хоровой припев и по интонации, и по ритму является более песенным. И это понятно. Припев являет нам поэтический образ, выражающий единую непоколебимую волю молящейся общины. Повторение припева в каждой строфе требовало придать ему легкозапоминающуюся и в то же время не вызывающую скуки, увлекающую мелодию. В целом этот шаракан,

с содержащимися в нем контрастами — соло тутти — привлекает также красочным звучанием.

Непосредственно вслед за изобретением письмен, продолжая дело развития армянской оригинальной духовной песни, добиваются значительных результатов старшие и младшие ученики этих двух провозвестников.

Давид Керакан и Давид Анахт углубляют разработку армянской музыкально-эстетической и музыкально-теоретической системы. Степанос Сюнеци 1, Ован Мандакуни, Гют Араезаци и Мовсес Хоренаци поднимают на новый уровень армянскую оригинальную духовную песнь монументального стиля. Особенно это относится к отцу армянской научной историографии Мовсесу Хоренаци, который придал мощное лиро-эпическое звучание и своеобразие профессиональному армянскому песнетворчеству в целом и двум его компонентам, взятым отдельно: музыке и поэзии. Это четко проявляется в сочиненных им на Рождество шараканах, многие из которых, обладая яркими, редкими достоинствами, производят особое впечатление также отдельными исполнениями как их мелодий, так и литературных текстов. Вот шаракан «Дивно велико таинство», один лишь литературный компонент которого является уникальным образцом возвышенного поэтического переживания, образной речи, искусства стихосложения и языковой культуры:

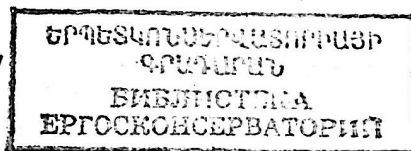
Дивно велико таинство, ныне открывающееся;

Пастухи поют с ангелами, возвещают миру благую весть....»

В VII в. Комитас Ахцеци, Анания Ширакаци, Барсех Тчон и Саак Дзорапореци подняли монументальный стиль до новых вершин развития. Как свидетельствуют факты, содержащиеся в историографических трудах и различных других рукописях, в этот период число армянских оригинальных духовных песнопений умножается до такой степени, что возникает необходимость, произведя специальный отбор, свести воедино официально принятые церковью образцы. Работу эту выполнил до конца Барсех Тчон, составивший сборник, который лег в основу будущего шаракноца.

43124
Несколько позже, в первой четверти VIII в., принципиально был принят восточно-христианский жанр канона, состоящий из 8-9 песен, относящихся к одному и тому же церковному празднику, и выработана вторая большая система гласов — группа мелодических моделей, относящихся к оригинальным духовным песнопениям (на той же теоретической основе восьми гласов и двух стег). В обоих случаях инициативу проявляет видный поэт, музыкант и признанный теоретик VIII века Степанос Сюнеци II.

В этот период, также под влиянием светского, в частности, гусанского искусства, в известной степени усложняется фактура уже достаточно развернутых оригинальных духовных песнопений. Она постепенно обогащается многообразными новыми мелодическими оборотами, украшениями, выразительными распевами слогов. Монументальные композиции приобретают новое качество. Монументально-декоративный стиль стремится стать



господствующим. Его расцвету способствовало творчество Ована Одзнеци, Степаноса Сюнеци (11), Гырзика Айриванеци, а также выдающихся женщин-поэтесс и музыкантов данной исторической эпохи — Саакадухт и Хосровидухт.

Мелодии созданных ими песен обращают на себя внимание чисто музыкальным ритмом, не зависящим от литературного текста. Поэтому, естественно, становится настоящим требованием времени применение специальных певческих знаков — армянских хазов — для фиксации хотя бы узловых моментов развития этих мелодий. И этот замысел также возникает у Степаноса Сюнеци, хорошо осведомленного о новых достижениях в области музыкальной культуры в крупных международных центрах христианского искусства — Иерусалиме, Константинополе и Риме. Он вводит в оборот систему хазового письма, состоявшую вначале из ограниченного числа знаков и совершенствовавшуюся по мере распространения в течение последующих столетий.

В хранящихся в Матенадаране рукописных фрагментах IX-X вв. встречаются образцы старинных армянских песнопений, записанные хазовыми или певческими знаками. Основных певческих знаков, применявшихся в этих фрагментах и вообще в цельных древнейших манускриптах с хазами (не дошедших до нас) — 24 наименования, которые были в свое время опубликованы в центральной Армении в форме списка с таблицы. Позднейшие ее копии


шешт.


пуш.


бут.


паруйк.


еркар.


суг.


сур.


гур.


цунк.


ташт.


волорак.


хундж.


вернахах.


неркнахах.


бенкордж.


хосрованин.


цнкнер.


экордж.


дзакордж.


хум.


патут.


каркаш.


гугай.


зарк.

встречаются в ряде рукописей Матенадарана (см. стр. 19).

IX-X вв. имеют важное значение как с точки зрения закрепления достижений предшествующих веков, так и в смысле подготовки последующей волны подъема. Движение разворачивается главным образом в «период столетнего мира». Однако содержание музыкальной культуры этого периода вмещает в себя и нечто гораздо большее. В благоприятных условиях этого времени, с одной стороны, завершается эволюция профессионального песнетворчества раннесредневековой Армении посредством воплощения крупных явлений обобщающего характера, что подводит итог накопленному в течение предшествующих столетий; с другой стороны, те же явления, обнаруживая многочисленные жизненные элементы, также составляющие новое качество, превращаются одновременно в начало подъема армянского искусства собственно средневековья, или эпохи зрелого феодализма.

Такого рода явление представляет собой, в частности, неповторимое творчество Григора Нарекаци — сына ученого епископа Хосрова Андзеваци и одного из самых выдающихся питомцев Нарецкой школы в период наивысшего ее расцвета. Григор Нарекаци является первым великим армянским поэтом, который гениально обобщил лучшие достижения национальной духовной музыки предшествующих веков. Художник светлого ума, он использовал также ряд элементов армянского народного и гусанского творчества. Нарекаци достиг художественного и технического уровня современных ему византийского и

арабского передовых литературных движений и, благодаря своей колоссальной эмоциональной силе и страстному воображению, обнаружил новые грани в армянской профессиональной поэзии — не только в своей, не имеющей себе равных «Книге скорбных песнопений», но и в тагах, которые, по сравнению со старинными шараканами, открыли совершенно новые горизонты в армянской музыкальной культуре с точки зрения как формы, так и содержания. Если в «Книге скорбных песнопений» Нарекаци, преисполненный мировой скорби, беседует со своим высшим Я на небесах, то в тагах он пребывает на земле и взор его, обращенный к внешнему миру, излучает восторг и упоение при виде чудесных красот родной природы, как например, в таге «Вардавар».

Алмазная роза сияние взяла
У солнца прекрасных волос:
А вверху /над/ его волосами
Цветок распустился морской

Среди многочисленных рукописей Матенадарана сохранились как «Книга скорбных песнопений», так и гандзы (праздничные песнопения нарративного характера) и таги — последние с густо расставленными над строками литературного текста и довольно сложными хазовыми знаками. Даже внешние данные этих хазовых записей подсказывают очень многое об общем характере и уровне соответствующих мелодий. Однако несколько тагов Нарекаци, вместе с мелодиями, дошли до нас в устной передаче и, пройдя сквозь критическую призму научных взглядов

Комитаса, были зафиксированы им. Это — таг широкого эпического дыхания «Птица», ораторско-вещательного характера «Глас грозный», лирико-созерцательный «Птица, птица» и спокойно-величавый, повествовательный «Телега спускается с горы Масис». Лирико-драматический таг «Очи-море» был в свое время профессионально записан Н. Ташчяном. Изучение всех этих произведений показывает, что Григор Нарекаци и как музыкант придал новые огромные стимулы развитию армянского профессионального песнетворчества, вдохнул в него новую жизнь, особенно своими тагами, в музыкальном компоненте которых, представляющем собой исключительное проявление великого таланта, применен мелодически свежий, свободный от устаревших канонов системы восьмигласия мелизматический стиль. Для того, чтобы получить некоторое представление о музыкально-поэтическом искусстве Нарекаци, обратимся к тагу «Глас грозный» (или поху, как назывались самостоятельные разделы развернутых монодий (см. стр. 23).

Это произведение, начинающееся необычайным порывом, отличается светлым и праздничным, торжественно-оптимистическим и одновременно динамичным волевым характером. Здесь налицо композиционные особенности тага широкого дыхания. Он протекает в гласе с мажорным ладом. Развертывание интонации начинается с наиболее напряженной кульминационной сферы гласа и, охватывая большой диапазон, с могучим размахом и крупным, волнообразным движением, постепенно нисходит, чтобы в конце успокоиться основательным ут-

Grave

Մահը

Ա -հեղ ձայնս
որ ես
-ուայ սա քա-կէ
գա -մորս որ
ու- Գիմ:

верждением тоники. Метр свободный, ритм — сложный (с яркими сопоставлениями и противопоставлениями звуков различной длительности), самобытный и текущий непринужденно. Примечательно, что слоги литературного текста большей частью распеты и мелодически разукрашены таким образом, что структура поэтической строфы проявляется лишь в общих чертах. Форма по внешним признакам импровизационна, в действительности же она являет-

ся строго логичной и завершенной. В процессе развития мелодия образует две большие дуги, которые соответствуют двум поэтическим строкам. Взятый в целом, этот преисполненный яркой риторики таг как бы возвещает всему человечеству благую весть. Подобное настроение автора станет понятным, если вспомнить, что фактически речь идет об эпохе зрелого феодализма, начало которой было столь блестящим и столь обнадеживающим для армянского народа.

В эту эпоху, в условиях усиления ряда армянских княжеских династий, основания и укрепления армянских царств Ани, Васпуракана и Киликии, расцвета экономики и политической жизни и образования передового крыла феодальной интеллигенции с его светскими антиаскетическими тенденциями, большое развитие получает и армянская музыкальная культура.

В этом смысле незаменимую роль сыграло множество появившихся в эту эпоху крупных и процветающих армянских городов, являвшихся опорой внутренней и внешней, в том числе и международной транзитной торговли: Двин, Ани, Карс, Карин, Арцын и Ерзынка — на северной магистрали центральной Армении, Арджеш, Маназкерт, Хлат и Нпыркерт — на южной магистрали и Сис, Тарсон, Ада-на, Маместия и Аяс — в Киликии. Расцвет ремесел, науки, создание высших учебных заведений, смягчение идейной атмосферы и углубление секуляризации мышления, расширение денежного обращения, улучшение быта и совершенствование вкуса городского общества резко повыша-

ют вес и значение в общественной жизни изящных искусств и словесности, в частности, музыки. Более того, образование в упомянутых городах различных слоев населения — ремесленников, мелких и крупных торговцев, чиновников, ростовщиков и формирование их самосознания создают прочные основы для предъявления армянской культуре новых, связанных с городской жизнью, требований, новых заказов. Все эти факторы в большой степени стимулируют подъем не только профессионального песнетворчества, но и всех ветвей национальной песни и музыки.

В высшую фазу своего развития вступает армянская народная и гусанская песня и музыка, во всех жанрах которой совершается знаменательный процесс углубления содержания, повышения степени эмоциональности и совершенствования композиции. Исключительно ценные материалы содержат сохранившиеся в рукописях Матенадарана средневековые народные и народно-гусанские песни, многообразные произведения, рисующие будни человека, важные события жизни, выражающие разнообразные состояния души — радость, печаль, любовь, чувства, навеваемые родной природой. В сравнении с критериями даже мировой медиевистики удостоились высокой оценки созданные в Армении и в Киликий в XII-XIV вв. и позднее гусанские лирические «айрены» — написанные в характерной для армянского стихосложения форме и исполнявшиеся на армянский лад песни любви, радости, скитальчества, хвалебные песни и др. Некоторые образцы этих «айренов» — и даже их мелодии — дошли до наших дней.

И, как показывает исследование, среди них есть такие жемчужины, сохранившие в общих чертах музыкально-стилистические признаки средневековья, как, например, редчайшие произведения «Не плачь, матушка», «Ночью и днем», «Колыбельная», «Антуни», «Протяжный айрен» с плавно текущими и орнаментированными мелодиями.

Благодаря жизненности содержания, народному языку, характерной для армянского стихосложения структуре стиха (7 + 8), неповторимой образности, теплой и непосредственной эмоциональности, эти песни обращают на себя внимание прежде всего особым качеством отшлифованности, присущей их литературным текстам. Вот, например, слова одной из упомянутых песен — «Колыбельной», которые представляют собой восхваление «красавицы», совершенной и безупречной.

Красива ты, совершенна.

Кого же привести /мне/ столь совершенного.

Пойду, приведу тебе луну,

А с луной и звезды совершенные.

Духу и стилю этого «айрена» полностью соответствует мастерски сотканная сладко-грустная мелодия. Она протекает в редкостном по структуре гласе с минорным ладом, пятая ступень которого изменена (понижена). Это придает интонации интимную и по-своему завуалированную печаль. Музыка льется спокойно, небольшими пластичными волнами и течет тихо, колышась. Богатство ритмических рисунков с искусными сопоставлениями зву-

ков большой, малой и мельчайшей длительности, изящные украшения мелодической линии, полные грации, впечатляющие распевания различных слогов литературного текста создают непрерывно обновляющееся ласкающее слух течение, которое завершается изящным кадансом, выражающим некую затаенную сладостную печаль.

Знаменательно, что авторы X-XV веков уделяют в своих сочинениях значительное внимание музыкальным инструментам и игре на них. Ованес Ерзынкаци (XIII в.) высказывает ряд веских суждений о «четырёхструнной» лире (армянском уде). Аракел Сюнеци (XV в.) говорит о «восьмиструнной» лире и предлагает оригинальную классификацию ударных, духовых и струнных инструментов. Акоп Кримеци (XV в.) подробно описывает весьма искусную игру на многострунных музыкальных инструментах, называвшихся «сандир» (сантур), «ганон» (канон) и «арганон».

Не отстают от предъявленных временем требований и наши средневековые миниатюристы, которые, начиная с XII-XIII веков, даже на страницах ритуальных рукописей с любовью изображают как музыкантов, играющих на различных инструментах, так и известные им древние и новые музыкальные инструменты, в том числе: односторонний и двухсторонний большой и малый барабаны, бубен, доол и кимвалы, пастушью продольную флейту и свирель, конические трубы, зурну, волынку, огромные камышовые сигнальные трубы, галарапохи (изогнутые трубы), длинные серебряные и короткие медные военные

трубы, саз и инструменты типа саза, архаическую арфу, род лиры — джнгар и различные многострунные инструменты, а несколько позже и смычковые инструменты — камани и каманчи.

Указанные факты, несомненно, свидетельствуют о высоком уровне развития светской песни и музыки в Армении и в Киликийском армянском государстве, а также о росте их общественной роли и значения в жизни армян, особенно среди различных слоев городского населения. И действительно, это искусство накопило такой опыт и такие ценности, что позитивно воздействовало на профессиональное песнетворчество, совершенствуемое усилиями ученых, художников, ощутило стимулируя плодотворный процесс его секуляризации.

Новые веяния, вызванные развитием светского искусства, были восприняты великими художниками Григором Нарекаци, Варданом Анеци (X-XI вв.), Ованесом Саркавагом XI-XII вв. и др. Стихотворные загадки Нерсе-са Шнорали (XII в.) фактически стали новым жанром не только литературы, но и светского профессионального песнетворчества. С Фрика (XIII в.) начинается практика сочинения также светских тагов, которая углубляется в творчестве Ованеса Плуза Ерзынкаци (XIII в.), Константина Ерзынкаци и Хачатура Кечареци (XIII-XIV вв.). А в песнях лириков XV-XVI вв. Ованеса Тылкуранци, Мкртича Нагаша и Григориса Ахтамарци, даже в неблагоприятных условиях позднего средневековья, светский дух уже стремится стать главенствующим. В хранящихся в Мате-

надаране рукописных сборниках, содержащих, наряду с духовными и светские песни, мы также встречаем образцы, наделенные певческими знаками — хазами. Армянское светское песнетворчество этого периода обращало на себя внимание неким армяно-восточным колоритом. Оно поднялось на новую ступень развития в XVII-XVIII вв., когда появились армянские ашуги и среди них самый выдающийся, великий певец братства закавказских народов — Саят-Нова.

Весьма закономерно, что в эпоху развитого феодализма армянское духовное песнетворчество в техническом и художественном отношении поднимается до уровня мирового монодического искусства того времени.

Как истинно профессиональное искусство, откликаясь на оживление и расцвет армянской городской жизни, на каждый очередной подъем в ее развитии, армянская духовная музыка в этот исторический период тоже процветает, развиваясь по четко разделенным столетиями этапам. Они соответствуют X-XI, XII-XIII и XIV-XV вв.

Внутреннее содержание сдвигов, имевших место в X-XI вв., составляет расцвет искусства тагов, столь блестящее начало которому было положено Григором Нарекаци.

После Нарекаци, связанное с искусством тагов новое музыкальное мышление, вобрав в себя общие черты, присущие произведениям, называемым «мегеди», вскоре находит отклик также в шараканах и песнопениях литургии, где активно развиваются произведения, называемые

«стеги» («ветвистый»), «зартуги» («отклоняющийся от нормы») и «тцанр» (протяжный) с многотемными мелодиями. Следовательно, отмеченные выше жанры духовных песнопений, в широком (и даже несколько условном) смысле слова, относятся к искусству тагов.

В более специальном смысле, однако, таг обычно представляет собой лирическую песню с элементами эпического начала, драматизма или сосредоточенной созерцательности и глубокого раздумья. Лиричность здесь субъективна — по сравнению с крестьянской песней — и более изысканна и интеллектуальна в сравнении с гусанской. Эмоциональному содержанию тага присущи приподнятое настроение, праздничная торжественность, вдохновенная риторика, восторг и упоение.

Часто его замысел раскрывается в самом развитии, то есть в столкновении, взаимодействии, переплетении двух музыкальных тем. Чисто композиционные особенности тага как специфического жанра профессионального песнетворчества сводятся к широте формы и диапазона, свободному стилю — новому по сравнению с мелосом армянского средневекового канонизированного восьмигласия, наличию юбилейных и пассажей инструментального типа, богатству ритма и интонации, импровизационному характеру фактуры и вместе с тем строгой логичности архитектоники.

Таг воспроизводится в сольном исполнении, с концертным блеском, высоким виртуозным мастерством в сопровождении одинарного или двойного хорового орган-

ного пункта с искусной мелодизацией и сложными переходами.

Эти признаки тагов выступают в наиболее выкристаллизованном виде в произведениях XII-XIII вв., однако первоначально они проявляются в произведениях, относящихся и к X-XI вв. Уже сравнительно сложная мелодия одного из известных тагов Григора Нарекаци «Птица» в известной мере подготавливает переход к следующему периоду. Однако, в частности, в XI и XII вв., у нас были и центры, где развивались традиции Нарекаци. Одно из первых мест в их ряду принадлежало Ани, где творил один из самых выдающихся поэтов-музыкантов своего времени — вардапет Ованес Саркаваг.

Эпоха, рубежами которой явились XII-XIII вв., приобретает важнейшее значение также по той причине, что в Матенадаране имеется множество рукописей, в том числе ценные музыкально-ритуальные кодексы, которые сохранились и дошли до нас в списках именно этого времени (а не выполненных позже).

Знакомство с ними, как и с другими вспомогательными материалами, показывает, что в указанные века имел место наиболее значительный в истории средневекового армянского музыкального искусства прогресс. Он начинается в XII в. одновременно в Армении и в армянской Киликии. А немного позже, когда в центральной Армении после беспрецедентных разрушений монголами, турками, татарами спаслись лишь отдельные оазисы культуры, волны начавшегося мощного движения, докатившись до Киликии и сконцентрировавшись в основном там, дали

толчок к почти полной реализации главнейших тенденций многовекового исторического развития армянской духовной профессиональной музыки как монодического искусства.

Благодаря переводу ряда новых литературных текстов, окончательной арменизации бытовавших тогда христианских музыкально-поэтических форм, вследствие отражения важнейших явлений армянской гражданской истории в духовной поэзии и дальнейшего обновления музыкального компонента путем максимального насыщения его жизненными элементами, искусно заимствованными из светского народного и гусанского песнетворчества. богослужение и его музыкальное оформление становятся полностью национальными по стилю и характеру. К факторам, способствовавшим этому процессу, порожденному исторической необходимостью, прибавились новые музыкально-культурные связи, с одной стороны, с арабами Леванта, с другой — с латинской Европой. Тем самым обретают плоть на национальной почве свежие замыслы извечного эстетического идеала армян — синтеза восточной эмоциональности с западным мышлением. Наконец, более глубокий и психологически более дифференцированный подход к звучащему в песне слову, утверждение лиро-эпической мелодической стихии с чисто лирическими, а также яркими драматическими эпизодами и все более тщательная разработка монументально-декоративного стиля, вплоть до кульминационных проявлений его развития, выводят армянскую духовную музыку на передовую

линию восточно-христианского искусства как один из его неповторимых национальных разделов.

В числе самых ценных манускриптов, созданных в Киликии, в Матенадаране хранится множество рукописей музыкально-ритуального содержания. Из них видно, что в эту эпоху переживает значительное развитие музыкальный компонент искусства духовной речитации, соответственно совершенствуется система семиографии речитации, включая в себя даже певческие хазы. Процветает гимнодия. Само искусство пения обогащается все новыми и новыми произведениями и сложными, развернутыми мелодиями. На этой основе хазовое письмо шараканов органически обогащается отдельными знаками, присущими мелизматическому стилю пения, группами знаков и различными формами плотной и наиболее плотной фактуры. Наконец, в широких рамках мелизматического стиля пения осуществляется дальнейшее закономерное развитие тагов, мегеди и сольных монодий литургии, называемых србасацутюн и подобных им песнопений. С целью возможно более полного воплощения и воспроизведения многогранных музыкальных образов вводятся в оборот новые группы хазовых знаков.

Именно в этом русле активно развивались и песнопения «Манрусума», то есть сложные и тонко орнаментированные мелодии, которые имели и имеют не только высокую художественную ценность, но и большое познавательное значение, представляя богатую систему восьми высокоразвитых главных гласов нового типа и многочис-

сленных (свыше ста) подчиненных им (дочерних) образований. Начиная с XI-XII веков «мелодии манрусума» были включены в «Книги манрусума» или «Книги хазов», которые назывались так из-за обилия густо расставленных в них хазовых знаков, а также вследствие того, что они имели громадное значение в применении и истолковании хазов. В других собраниях армянских рукописей сохранилось незначительное число экземпляров «Книг манрусума». В Матенадаране найдена пристанище наиболее богатая коллекция — около 60 манускриптов.

В середине XII в. опять-таки в Киликии (в Сисе) была создана другая книга мелизматических праздничных песнопений — наиболее древний из известных науке «Гандзаранов», с еще только формирующейся внутренней структурой. А в следующем столетии была создана одна из старейших редакций, представляющая ту же книгу в гораздо более оформившемся виде. Последняя, наряду с примерно 200 другими рукописными «Гандзаранами», находится ныне в Матенадаране и даже на уровне предварительных изысканий оказывает науке неоценимые услуги. Говоря в целом, именно в условиях армянской государственности в Киликии, в масштабах развитого феодализма получают законченный вид не только Евангелие со знаками речитации, «Шаракноц» с хазами, «Гандзаран» и «Книга манрусума», но и Часослов, Литургиарий и «Тонацуйц» (типик), разъясняющий порядок совершения всех церковных чиннов и ритуалов в течение года и «Маштоц» — сборник песнопений, связанных с обрядами, совершаемы-

ми вне церкви (крестинами, обручением, свадьбой и т.д.).

В обогащении, упорядочении и пересоставлении этих рукописей принял участие целый ряд видных киликийских музыкантов и поэтов: Григор 11 Вкайасэр (XI в.), Григор 111 Пахлавуни, Нерсес Ламбронаци (XII в.), Григор Скевраци и Григор Хул (XII-XIII вв.), Геворг Скевраци (XIII в.) и другие. Среди них выделяется гигантская фигура Нерсеса Шнорали (XII в.), чье многоопытное перо, вслед за пером Григора Нарекаци, существенно обогатило почти все музыкально-ритуальные книги, а также реформировало музыкальное оформление богослужения и чье музыкально-теоретическое и творческое наследие в масштабах общеоармянского и общехристианского искусства было большим и значительным явлением.

В качестве теоретика Шнорали занимался вопросами систем гласов и хазовых знаков. Совокупность постоянно развивающихся гласов армянской музыки уже представляла собой в рассматриваемую эпоху большое хранилище мелодических богатств, где Шнорали упорядочил, отделив друг от друга, сложные мелодии, свойственные произведениям, называемым «гандз», «ордорах», «србасацутюн» (святословие из литургии), а также протяжным шараканам, и гласы под названием «стеги» и «зартуги».

Интересное свидетельство о хазоведческих работах, выполненных Шнорали, сохранилось в одной из рукописей Матенадарана, согласно которому великий музыкант «утвердил» и ввел в оборот важную группу певческих знаков. Исследование показывает, что один из списков основных

хазовых знаков, который был создан в средние века, в Киликии и содержит хазовые знаки, называемые «искусственными» и широко использовавшиеся в «Книгах манрусума», относится к середине XI в. и что, по всем данным, именно его и «утвердил» Шнорали, творивший в период развития искусства «манрусума» и считавший владение этим искусством обязательным для служителей культа. Список включает в себя 23 знака. (см. стр. 39).

Матенадаран располагает не только средневековыми рукописями с хазовым письмом, содержащими также гаги и шараканы киликийских музыкантов, но и различными сборниками, в которые включены записи духовных песнопений, выполненные в XIX в. при помощи знаков новой армянской системы нотации, изобретенной (взамен хазовой), маститым церковным музыкантом Амбарцумом Лимонджяном (XIX в.).

Выделяя среди них многообразные произведения выдающихся средневековых авторов, и в первую очередь Нерсеса Шнорали и сличая его песнопения в двух системах записи — средневековой хазовой и более новой, мы понимаем, что богатое творчество великого музыканта и поэта развивалось в основном под знаком расширения рамок и углубления особенностей свободного (от устаревших норм восьмигласия) мелодического стиля.

Одним из замечательных образцов, доказывающих результаты этого углубления является следующий шаракан Шнорали, посвященный памяти Василия Кесарийского (IV в.). (см. стр. 41).

~ ~ ~ 3
hАрешт (или арашешт). каш. сторадир. верадир.

✓ ✓ ✓ ʘ
ванк. кур зреѝик. хах.дох.

~ ʘ
хацбек (или һар). хацле (или һаркорджа).

ʘ ʘ ʘ
корджа. цоцбер. базмеганак.

33 ✓ ~
вогоманеак. һарук. дзайндардз.

~ ʘ ʘ ʘ
һангуйц. хундж. кмазард. арандзнатроп.

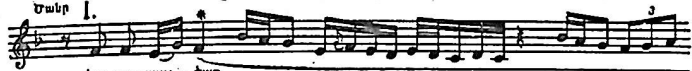
ʘ ʘ ʘ
кматроп. цанратроп. тагатроп (или тагаворатроп).

Своим ритмом и строением, совершенно не зависящими от структуры литературного текста, мелодия произведения как компонент монодического памятника является совершенно самодовлеющей. Она характеризуется светлым приподнятым настроением и волевыми интонациями, мудрым спокойствием и в то же время необычайным внутренним динамизмом, широким лиро-эпическим дыханием и по-своему сочетаемым с ним виртуозным мастерством, что присуще также ряду других песен Шнорали. Достаточно даже чисто зрительного восприятия, чтобы понять подчеркнуто концертный характер рассматриваемого шаракана. Плавные восхождения и нисхождения интонации, искусно примененные многозвучные юбилации, блестящие пассажи инструментального характера, различные типические попевки со сложным мелодическим рисунком придают шаракану в целом признаки великолепного сольного номера, аналогичного арии. Обращает на себя внимание впечатляющий диапазон данного шаракана, большой охват и целенаправленное развитие использованных типических мелодических попевок. Форма — свободная, с применением лучших традиций древнего импровизационного искусства, в то же время отличается завершенностью и имеет отчетливо разграниченные компактные части.

Первая (см. часть, обозначенную цифрой 1) представляет собой компактный период, состоящий из двух предложений, которые, в свою очередь, делятся на две фразы каждое. По длительности эти предложения равны между

Grave

Ծանր 1.



Լուսա-պայ - ծառ



ի-



մաս -

տիկ,

Լոյս



ե -

դե -

Լոյս

աշ -

խար -

թի

հա -

մա -



ծա -

գող



գո -

Լով.



Լու -



սա -

Լո -

թեաց

զե -

կե -

դե -

ցի



աստ -

ուա -

ծա -

յիմ

քա -

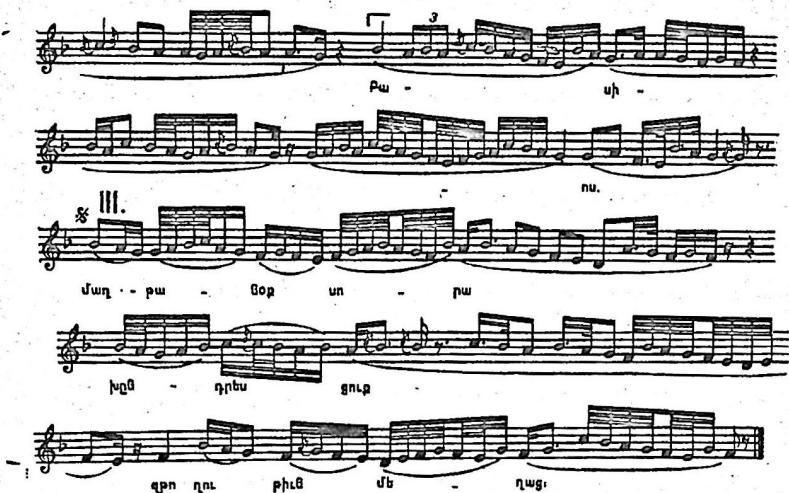
Յիւ

ե -

լա -

Յե -

Լիմ



собой, однако не уравнивают друг друга, ибо период начинается с попевки, торжественно обосновывающей тонику мелодии — ступень «бенкорч» (f^1 , в примере эта ступень обозначена звездочкой) и завершается кадансом, построенным на второй ступени — «хосроваин» (g^1 , см. в примере ступень, обозначенную двумя звездочками). Именно это внутреннее противоречие и порождает необходимость дальнейшего развития.

Следует развернутая средняя часть (11), которая делится на два больших раздела (1 и 2). В первом из них мелодия решительным восходящим движением поднимается до ступени «второй пуш» (c^2 , в примере обозначена тремя звездочками) и, задержавшись там, раскрывает

непосредственное и примечательное окружение. Это — доминирующий звук мелодии, ее вторая главная опора, он представляет собой совершенную антитезу как по отношению к «бенкорчу», так и по отношению к «хосроваину». После категорического утверждения этой антитезы процесс развертывания интонации сначала соотносит ее с «бенкорчем», в результате чего на миг проявляются потенциальные возможности последнего, а затем завершается кадансом, появившимся еще в конце первой части, опять-таки на ступени «хосроваин».

Во втором разделе средней части мелодия развивается под знаком углубления предыдущего. Здесь с новой силой звучит доминирующий звук, позиции которого укрепляются различными опеваниями, более широким показом его окружения, различными центростремительными «кольцеобразными» интервалами, направленными к этому звуку и т.д. Однако своеобразный спор, возникший между ступенями «бенкорч» и «хосроваин», и здесь не находит разрешения.

Его результаты определяются в третьей части произведения (III), которая совпадает с рефреном или припевом. Она лаконична и, тем не менее, исчерпывающим образом выполняет свою завершающую, обобщающую функцию. Направленность мелодического движения в целом, а также кадансовый оборот, поднимающийся и опускающийся, подобно могучему валу, возвещают об окончательной победе ступени «бенкорч» и возглавляемого ею гласа с мажорным ладом. Все это делает преисполненную

исключительного смысла мелодию данного шаракана столь интересной в художественном отношении, что ее можно воспроизвести даже в инструментальном исполнении, ни на йоту не умаляя великой силы его воздействия.

Примерами этого стиля служат не только таги и протяжные шараканы Шнорали, протекающие в гласах типа «стеги», но и получившие, благодаря его усилиям, исключительный блеск и торжественность мелодии литургии «зартуги» и произведения, получившие наименование «србасацутюн»: «Ты — вседержитель господи сил», «Лики ангелов», «С иерархией ангелов», «Кто подобен господу Богу нашему», «Святая святых», «На память усопших», «Ты, что воссел в вышине» и другие произведения.

Развиваясь в русле того же музыкального мышления, по уже твердо проложенному пути направляются к вершинам развития произведения монументально-декоративного стиля, сочиненные, либо переинтонированные в XIII столетии: «Из девственного камня», «Лоно-место воплощения отца-слова», «Сегодня умершие», «Сегодня невеста света», «Ты, избранник божий», «Освободи взятых в плен», «Ликуем, собравшись на празднество» и другие монодии, редкие даже по критериям мировой монодической музыки.

В тяжелых условиях, порожденных внутренними и внешними трудностями, культурные центры, сохранившие свое существование на просторах Великой Армении, по существу также преодолевали опасность застоя и изоляции, благодаря осознанному стремлению воспользоваться

уже приобретенным и достигнутым в Киликии, повсеместному проникновению киликийского влияния. Как следует из рукописей Матенадарана, это проникновение осуществлялось в различных формах. Многие отправлялись учиться из Армении в Киликию. Вся деятельность ряда видных вардапетов данной исторической эпохи, в том числе таких выдающихся музыкантов-поэтов, как Вардан Аревелци и Ованес Ерзынкаци Плуз, сопровождалась последовательным упрочением самых тесных связей с Киликией. Из Киликии в Армению были доставлены ценные рукописи с хазами, сюда прибывали работать переписчики и певцы. Поэтому и здесь более чем закономерен очевидный прогресс в области музыки.

К числу неповторимых образцов музыкально-художественного творчества XII-XIII вв. принадлежат преисполненный великого смысла шаракан Хачатура Таронаци «Тайна глубочайшая», ставший прологом к армянской литургии, шаракан «Неувядающий цветок», переинтонированный неизвестным автором, песня-гандз Мхитара Айриванеци «Сердце мое трепещет», которая исполняется в Страстный Четверг, прекрасные шараканы Вардана Аревелци, посвященные празднику святых Переводчиков, и Ованеса Плуза Ерзынкаци — памяти Григора Лусаворича и Нерсеса Великого.

До пятидесятих годов XIV в. в Киликии продолжается развитие духовного профессионального песнетворчества и процесс кристаллизации музыкально-ритуальных книг. Позже реализация оставшихся незавершенными за-

мыслов частично осуществляется в армянских колониях Крыма в XIV-XV вв. — усилиями певцов и переписчиков, бежавших сюда из Киликии. Об этом свидетельствуют рукописи, дополненные или заново составленные в армянских переселенческих очагах Крыма в указанные века; значительная часть этих рукописей находится ныне в Матенадаране им. Маштоца. А вообще после падения Киликийского армянского государства и разрушения Сиса (1375 г.), естественно, возрастает авторитет вардапетов, действовавших в центральной Армении. Новую славу и значение приобретают университеты Татевского, а также Сухарского и Мецопского монастырей и их наставники — главные учителя, среди которых было также немало талантливых музыкантов, способных направлять служителей искусства.

Своеобразную и весьма богатую картину представляют собой результаты усилий ученых Киликии и Великой Армении в деле разработки импонирующей даже современному музыковеду совокупности музыкально-теоретических проблем. В этот период армянские мыслители, вооруженные достижениями музыкальной эстетики в Армении раннего средневековья, подняли и блестяще разрешили в соответствии с критериями своего времени такие проблемы, как возникновение музыкального искусства, вопрос его сущности, силы, характера воздействия, исследовали взаимосвязь светской и духовной музыки и их отношение к объективной действительности. В области музыкальной науки получают дальнейшее развитие учение



Рук. № 5783, стр. 22а. Заставка. Группа музыкантов-гусанов.

о звуке, гармонии, а также теоретические положения, касающиеся метроритма и системы мелодических моделей. Наряду со всем этим, в изучаемый исторический период достигает высокого уровня развития искусство хазового письма (на практике) и хазоведение.

Материалы Матенадарана свидетельствуют о том, что и позднее, в XV–XVIII вв., армянское духовное песнетворчество переживает определенную эволюцию, обогащается новыми произведениями, написанными в старых формах. Так или иначе, в той или иной мере продолжается процветавшая еще в предыдущие эпохи практика пересмотра музыкального компонента ряда древних песен в соответствии с требованиями и вкусами новых времен. Однако эти требования связаны уже не с новым по стилю и возвышенным направлением (как это было в эпоху развитого феодализма), а с резкой ориентализацией среды, исламизацией всего Ближнего Востока. В результате этого в отдельных случаях даже духовные (но лишь внелитургические) таги сочетаются с мелодиями восточного типа, слегка подчеркиваются юбилеи, некоторые песни в умеренном темпе несколько чаще (чем было прежде) варьируются путем замедления и растягивания слогов. А в основном, в смысле исполнения, отдается дань (отжившему свой век) вкусу, называемому «восточным» с персидским уклоном в Восточной Армении и с османским (и в некоторой степени также «ориентализованным» византийским) — в Западной Армении (в частности, в Константинополе).

Следует заметить, что вопрос о взаимоотношениях христианского песнетворчества с персидско-турецким на Ближнем Востоке в эпоху позднего средневековья все еще не решен даже в мировом музыкознании. Однако, как бы он ни был решен, для нас уже сейчас ясно следующее: главной задачей, стоявшей перед служителями армянского духовного (особенно культового) искусства в рассматриваемую эпоху, было бережно хранить великое богатство, уже накопленное в области церковной песни, оградить его, насколько это возможно, от чуждых веяний, и, по возможности, точно передать последующим поколениям.

С этой целью, а также стремясь свести к общему знаменателю все то, что было достигнуто в прошлом в Киликии и Армении в течение нескольких веков, проводятся важные работы по редактированию музыкально-ритуальных книг. Изучение большой группы сборников песен, хранящихся в Матенадаране, показывает, что основное направление этих работ было predetermined в центральной Армении в конце XIV-начале XV в. Литературные и рукописные данные дают основание утверждать, что в вопросе перередактирования армянских ритуальных и музыкально-ритуальных книг ученый-энциклопедист XIV в. Григор Татеваци выработал определенный принцип, который постепенно применяли Товма Мецопеци и его ученики, Григор Хлатеци и его последователи (XV в.). При жизни Товмы Мецопеци, при его участии или под его непосредственным наблюдением, были заново отредактированы: Евангелие (в смысле расстановки знаков препина-

ния и просодии), Шаракноц, «Книга манрусума» и другие книги. Григор Хлатеци пересмотрел и обогатил новыми материалами Четъи-Минеи и «Гандзаран» (сборник праздничных песнопений).

Ряд ценных образцов упомянутых книг хранится ныне в Матенадаране. Их исследование ясно показывает, что работы по пересмотру и переработке певческих сборников выполнялись под девизом слияния лучших традиций Киликии и Армении и проявления трезвого критического подхода при их определении. Применение этого принципа видно из музыкально-ритуальных рукописей, созданных выдающимся певцом, хазоведом, переписчиком и историком, членом братии монастыря Ахтамар, вардапетом Минасенц Товма, творившем в середине XV в. (отдельные образцы этих рукописей хранятся в Матенадаране), а также из многих рукописных книг, созданных в последующие столетия.

Так, например, в 1503 г. в памятной записи к созданной им «Книге манрусума», переписчик Овсеп сообщает, что использовал в качестве оригиналов два списка: один — из Киликии, другой — из Армении. В памятной записи к Шаракноцу, созданному в 1562 г. в селе Хндзори области Гамирк на основании киликийского списка-оригинала, содержится сведение о том, что «негодный переписчик» Константин, пользуясь списком-оригиналом, в то же время «уточнил» его, принимая во внимание певческие принципы, бытовавшие в окружающей его среде и т.д.

Период обновления (XV¹¹-XV¹¹¹ вв.), принес с со-

бой в армянскую действительность книгопечатание, дал возможность сделать более решительные шаги в направлении унификации музыкально-ритуальных книг и певческих традиций. Однако, несмотря на усилия, направленные на утверждение единообразия, в XVIII-XIX вв. было пять больших ветвей различных местных школ пения армянской духовной музыки, сформировавшихся в позднем средневековье: Эчмиадзинская (которая является основной), Константинопольская, Новоджульфинская (названная также индийско-армянской), Иерусалимская и Венецианская. Это объясняется отчасти различными социально-экономическими условиями жизни армянского народа. Есть, однако, еще одно обстоятельство.

Как показывает сличение рукописей Матенадарана с хазами соответствующих старопечатных книг, а также сборников песнопений, мелодии которых записаны с помощью знаков новоармянской системы нотации, сами принципы средневекового хазового письма и исполнения по хазам таковы, что певцы в разных центрах, пользующиеся одними и теми же ритуальными книгами, могли воспроизвести по-разному текст, имеющий одни и те же хазы, до известной степени варьируя его в соответствии с местными традициями. И действительно, полученный результат свидетельствует в конечном счете о выдающихся творческих способностях армянских церковных музыкантов, а также о неисчерпаемых мелодических богатствах армянского духовного песнетворчества.

Подводя итоги, необходимо подчеркнуть, что хотя

исследования, выполненные в Матенадаране, особенно за истекшие двадцать лет, и дают уже ощутимые результаты, однако они еще очень далеки от того, чтобы считаться удовлетворительными. Важнейшим завоеванием, которое заслуживает особого упоминания, является, пожалуй, следующее: ныне более отчетливо, чем когда бы то ни было, мы представляем себе задачи, стоящие перед нами в области армянской музыкальной медиевистики, дифференцируем и классифицируем вопросы, нуждающиеся в фундаментальном освещении, полностью осознавая все трудности, с которыми сопряжено их разрешение, уточняем принципы подхода и тем самым определяем свои позиции с целью выполнения долгосрочной программы и обстоятельных исследований.

Первоочередной долг армянского музыкознания — создать, по возможности, полную историю древнего и средневекового периодов армянского национального музыкального искусства. Лишь после этого наша научная мысль будет иметь возможность выявить и осмыслить во всех отношениях все внутренние связи между различными этапами исторического развития армянской музыки. Современное армянское композиторское искусство на практике органически соединится со своим многовековым «позвоночником», и исполнительское искусство обретет, наконец, свои настоящие корни. Это связано с преодолением целого ряда больших и малых трудностей, ликвидация которых зависит от гораздо более успешного совместного продвижения вперед не только армянского музыкознания, но и других отраслей арменоведения.

Чрезвычайно малочисленны археологические данные, годные для армянского исторического музыкознания. У нас слабо развито общее и особенно музыкальное источниковедение. По сию пору у нас нет чисто музыковедческих журналов и многие древние и новые ценные материалы, относящиеся к музыке (или также к музыке), разпылены по страницам богатой армянской периодики.

Далее, вопиющим пробелом в нашем литературоведении является то, что у нас все еще нет истории древней и средневековой армянской поэзии (включая сюда и проблемы исторического развития искусства стихосложения), что является необходимым предварительным условием реализации программ, связанных с исследованием песнетворчества. И еще: лишь три из более чем десяти названий книг, каждая из которых представляет отдельный вид армянских средневековых музыкально-ритуальных книг, какowymi являются Чашоц (Апостол), Маштоц (Эвхологий, Требник), Гандзаран, Тагаран (сборник тагов), «Книга манрусума» и т.д. — изучены в некоторой степени под углом зрения истории и филологии, литургики и литературоведения. Ими являются Шаракноц (Гимнарий), Жамагирк (Часослов) и Патарагаматуйц (Литургиарий). Остальные же, вооружившись величайшим терпением, давно ждут своих исследователей.

Есть и другие преграды, хотя бы частичного преодоления которых можно ожидать от дальнейших успехов арменоведения вообще. Однако это не значит, что армянские музыковеды должны ждать этого времени, не остав-

ляя за собой права по мере необходимости углубляться в соблазняющие их вопросы филологии, литературоведения и общего искусствознания. К сожалению, современное армянское музыковедение в целом все еще не приобщилось к блестящим достижениям арменоведения, и ему не удалось еще применить свои выдающиеся творческие силы в развитии арменистики; таким образом, богатая возможностями область исследования древней и средневековой армянской музыкальной культуры все еще остается полупустой.

Между тем, задачи, нуждающиеся в разрешении, накаплиются день ото дня. Так, не хватает обработанных, научно описанных коллекций различных видов и подвидов древних народных и гусанских музыкальных инструментов; не на высоте дело записи, расшифровки, научного издания и исследования дошедших до нас в устной передаче народных, гусанских и духовных песен; не собраны воедино, не расклассифицированы и не рассмотрены относящиеся к музыке (или также к музыке) исторические и литературные факты, рассеянные в древнеармянской рукописной литературе; не выяснены полностью проблемы, связанные с творческим наследством средневековых музыкантов-поэтов и т.д.

Сохранились с эпохи позднего средневековья (без сомнения, с некоторыми потерями и изменениями) и записаны в XIX в. с помощью созданных А. Лимонджяном знаков три музыкально-ритуальных певческих сборника — упомянутые уже «Гимнарий», «Часослов» и

«Литургиарий». Но и они до сих пор не подвергнуты всестороннему музыковедческому анализу. Не составлен еще научно-критический текст «Гимнария», что в значительной степени стимулировало бы выявление различных закономерностей системы средневековых хазовых знаков.

Но сей последний, однако, особый и самый сложный из стоящих перед нами вопросов. Скажем только, что до нас не дошло ни одного цельного средневекового труда, посвященного специальным вопросам хазового письма. В этих условиях не может быть никакого иного приемлемого метода исследования в области армянского хазоведения в широком смысле, кроме надлежащего освещения всей совокупности историко-теоретических вопросов, связанных с многовековым развитием армянской музыки, на основе усвоения опыта мировой музыкальной медиевистики. В более узком смысле, однако, метод, о котором идет речь, предполагает выявление внутренних закономерностей цельных хазовых записей, критический анализ средневековых и более новых высказываний, относящихся к отдельным знакам хазового письма, сравнительное изучение определенным способом отдельных песен, встречающихся в рукописях с хазами и песенниках с лимонджяновской нотной записью (кстати, этот метод сравнения пока еще не разработан).

Таким образом, из сказанного видно, что работа по хазоведению вообще должна пройти два больших этапа: Прежде всего должны быть изучены песнопения Гимнария, Часослова, Литургиария, которые возможно подверг-

нуть также сравнительному анализу. В конце этого этапа работ будут уточнены мелодии, содержащиеся в одноименных нотных сборниках, составленных в XIX в. по созданным в определенное время и в определенной среде средневековым хазовым рукописям. Второй этап работ, поскольку он связан с изучением музыкально-ритуальных книг, мелодическое содержание которых надлежит выявить лишь с помощью знаков хазовой записи, — открывает перед нами особенно соблазнительные перспективы.

Возьмем, например, объемистый сборник Гандзаран, который включает в себя высокохудожественные циклы песнопений, посвященные почти всем церковным праздникам и состоящие из монодий, называемых «гандз», «таг», «мегеди», «ордорак» (гандз носит повествовательный характер, таг выражает эмоциональное отношение к рассказанному, в мегеди это отношение еще более углубляется, ордорак завершает цикл). Лишь единичные образцы из этого сборника дошли до нас в устной передаче. Между тем, в случае успешной работы по хазоведению постепенно будут вновь обретены памятники, которые существенно обогатят не только армянскую, но и общечеловеческую культуру.

Наконец, заслуживает самого серьезного внимания хранящаяся ныне в Матенадаране коллекция сборников песнопений, в которых мелодии записаны при помощи знаков новоармянской системы нотации, созданной А. Лимонджяном. Эти песенники также должны быть исследованы, научно описаны, классифицированы, сравне-

Handwritten text in a cursive script, likely Georgian, consisting of approximately 15 lines. The script is dense and flowing, with many ligatures and diacritics. The text is written on aged, slightly yellowed paper. The lines are roughly horizontal but follow the natural curve of the writing. The ink is dark, possibly black or dark brown. The overall appearance is that of a historical manuscript page.

ны с материалами сборников, находящихся в музее литературы и искусства, и дополнены ценными экземплярами, находящимися у зарубежных армян и т.д., для чего требуется глубокое знание позднесредневековых ветвей духовного и светского песнетворчества и пения, их особенностей, достоинств и недостатков и большая эрудиция.

Результатом подобного многостороннего исследования явится то, что, с одной стороны, будет получено наиболее полное представление об армянском позднесредневековом песнетворчестве и искусстве пения, с другой стороны, учеными будет более четко воспринята имеющая принципиальное значение роль, которую сыграла созданная Лимонджяном система не только для армянской, но и турецкой и вообще ближневосточной музыки. Ибо среди многих сотен постепенно накопившихся записей обнаруживаются как армянские светские и духовные песни, так и песни на иных языках (особенно турецкие). В нынешних условиях это тоже дело будущего, не говоря уже о хазоведении, которое находится лишь в начале первого из упомянутых выше этапов работ.

Понятно, однако, что все это, ни в коей мере не умаляя, пусть скромных, достижений армянской музыкальной медиевистики, в то же время являет обширные и притягательные горизонты, открывающиеся перед наукой.

Даже далеко не полное исследование рукописных сокровищ Матенадарана приводит к убеждению, что духо-

вное песнетворчество является одной из весьма ценных областей средневековой культуры армянского народа, достойной быть поставленной рядом с архитектурой, живописной миниатюрой и поэзией. Мало того, мы все более ясно и четко понимаем, что четыре вида средневекового армянского профессионального искусства — архитектура, литература, изобразительное искусство и музыка, возникнув на основе христианской идеологии и будучи культовыми по назначению, развивались в тесной взаимосвязи. И в условиях все более унифицирующегося восприятия мира они составили цельную систему художественной деятельности. Общим для них был творческий метод, который можно назвать дедуктивным или идеализирующим. Общим был и стиль (в самом широком смысле слова), который мы называем возвышенно-ритуальным.

Эти виды искусства, так же как и театрально-обрядовые и различные виды прикладного искусства, относящиеся к литургии, более определенно были связаны между собой, благодаря архитектуре или Храму, куда стекались различные иллюстрированные ритуальные книги и где звучали ораторское слово и музыка, и с другой стороны — через литературу, особенно Ветхий и Новый заветы, которые в той или иной мере служили основой почти для всех форм художественной деятельности.

Следует особенно отметить нерасторжимые связи музыки с поэзией, существовавшие на протяжении многих веков, что фактически создало единое музыкально-поэтическое искусство. Представители его были одновре-

менно музыкантами и поэтами, создававшими и развивавшими армянское духовное песнетворчество как нечто единое. Следует, тем не менее, заметить, что музыка — в смысле организации и совершенствования формы и содержания — получила важнейшие импульсы для своего развития в основном от поэзии, дав ей взамен мощные незримые крылья, на которых она, как проникнутая глубокими чувствами песнь устремлялась ввысь, взмывала, парила, и распространялась по всей территории армянской страны и даже далеко за ее пределами.

* *
*

Для проявляющих профессиональный интерес к вопросам истории и теории древней и средневековой армянской музыки мы предлагаем ниже небольшой список литературы, советуя в то же время перелистать армянскую периодику 60-70-х гг. — издания «Вестник Матенадарана», «Вестник Ереванского университета», «Вестник общественных наук» АН Арм. ССР, «Историко-филологический журнал» и «Эчмиадзин», сборники «Комитасакан», «Армянское искусство», «Межвузовский сборник научных работ» (Искусствознание), а также журналы «Советская музыка» (Москва), «Revue des études arméniennes» (Париж) и «Базмавэп» (Венеция).

Тынтесян Е., Характеристика песнопений св. церкви Армении, 2-е изд., Стамбул, 1933 (на арм. яз.).

Комитас — Статьи и исследования, Ереван, 1941 (на арм. яз.).

Кушнарев Хр., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958.

Атаян Р., Армянская хазовая нотопись, Ереван, 1959 (на арм. яз.).

Тамбурист Арутин, Руководство по восточной музыке (перевод с турецкого, предисловие и комментарии Н. Тагмизяна), Ереван, 1968.

Тагмизян Н., Нерсес Шнорали как музыкант и композитор, Ереван, 1973 (на арм. яз.).

Тагмизян Н., Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977.

— Essays on Armenian Music, London, 1978.

43104

БИБЛИОТЕКА
ЕРГОСКОНСЕРВАТОРИИ

Тагмизян Никогос Киракосович

МУЗЫКА В ДРЕВНЕЙ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ

**Издательство «Советакан грох»,
Ереван 1982**

Редактор Саакян М.В.

Художник Африкян Ф. Г.

Худ. редактор Асатрян О.А.

Тех. редактор Шахвердян С.Г.

Контрольный корректор Хачатрян М. Ц.

Слано в набор 28.05.82 подписано к печати **14.09.82.**

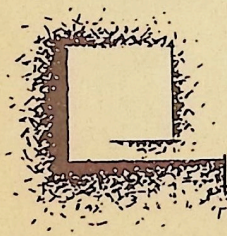
Формат 70x108¹/₃₂ Бумага офсетная Гарнитура «Таймс»

2,8 усл. печ. л. 2,15 уч. изд. л. Заказ 1658. Тираж 20000. Цена 15 коп.

Издательство «Советакан грох». Ереван-9, ул.Терьяна 91

Типография цветной печати Госкомитета по делам издательств, полиграфии и книжной торговли Арм. ССР Ереван — 82. Эчмиадзинское шоссе.

15 коп.



„СОВЕТАКАН ГРОХ

