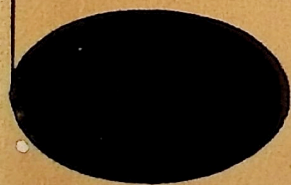


К.А. ДЖАГАЦПАНЯН

**РИТМ
НАЦИОНАЛЬНОЙ**

РЕЧИ и

МУЗЫКИ



К.А. ДЖАГАЦПАНЯН

РИТМ

ШАШОМЬЦՈՒ

ՐԵՇՈՒՄԻ

ՄՆԶՅՈՒԿԻ

ББК 85.23(2)
Д 400

Ответственный редактор
кандидат искусствоведения
Карине Худабашян

Рецензенты:
кандидат искусствоведения
Г. Ш. Геодакян
и литературовед академик
Э. М. Джрбашян

ДЖАГАЦПАНЯН К. А.

Д 400 Ритм национальной речи и музыки: Исследования / Отв. ред. К. Худабашян.— Ер.: Совет. грех, 1986.—176 с.

В книге исследуется проблема национального с точки зрения влияния на музыку характерного ритма национальной речи. Закономерности ритма, связей слова и музыки рассматриваются на основе не только армянской народной, профессиональной вокальной и инструментальной музыки, но и музыки тех народов, языки которых имеют сходное с армянским местоположение словесного ударения. Работа может служить дополнительным материалом по курсу анализа музыкальных произведений. Она предназначена музыковедам, композиторам, а также студентам музыкальных вузов.

4905000000(455)
Д————— 265.86 «М»
705(01) 86

ББК 85.23(2)

© Издательство «Советакан грех», 1986

ОТ АВТОРА

Считаю своим приятным долгом выразить глубокую благодарность доктору искусствоведения М. Е. Тараканову, зам. директора Института искусств АН Арм. ССР Г. Ш. Геодакяну, докторам искусствоведения В. Н. Холоповой и Н. К. Тагмизяну, кандидату философских наук Н. Г. Шахназаровой за ценные советы, высказанные в процессе работы над настоящим исследованием. Свою искреннюю признательность за консультации по вопросам языкознания и литературоведения выражаю также академику АН Арм. ССР Э. М. Джрбашяну, диалектологу, профессору О. Д. Мурадяну, преподавателю французского языка Ереванской государственной консерватории Т. Л. Сохикян.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящей работе изучаются ритмические закономерности вокальной и инструментальной мелодики с точки зрения влияния на нее ритмической структуры словесной речи как одного из существенных признаков национального своеобразия. Особенностью самой темы, охватывающей некоторые вопросы языкознания и литературоведения, является ее выход за пределы чисто музыкаловедческих проблем. Сам аспект анализа подсказан возросшим значением ритма в современной музыке, особенно в произведениях со значительной ролью декламационного начала. Тенденция современных авторов к индивидуализации стиля, усиление интеллектуального начала в творчестве некоторых композиторов проявились в сочетании с возросшей ролью декламационности в их музыкальном языке. В связи с этим особо активизировался ритм, в данном случае рассматриваемый во взаимосвязи со словесным ритмом национального языка. В то же время здесь не просто констатируется факт воздействия словесного ритма на музыку — это явление непосредственно связывается с проблемой национального. В работе предпринята попытка выявить один из конкретных признаков национально-характерного в музыке, учитывая влияние на нее ритма речи не только в вокальных произведениях, но и в произведениях, не связанных со словесным текстом. Это главная особенность настоящего исследования. Другой особенностью является разработка новой методики анализа, с применением статистического метода подсчета, помогающего разнообразно раскрыть количество, характер и виды различных мотивных образований. Эта методика потребовала нового определения понятия «мотив» в инструментальных сочинениях и выдвижения в них понятия «двойной мотив».

В анализе вокальной музыки раскрываются различные типы произнесения стихотворного текста, наряду с уже известными предлагаются новые их разновидности.

Делается попытка разъяснить отличие инструментального музыкального материала от вокального. Кроме того, по ходу анализа вокальных сочинений проводятся параллели с музыкой других национальных культур, что позволяет проверить как избранную методику анализа, так и найти сходство и отличие этих культур от армянской с точки зрения ритмических закономерностей. Этот небольшой экскурс в область сравнительного музыкознания оказался весьма полезным не только для расширения задач данного исследования, но и для раскрытия особенностей ритмических свойств музыки разных национальностей.

ВВЕДЕНИЕ

В тему настоящего исследования входят две проблемы — проблема национального и проблема влияния слова на музыку, которые рассматриваются в их тесной взаимосвязи. Первая, как известно, особенно интересовала ученых в периоды расцвета национальных музыкальных школ. В советском музыкознании разработке вопроса национального посвящен ряд теоретических трудов (2.14, 2.24, 2.68, 3.01, 3.22, 3.26, 3.40 и др.). В них прежде всего отмечается необходимость связи композитора с народным творчеством, раскрываются исторические ступени развития и воплощения национального в музыке, подчеркивается значение последнего для сохранения индивидуального почерка композитора. Особое внимание при этом уделяется основным элементам музыки, в которых ярче всего проявляется национальный облик произведения (в узком смысле), — мелодико-интонационному строю, метроритму, ладу, тембру (2.68). Однако и эти элементы в процессе развития музыки меняют свою сущность, свое выражение. Если, к примеру, в творчестве композиторов прошлых веков музыкальное произведение, как правило, основывалось на устойчивой ладотональности, диссонансы тяготели к разрешению в консонирующие созвучия, ритм находился в большой зависимости от метра, действуя в рамках равномерно-периодического тактового размера, то XX век в этом отношении во многом оказался веком резких переворотов. Свободное развитие мелодически самостоятельных голосов, вбирающее все возможные ступени звукоряда темперированного (а в дальнейшем и нетемперированного) строя, ведущее к расширению ладотональности, предельной ее хроматизации (и даже к отсутствию тональности), способствовало также усложнению аккордики. Господство консонансов сменилось господством эмансипированных диссонансов. Главенствующее значение приобрели ритм, тембровые, сонорные краски, эффекты алеаторического движения и т. д. Вследствие неустойчивой мелодической линии, терпкого

звучания современных диссонансов, неощутимой ладо-тональности стали менее заметными, завуалированными и национально-характерные признаки. В связи с этим даже распространилась точка зрения, согласно которой национальное со временем нивелируется, теряет свое значение. В действительности же национальное в своем проявлении довольно изменчиво. «Национальный стиль,— пишет Д. Шостакович,— не есть нечто статичное — это сложный, многогранно развивающийся процесс, одни признаки которого отмирают, другие нарождаются» (2.71, с. 244). Именно в силу этого исторически обусловленного качества национального критерии подхода к анализу музыкальных произведений различных эпох должны быть различными (2.68, с. 8). Нередки также случаи резко отличных проявлений национального у разных композиторов в один и тот же период. Это во многом зависит от принципов и творческих устремлений каждого композитора, от того, к каким элементам национальных традиций обращаются они в своем творчестве и на чем базируется в целом их музыкальный язык,— придерживаются ли они традиционных, устоявшихся методов письма или стремятся предельно «современить», обновить свой почерк. Поэтому каждый из признаков национального приобретает особое значение в зависимости как от конкретной исторической ступени развития музыки, так и от индивидуального почерка композитора.

В современной музыке, как уже указывалось, существенно возросла роль ритма. В качестве одного из основных средств выразительности выдвинулись непериодические ритмы, преодолевающие и нарушающие метрическую размеренность. Освободившись от метрической периодизации, ритм, выступающий с характерной для значительной части современной музыки декламационной¹ мелодикой, тем самым еще более приблизился к речевому ритму. В связи с этим по-новому актуальной стала другая проблема — проблема влияния слова на музыку, которую в то же время невозможно воспринимать вне понятия «национальное», поскольку

¹ Термин «декламационный» употребляется в работе идентично значению термина «речитативный», т. е. передающий ритмоинтонации словесной речи.

слово уже несет на себе отпечаток и ритмического и интонационного национального своеобразия.

Вопрос о связи речевой и музыкальной интонаций, их родстве и различии рассматривался наукой уже в античной музыкальной теории и эстетике (Аристотель, Дιονисий Галикарнасский). В эпоху Возрождения В. Галилей также частично затрагивает эту проблему (3.28, с. 555). Ее коснулись и армянские средневековые философы-мыслители (2.57, с. 140—143) — Давид Керакан (V век), Мовсес Кердох (VII век), Степанос Сюнеци (VIII век), Амам Аревелци (IX век). Мысль о соотношенности интонаций мелодии с интонациями речи возникает и у выдающихся музыкантов-просветителей XVIII века — Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро, А. Гретри, Х. В. Глюка.

Много интересного и ценного внесли в разработку проблемы взаимосвязи речи и музыки передовые русские композиторы и критики—А. Даргомыжский, А. Серов, М. Мусоргский, В. Стасов, Б. Яворский и особенно Б. Асафьев, развивший и обогативший идеи русских и зарубежных музыкантов. Проблема эта интересовала и представителей советского музыкознания. В частности, ее рассматривали И. Способин, Л. Мазель, Ю. Тюлин, Е. Назайкинский, В. Васина-Гроссман, А. Оголевец, Е. Ручьевская, В. Холопова и др. В целом в их исследованиях заметно два основных направления — интонационное, с проведением многочисленных параллелей между музыкальной и речевой интонациями, и так называемое ритмосинтаксическое² направление — наиболее интересующее нас, связанное, в первую очередь, с ролью ритма в музыке.

Ритм, как известно, является связующим звеном между словом и музыкой. Значение его настолько велико, что некоторые специалисты даже ставят вопрос о происхождении музыки из ритма (3.33, с. 264). В процессе развития музыкального искусства наблюдается тенденция ко все большему расщеплению тематизма, интонационных ячеек за счет усиления ритмического начала, «ритмической организованности звуков, подчас не имеющих даже определенной высоты, но все же воспринимающихся нами как музыка» (2.18, с. 6). В связи

² Термин «ритмосинтаксический» взят из статьи Е. В. Назайкинского «Речевой опыт и музыкальное восприятие» (3.20).

с этим большое значение приобретает изучение особенностей именно ритмической структуры произведения. К тому же ритм как в народной, так и в профессиональной музыке играет огромную формообразующую роль. Значение его достаточно широко и основательно раскрывается в работе В. Холоповой «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века» (2.63). Автором учитываются и исторический аспект, и психофизиологические факторы, роль ритма в формообразовании, отражение в нем внемузыкальных явлений, рассматривается ритмика некоторых национальных культур (индийских, турецких, средневековых модусов и т. д.). Весьма интересен и сборник «Проблемы музыкального ритма» (составитель В. Холопова), в котором подробно рассматриваются проблемы классического метра, мензуральной системы и вопросы ритма в творчестве советских композиторов (2.47). Ценным вкладом в развитие советской науки о ритме явилась также новая книга В. Холоповой, посвященная раскрытию национальной специфики русской музыкальной ритмики— принципов ее ритмической организации, ритмоформул, их внутренней логики, исторических видов и т. д. (2.64).

Известно, что ритмическая организация звуков проявляется как в ближайших (например, внутри мотива, фразы), так и в более отдаленных, широких соотношениях. Поскольку в настоящей работе изучаются закономерности строения мелодики музыкальных произведений (в частности мотивов и фраз) в связи с влиянием на них ритмической структуры слова, то значение ритма берется в узком смысле, основанном на определении его А. Должанским как соотношение «длительностей и акцентов» (2.22).

В армянской музыке (как и в музыке других национальностей) формы соотношения ритмической структуры слова и музыки обусловлены как общими процессами развития музыки, так и некоторыми специфическими свойствами национальной культуры, и в первую очередь особенностями языка, о которых пойдет речь в первой главе работы.

Одной из причин обращения к данной научной теме явилось отсутствие в армянском музыкознании специальных работ, посвященных вопросу связи слова и музыки, хотя в трудах Комитаса и А. А. Адамяна высказывались отдельные мысли, относящиеся к этой проблеме (2.03,

2.30). Наиболее благоприятно в этом отношении обстоят дела в области средневековой музыки. Так, в книге Н. Тагмизяна «Теория музыки в древней Армении» одна из глав целиком посвящена связям интонации речи и средневековой монодии (2.57)³.

В качестве материала для нашего анализа избраны сочинения и вокальные и инструментальные, поскольку речевые ритмоинтонации влияют не только на вокальную музыку, но и на музыкальное искусство в целом (3.25, с. 92—93; 2.45, с. 265). Это явление интересно объясняется Е. Назайкинским: «Фонетический речевой опыт человека, привычка слышать звуки родной речи, определенная темброво-фонетическая направленность слуха — все это оказывает косвенное влияние и на восприятие различных неречевых звучаний, создает возможность возникновения фонетических прообразов для музыкальных тембров и музыкальной артикуляции при сочинении, исполнении и слушании музыки» (3.20, с. 255).

Настоящее исследование состоит из введения, пяти глав, заключения и библиографии. В первой главе, состоящей из трех параграфов, вкратце рассматриваются особенности фиксированного словесного ударения в армянском языке, выявляется его отличие от сходных по местоположению ударений во французском, тюркских, персидских языках. В главе проводится также аналогия между словом и мотивом, объясняется сущность этого явления, необходимость подобного сравнения, связанного и с особенностями армянского стихосложения и, в целом, с характером развития современного стиха-прозы.

Вторая глава состоит из семи параграфов. В ней разъясняется основная методика анализа. В качестве материала для разбора взяты народные песни из перво-

³ За последние годы Н. Тагмизяном опубликованы статьи, посвященные изучению ритмических взаимосвязей средневековых стихотворных текстов и музыки: «О единстве поэтического слова и музыки в армянском гимнари-шаракноце» (на франц. языке).— В журн.: *Revue des Etudes armeniennes*, т. XVIII, NS, Париж, 1983, сс. 553—563; «Принцип ритмического деления в армянском средневековом искусстве и в системе новой армянской нотописы» (на арм. языке).— В журн.: «Вестник Ереванского университета», 1984, № 1, сс. 221—226.

го «Этнографического сборника» Комитаса.

В третьей главе (пять параграфов) сделана попытка сравнить результаты анализа армянских народных песен и группы песен соседних с армянами народов (в частности азербайджанского и курдского), в структуре языков которых главное ударение расположено так же, как в армянском.

В четвертой главе (шесть параграфов) анализируется воздействие ритмической структуры слова на мелодику армянской вокальной профессиональной музыки. В конце главы проводятся параллели с музыкой других национальностей (азербайджанской, французской).

В последней, пятой, главе, состоящей из пяти параграфов, на основе камерно-симфонических сочинений армянских композиторов изучается проблема опосредованного влияния на инструментальную музыку характерных ритмов речи армянского национального языка.

Заключение подытоживает полученные результаты. В частности, делаются выводы о степени влияния ритма национальной речи на музыку в различных стадиях развития армянской национальной культуры.

Г Л А В А I

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ УДАРЕНИЙ В АРМЯНСКОМ ЯЗЫКЕ. СЛОВО И МОТИВ

1. Общие замечания о взаимосвязи речи и музыки

Всякая осознанная человеческая деятельность, связанная с тем или иным процессом звукоизвлечения, является частью звуковой речи (выражение Б. Яворского) в целом. Разговорная и музыкальная речь в этом смысле — продукты одного и того же, общего для обоих случаев явления (2.08, с. 7). Их артикуляционная единица измерения — звук (в разговорной речи ему соответствует фонема). Считая их общей спецификой также членораздельность (2.45, с. 259; 2.57, с. 107), ученые, однако, не раз отмечают факт глиссандирования в разговорной речи (2.56, с. 27) как основную черту, отличающую ее (на фонетическом уровне) от речи музыкальной. И поскольку в повседневной жизни человека господствует в первую очередь прозаическая речь, то она и стоит в первых рядах сложной цепи взаимосвязи речи и музыки. Эта мысль широко разрабатывается в книге Е. Назайкинского «О психологии музыкального восприятия» (2.45), объясняются причины воздействия речи, в частности ее артикуляции, на музыку «как особого рода речи, обращенной от одного лица к другим» (2.45, с. 260).

Ввиду того, что настоящая работа ограничивается рассмотрением влияния ритмической структуры слова на музыку, особое внимание в ней будет уделено роли синтаксического речевого опыта, находящегося, согласно мнению Е. Назайкинского, на одном из основных «масштабно-временных» уровней восприятия человеческого сознания.

Цепочка связи, ведущая от разговорной речи к пению, предусматривает, как известно, в обязательном порядке переходную стадию — поэтическую речь. Признавая логическую поступенность такой связи, мы счи-

таем допустимым также воздействие речи на музыку непосредственно, без вмешательства поэтических ритмов и интонаций. Это возможно, думается, в тех образцах народной и профессиональной музыки, в которых налицо прозаическое⁴ отношение к тексту (как бы игнорируется поэтический ритм), и в бестекстовой музыке. Поскольку речевая ритмика, воздействуя на становление национального музыкального ритма и синтаксиса, как уже отмечалось, опосредованно (через слуховой опыт человека) может повлиять и на бестекстовую музыку, то в работе будет сделана попытка раскрыть особенности взаимосвязи речи и вокальной музыки, а также взаимодействия речи и инструментальной мелодики.

Мысль о том, что изучение речи составляет важный фактор слухового опыта композитора, высказывалась рядом исследователей — Е. Ручьевской, Е. Назайкинским, А. Стратневским и др. (3.25, 2.45, 3.20, 3.30). Упомянутые авторы, глубоко проникнув в сущность исследуемой проблемы, преподнесли ее настолько всесторонне и убедительно, что нет необходимости вдаваться в дополнительные разъяснения. Приведем лишь аргументы и другого специалиста — лингвиста. Еще марксистская психология, а вслед за ней и гносеология указывают на тот факт, что мышление человека опосредовано общественно выработанными знаковыми системами, в том числе и языком (2.35, с. 155). В качестве «психолингвистических единиц» у носителя языка, как указывает А. Леонтьев, выступают предложения и слова (2.35, с. 229). К этому можно добавить (в связи с творческим процессом композитора), что интонационные и ритмические рисунки этих «единиц», складывающихся в словесную речь и запечатлевающих в человеческой памяти, по-видимому, влияют (осознанно или интуитивно) на строение мелодики музыкальных произведений, особенно если мелодика — декламационного характера.

Отмечая в некоторых случаях своеобразное «игнорирование» поэтического ритма, мы отнюдь не считаем (в противоположность мнению Е. Ручьевской, см. 3.25, с. 83) исключительную прозаизацию стиха явлением отрицательным, приводящим к «фрагментарности» му-

⁴ Прозаической называется музыкальная декламация, в которой специфика стихотворной речи выявлена не ярко (2.16, с. 65).

зыкального развития. Ведь мелодические связи могут осуществляться и через цезуры текста, через самостоятельные фразовые и мотивные построения, и независимо от них. Безусловно, синтез разных типов подхода к тексту обогащает музыку. При этом, по меткому определению Е. Ручьевской, почти всегда возникает активный «встречный ритм». Но ведь и в прозе (не только в поэзии) можно заметить те, порою неощутимые, гармонию и рифму, которые, потенциально присутствуя в тексте, вносят в кажущуюся асимметричность словесных сочетаний элемент соизмеримости. И вновь может возникнуть впечатление незримо присутствующего «встречного ритма». В связи с этим хочется особо отметить две интересные статьи Н. Черемисиной, вошедшие в сборник «Синтаксис и интонация» (3.36, 3.37). Первая посвящена характеристике гармонии произведений словесного искусства⁵. Автор приходит к выводу, что не только метрический стих, но и свободный стих, и проза, как и произведение любого рода искусства, организованы гармонически. «Исследование ритма и интонации художественной речи,— пишет Н. Черемисина,— позволяет говорить о таких проявлениях в ней гармонической симметрии в широком смысле, как гармония ритма и смысла, ритма и синтаксиса, ритма и интонации, гармония элементов интонации в пределах интонационной структуры» (3.37, с. 133)⁶. В заключение делается предположение, что гармоническая организованность предложения обусловлена, по-видимому, своеобразным рождением речи (3.37, с. 168), а именно: говорящий, имея ясное представление о том, о чем собирается сказать, заранее гармонически формирует свою мысль.

Вторая статья по смыслу дополняет первую. Специально наблюдая за авторедактированием произведений разных авторов, Черемисина заметила, что художники слова осуществляют фонетическую, ритмоинтонационную, гармоническую правку текста в соответствии с требованиями звуковой стилистики (законами эвфонии), а также в соответствии со смыслом предложения,

⁵ Термин «гармония» у Черемисиной соответствует геометрическому значению слова «симметрия».

⁶ Под термином «ритм» автор подразумевает равномерное чередование в речи ускорения и замедления, напряжения и ослабления, долготы и краткости.

фрагмента, художественного целого (3.36, с. 184). Здесь происходит уже осознанная правка, в то же время ориентированная на интуитивное гармоническое чутье автора. По-видимому, таким ярким гармоническим и ритмическим чутьем обладал и С. Прокофьев. Так, А. Стратневский пишет, что, по сохранившимся черновикам опер, композитор, прежде чем приступить к сочинению музыки, старался метрически осмыслить текст либретто, заключая его в ритмические формулы. Так он относился даже к прозаическому тексту, порою допуская в нем серьезные изменения — сокращения, инверсии, замену одних слов другими. И дело, как нам кажется, вовсе не в том, что Прокофьев имел свои, заранее выработанные «излюбленные ритмические формулы» (3.30, с. 237), а скорее, как пишет Стратневский, композитор стремился метрически так организовать текст (возможно, в поисках яркого «встречного ритма» — К. Д.), чтобы «внутренний ритм» литературного материала не противоречил конкретной метрической его организации (3.30, с. 237). Подобного рода осмысленная ритмическая организация, по нашему убеждению, еще более подчеркивает свободную «бессистемность», натуральность прозаического текста, в то же время не доводя его до хаотического состояния.

Поскольку и в прозе и в поэзии в передаче ритмической, интонационной и тембровой национальной характеристики большая роль принадлежит фонетическому строению речи, в частности ее основной выразительной «психолингвистической единице» — слову, то разберемся прежде в особенностях его фонетики. Заранее оговорим, что особое внимание будет уделено языкам с фиксированным словесным ударением, во-первых, потому, что таковым является ударение в армянском языке; во-вторых, — стабильное местоположение ударения ярче передает национальное своеобразие ритмической структуры речи, и, соответственно, легче проследить ее воздействие на музыку.

2. Некоторые особенности ударений в армянском языке

Известно, что в одних языках слово имеет определенные фонетические признаки и границы (например, в

русском языке такими признаками являются свободное словесное ударение, оглушение конечных звонких согласных и т. д.); в других эти признаки отсутствуют. Даже в пределах одного языка не все слова имеют одни и те же признаки. Поэтому при классификации языков прежде всего учитывались их фонетические различия.

Армянский язык составляет самостоятельную ветвь в классе индоевропейских языков и, естественно, имеет свои индивидуальные особенности. Связь с музыкальным ритмом нужно искать в правилах фонетики, в которую в первую очередь входят понятия «слог» и «ударение».

Обычно слог, несущий на себе так называемое «словесное ударение», является или самым сильным («динамическое ударение»), или самым высоким («музыкальное ударение»), или самым долгим («квантитативное ударение» — 2.72, с. 176). По данным многих известных языковедов мы узнаем об отличии друг от друга каждого из перечисленных видов ударения. Так, слоговое (или динамическое) ударение основано на выделении одного слога среди других слогов в слове большей силой звука (2.17, с. 108). Это ударение свойственно большинству современных языков Европы, Азии, Северной Африки. Музыкальное ударение выделяет слог уже не силой звука, а изменением его высоты. Такое ударение преобладает в японском, китайском, вьетнамском, литовском, в скандинавских языках, в языках Центральной и Южной Африки и др. Выделение длительностью ударенного гласного называется квантитативным ударением.

Существуют языки со смешанным ударением. Например, в немецком языке сочетаются элементы и динамического и музыкального ударения.

В морфонологическом⁷ аспекте отличают также ударение подвижное (разноместное, или свободное), колеблющееся (двоякое) и неподвижное (фиксированное, устойчивое, постоянное — 2.10, с. 48). Нас прежде всего интересуют те языки, фиксированные словесные ударения которых преимущественно падают на последний слог слова, а именно: армянский (в определенном аспекте, о чем будет изложено ниже), французский, тюркские

⁷ Морфонология (то же, что фонеморфология) — раздел языкознания, изучающий связи фонологии и морфологии.

и иранские языки. Сравним основные характерные особенности их ударений. Выделение последнего слога происходит здесь по-разному. В тюркских языках вопрос о характере ударения еще не решен окончательно. Одни исследователи считают его силовым, другие — и силовым и музыкальным. Что касается места ударения (несмотря на исключения, при которых ударение может оказаться на любом слоге слова), есть мнение, что в двусложных словах оно падает на последний слог, а в трехсложных и многосложных (возникает своеобразная «двухполюсность акцентуации») — на первый и последний слоги (2.11, с. 133; 3.23, с. 101).

Среди языков иранской системы также нередки случаи, когда ударение падает на первый слог. Например, Мирза-Джафар, указывая на конечное местоположение ударения в персидском языке, приводит ряд исключений, значительную часть которых занимают слова с ударением на первом слоге (2.41).

В группе иранских языков особое внимание мы обращаем на курдский, так как и по сей день курды живут на территории Армении. Ударенный слог в курдском языке выделяется среди других как силой произношения, так и значительным повышением высоты тона (5.9, с. 17), т. е. ударение — музыкально-силовое. Примечательна для этого языка еще одна особенность: в слове, от начала его к концу, происходит постепенное удлинение звуков, и в результате в некоторых случаях даже в неударном положении согласные оказываются длиннее, чем в ударном (5.9, с. 16, 17).

«Ритмическое ударение» французского языка, как отмечает Л. Щерба, «по своей семантической направленности является синтагматическим, характеризует последний слог синтагм» (2.72, с. 176). К тому же во французском языке ударение является и динамическим, и музыкальным, и квантитативным. Эти различия считаем существенными, так как для проведения связи с музыкальным ритмом чрезвычайно важно общентонационное, ритмическое звучание слова.

Прежде чем остановиться на особенностях ударений армянского языка, отметим, что в различных его диалектах ударение падает на разные слоги слова. Например, в районах Карабаха, Карчевана, Арарата, Карадаха, в наречии армян старого Тифлиса и др. акцентировался предпоследний слог. В разговорной же речи вы-

ходцев из Ширака, Блура, Алашкерта, Карса, Апарана, Ахвериса, Сурмалу, Рштуника, Армтлу и др. акцентировался обычно последний слог слова. В задачу данного исследования не входит изучение всех существующих диалектов армян. Здесь и далее, говоря об особенностях словесных ударений, мы будем иметь в виду литературный армянский язык, совпадающий по местоположению ударения не только с вышеотмеченным рядом наречий, но и с характером словесных акцентов средневекового языка, западноармянской и современной ереванской разговорной речи. В пользу подобного отбора говорит также тот факт, что большинство вокальных сочинений армянских композиторов написано на стихотворные тексты литературного языка.

Армянскому языку присуще динамическое ударение. Для выделения ударенного слога большое значение имеет также его длительность (5.7, с. 15). В правилах слов армянского языка существуют и некоторые другие особенности, вследствие которых ударение как бы смещается с последнего на предпоследний слог⁸. Это происходит в результате прибавления к слову определенных артиклей, притяжательных артиклей и вспомогательно-го глагола.

Как известно, в армянском языке различают определенность и неопределенность предмета. Если говорящему известен предмет, то это отмечается через определенные артикли, прибавляемые в конце слова, —*ы*—*ր*, *ն*—*ի*. Артикль *ы*—*ր* никогда не получает ударения (*սափրի*, *տնի*, *պախանի* и т. д.), вследствие чего ударение падает на предпоследний слог.

Притяжательные артикли (*ս*—*ու*, *դ*—*ր*, *ն*—*ի* или *ы*—*ր*), заменяющие притяжательные местоимения (мой, твой, его), указывают, кому принадлежит предмет. Например: *баналис* (мой ключ), *баналид* (твой ключ), *баналин* (тот ключ или его ключ). Здесь пока не наблюдается изменения места ударения, так как само слово *банали* оканчивается на гласную букву (т. е. имеет открытый слог). Возьмем слово, оканчивающееся на согласную: *матит* (карандаш), *матитыс* (мой карандаш), *матитыд* (твой

⁸ Кстати, в некоторых тюркских и иранских языках также встречаются, в виде исключения, случаи с ударением на предпоследнем слоге.

карандаш, матіты (тот карандаш, его карандаш). Как видим, при произношении между согласным окончанием т—ш и артиклями с—и появляется звук ы—р. И вновь ударение падает на предпоследний слог.

В составлении предложения на армянском языке существенную роль играет вспомогательный глагол, без которого невозможно понять смысл предложения (ес кардúm ем — я читаю, ду гырúm ес — ты пишешь и т. д.). Вспомогательный глагол, не имея своего собственного ударения, хотя и пишется отдельно со словом, после которого стоит, произносится вместе с ним. В результате опять создается впечатление, что ударение падает на предпоследний слог.

Незначительный процент в армянском языке составляют слова с ударением на первом слоге (мáнаванд, гúце, грéте, мíte и т. д.).

Помимо словесного, различают ударение фразовое и логическое. Общеизвестно, что в разговорной речи не всегда выделяют каждое слово в отдельности. Слова входят в состав целой фразы и охватываются единым ударением, которое в армянском языке преимущественно совпадает с акцентом крайнего слова. Л. Зиндер предполагает, что фразовое, или иначе называемое им «синтагматическое», ударение в каждом языке имеет постоянное место в группе слов (2.26, с. 291). Фразовое ударение в свою очередь может варьироваться в зависимости от логических целей говорящего, и при этом может быть акцентировано любое слово. Такое ударение называется логическим.

Все отмеченные фонетические особенности армянского языка и языков других вышеупомянутых национальностей необходимы, как уже говорилось, для выявления степени и характера воздействия речевых ритмоинтонаций на музыку. В этих целях необходимо разобраться и в особенностях строения музыкальной речи.

3. Слово и мотив

Музыкальная речь, как известно, слагается из мелких элементов формы музыкального произведения: фразы, мотива и т. д. Аналогично речевой фразе, состоящей из слов, музыкальная фраза распадается на мотивы⁹.

⁹ Мы отнюдь не стремимся сравнивать музыкальную фразу с речевой. Здесь подчеркивается лишь некоторое их сходство.

«Мотивом называется ритмическая группа звуков, объединенных одним главным акцентом, представляющая собой наименьшую смысловую единицу» (2,51, с. 66). Мотив может совпадать с интонацией. Однако, по справедливому замечанию А. Сохора, различие состоит в том, что мотив опирается на объективные признаки (наличие ударения, цезуры, характер мелодических и гармонических функциональных связей, роль в построении темы и т. д.), тогда как при выделении интонации исходят из выразительного значения ее семантики, неизбежно внося тем самым субъективный элемент (3,28).

На наш взгляд, понятие «мотив» можно условно уподобить понятию «слово», учитывая лишь ритмическую сторону последнего, без смыслового значения и вне зависимости от непосредственного совпадения его в вокальной музыке со словом конкретного стихотворного текста. Под мотивом (в некоторых случаях и под фразой, если она слитная) может оказаться одно слово, группа слов или часть слова. Независимо от этих вариантов, мотив (иногда и фраза) уподобляется нами слову совершенно отвлеченно от стихотворного текста. Формулируя структуру слова, можно охарактеризовать его, подобно мотиву, как ритмическую группу фонем, объединенных одним главным акцентом.

В музыкознании известны случаи другого сравнения — мотива со стихотворной стопой (и тот и другая имеют один ударный слог-звук). Аналогично стопам, мотивы делятся на хорейские (с акцентом на первом звуке), ямбические (с акцентом на последнем звуке) и амфибрахические (с акцентом на одном из средних звуков)¹⁰. Но, как нам кажется, сравнение мотива со стопой может иметь место только по отношению к тем образцам классических вокальных произведений, в которых еще не преодолена непосредственная связь с поэтическим ритмом. В бестекстовой музыке классиков, по-видимому, действует тот же принцип, так как периодически равномерная расчлененность их произведений (исток которой, как известно, коренятся в формуле

¹⁰ Анапест и дактиль в мотивах нами условно принимаются за разновидности ямба и хорей.

танца) соответствует равномерности стоп стихотворного ритма¹¹.

В XX веке, когда наблюдается существенный поворот в сторону дисметрического стиха, приближающегося к прозе, метрической единицей не может быть однородная в своей основе стопа, всегда имеющая определенное число ударных и неударных слогов. По этому поводу В. Васи́на-Гроссман пишет: «В конце XIX века и, особенно, в начале XX система классических размеров значительно расшатывается, приоритет метра ослабевает и заменяется приоритетом ритма. Совсем необязательным становится принцип равносложности строк и даже равносложности стоп. Само понятие «стопа» уже неприменимо ко многим явлениям поэтического искусства XX века... В поэзии XX века возникают новые формы стиха, располагающиеся где-то между стихом и прозой» (2.18, с. 14). Усиление декламационности музыкального языка современных композиторов, параллельно с развитием стиха-прозы, заставляют найти более точный ритмический 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 закономерном чередовании определенного количества ударных и безударных слогов в строке). По мнению специалистов, это в значительной степени зависит от места и характера ударения в армянском языке.

Отдельные образцы силлаботоники встречались в

¹¹ М. Абе́гян предлагает другое сравнение — стопы с музыкальным тактом (2.01, с. 387), выражая при этом желание увидеть достижение этого синтеза в идеале (с. 389). Однако поскольку такты в народных песнях (особенно в распевных и речитативно-импровизационных) выполняют весьма условную функцию (см. главу II настоящего исследования), а также из-за особенностей фиксированного словесного ударения языка, при практическом анализе песен преобладали случаи, скорее опровергающие этот вид сравнения, чем подтверждающие его.

армянской поэзии XIX века и в средневековой лирике, однако «они носили случайный, незакономерный характер» (3.12, с. 305). Влияние силлабо-тонического стиха наиболее отчетливо сказалось в творчестве В. Терьяна и в некоторых произведениях Е. Чаренца.

Однако не все литературоведы сходятся во мнении, что систему стихосложения диктует язык. Так, В. Никонов считает причиной, формирующей систему стихосложения, не свойства языка, а стиль, обусловленный историческим развитием общества. В качестве примера он приводит аллитерационность стиха немецкого эпоса (основанного на фонетическом тождестве зачина строк), объясняемую учеными ударением в немецком языке на первом слоге. В то же время, отмечает В. Никонов, «такой же стих характерен и тюркским языкам, хотя ударение там, наоборот, падает на последний слог» (3.21, с. 9, 10). Но автор, по-видимому, не учел еще одну фонетическую особенность тюркских языков, а именно: вышеупомянутую нами двухполюсность акцентуации. Е. Поливанов подчеркивает, что при эмфатическом произношении слова ударение даже переносится с последнего слога на первый. Причем последний слог может оказаться настолько лишенным ударяемости, что гласный звук его способен бывает оглушаться (3.23, с. 102). Главным образом этим фактором автор объясняет типичность приема аллитерации для турецкой поэтической техники.

Возвращаясь к армянскому языку, еще раз подчеркнем, что самым характерным для него, отвечающим и фонетическим и структурным его особенностям, является силлабическое стихосложение, отрицающее стопу как таковую. Это стихосложение (несмотря на некоторые исключения) характерно для рассмотренных выше языков из-за сходства местоположения главного ударения.

Интересны наблюдения Е. Назайкинского относительно влияния фиксированного словесного ударения на мелодику народных песен (3.20). Разбирая французские, итальянские и польские народные песни, автор статьи приходит к выводу, что завершение фраз песен зависит от местоположения словесного ударения каждого из языков. Например, фразы французских песен кончаются главным образом на сильной доле, так как:

ударение в языке падает на последний слог синтагм; фразы итальянских и польских песен завершаются на слабой доле такта, так как словесное ударение, также фиксированное, приходится на предпоследний слог и т. д.

В музыкальной фразировке, как и в разговорной речи, огромное значение приобретает также логическое ударение, специальное изучение которого не входит в цели данного исследования. Однако предлагаемая в книге методика анализа (см. главу II) не только не исключает наличия логических ударений, а, напротив, помогает выявлению любых форм их существования.

При рассмотрении произведений, не основанных на словесных текстах, необходимо учесть один из наиболее важных факторов их формообразования: в отличие от вокальной, инструментальная музыка не вся состоит из цепи мотивов, в ней встречаются и межмотивные разделы, основанные на общих формах движения и не достигающие до значения самостоятельных построений (2.13, 2.69). По-видимому, в них сказывается сила инерции чисто инструментального музыкального развития.

Несмотря на то, что даже общие формы движения в некоторых случаях способны исполнить, как отмечает В. Бобровский, тематическую функцию, однако мотивы в том понимании, в каком они были сформулированы выше, здесь не выкристаллизовываются. Это происходит главным образом из-за стирания граней между ними, наличия нескольких ударений и обтекаемости, нерельефности их структуры. Поэтому при анализе они будут нами преднамеренно пропускаться. Поскольку характер членения музыкальной речи на мелкие построения находится в прямой зависимости от историко-стилистических, жанровых особенностей музыки, как и особенностей индивидуального почерка композитора, еще раз хочется подчеркнуть важность рассмотрения данного вопроса с точки зрения эволюции стиля. Так, например, в фольклоре строение мелодики в большей степени связано со структурой поэтического текста. Это видно уже по преимущественному сохранению в народных песнях стиховых цезур. В классической музыке мотивные и фразовые образования больше зависят от формы изложения темы, строения периода. Над законами поэтической и разговорной речи в рамках равномерно-периодического ритма главенствуют законы чисто музыкальные,

которые несколько нивелируют влияние характерной структуры слова на мелодику. Во многих же произведениях современной музыки расщепление тематизма, его «рассредоточение» (выражение В. Бобровского) ведет, как известно, к разрушению периода. Тематической функцией наделяются мелкие построения, и в первую очередь мотив, эмансипация которого усиливает его не только интонационную, но и ритмическую значимость. Как и в современной поэзии, в которой выделение отдельных слов и фраз способно разрушить периодичность строфического и стихового членения, в музыке особое оттенение мотивов выводит их за пределы внутренних закономерностей традиционных построений, делая их в то же время как бы более чуткими к явлениям внемузыкальным, наиболее близкими из которых по праву считаются выразительные возможности речевого высказывания. Эти вопросы более подробно будут рассмотрены в последующих главах.

Таким образом, объяснив причину уподобления ритмической структуры слова мотиву (а не стопе) и учитывая специфику мотивных образований в вокальных и инструментальных сочинениях, мы получаем возможность изучения характера воздействия на мелодику армянской музыки ритмических закономерностей национального языка.

ГЛАВА II

ВЛИЯНИЕ РИТМИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ СЛОВА НА МЕЛОДИКУ АРМЯНСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

1. Отражение словесного текста в народных песнях. Методы группировки песен

Среди многочисленных существующих сборников народных армянских песен (6.06, 6.13, 6.14, 6.24, 6.31, 6.32, 6.37, 6.43 и др.) особо выделяется первый «Этнографический сборник» Комитаса (6.22) как наиболее совершенный, классический образец крестьянского народного творчества. Поэтому он и взят за основу первоначального анализа¹².

В целом разбор вокальных сочинений (как народных, так и профессиональных) производится с учетом существующих разных типов отражения словесного текста в музыке, а именно: а) степени сохранения слоговой ритмики и строфического членения; б) подхода к поэтическому тексту как к прозаическому.

В народных песнях почти не встречается отношения к поэтическому тексту как к прозаическому. Строфическое членение сохранено даже при частых внутрислоговых мелодизациях, порою нарушающих слоговую ритмику. В то же время для армянских крестьянских народных песен не характерна широкая, развернутая во-

¹² Кроме вышеотмеченного достоинства сборника Комитаса, в поле зрения данного исследования вошли именно те народные песни (собранные Комитасом в районах Ширака, Блур, Алашкерта, Игдыра, Вана, Ахалкалака, Карса, Палдрвана, Апарана, Ахвериса, Сурмалу, Рштуника, Армтлу и др.), которые по своим акцентно-ритмическим свойствам (с ударением на последнем слоге слова) представляют избранную нами диалектную группу (см. главу I, § 2).

кализация. То же самое можно сказать и о профессиональной камерной вокальной музыке в целом, в отличие от оперы (особенно классической). В. Васина-Гроссман объясняет это (имея в виду ориентацию камерно-вокальной музыки в какой-то степени на «певца-любителя») ограниченными вокальными возможностями народных исполнителей, а также стремлением уделить большее внимание «выразительному произнесению слова» (2.18, с. 4). При всем этом, несмотря на отсутствие широкой мелодизации, Х. Кушнарев правомерно относит к числу неперенных качеств армянских крестьянских песен напевность, элементы которой присутствуют даже в речитативных по своему складу песнях, в чем легко можно убедиться при анализе (2.32, с. 151).

Придерживаясь двух форм вокального произнесения стихотворного текста — слоготоновой¹³ (т. е. более дробной, где каждому слогу соответствует один звук) и, по примеру М. Друскина, «мелодизированной», распевной, в «результате эмоционального нарастания» (3.13, с. 111, 112), — и рассмотрев в этом аспекте армянские народные песни, а также песни некоторых других национальностей, замечаем, что в них, независимо от склада, господствует слоготоновость. Так, например, в довольно распевной русской народной песне «Зазноба» (см. пример 1) из 28-и слогов приведенного отрывка мелодизированы всего девять. В следующем примере — и того меньше: из 16-ти мелодизированы три слога (см. пример 2)¹⁴. То же самое можно заметить в азербайджанских и грузинских народных песнях (см. примеры 3, 4).

Сказанное, разумеется, не исключает наличия целого ряда народных песен, главным образом протяжных, распевных, в которых мелодизированный текст преобладает над слоготоновым. В «Этнографическом сборнике»

¹³ В отличие от М. Друскина, термин «диалогизированный» мы заменяем термином «слоготоновый», более, на наш взгляд, подходящим.

Все предлагаемые в работе термины были ранее употреблены в диссертационной работе автора этих строк «О закономерностях воздействия ритма словесной речи на вокальную и инструментальную мелодику» (М., 1981).

¹⁴ Примеры 1, 2 взяты из сборника «Русские народные песни», М.-Л., 1950 (6.45).

Комитаса, например, можно найти ряд таких песен (см. №№ 5, 7—10, 13, 17, 21, 22, 27, 33, 39, 48, 52, 55, 57, 62, 81, 84 и т. д.). Тем не менее в количественном отношении наблюдается большой перевес в сторону песен со слоготоновым типом произнесения. Встречаются даже распевные песни с элементами скандирования (т. е. «при полном или преобладающем равенстве длительностей» слогов и звуков — 2.18, с. 23). Скандирование мы относим к частному случаю слоготоновости (см. пример 5, такты 5—6, а также в «Этнографическом сборнике» №№ 71, 75, 76, 172, 193, 197). Элементы скандирования проявляются и в приведенных выше примерах (см. пример 2 — такты 1—3, пример 4—такт 3).

Само собой разумеется, что слоготоновость, и особенно скандирование, придает характеру песен некоторую речитативность. Причем, это качество, в зависимости от степени мелодизации, либо усиливается (как, например, в речитативно-импровизационных песнях), либо, напротив, ослабевает (в распевных песнях). Поэтому чем чаще встречается мелодизация слогов, тем больше рассматриваемая песня приобретает черты распевности. И наоборот, чем строже сохранена слоговая ритмика со слоготоновым или скандированным текстом, тем более повышается степень речитативности рассматриваемой песни. При этом следует учесть, что слоготоновость, основанная главным образом на долгих длительностях (например, с преобладанием половинных или, даже, целых нот), придает песне черты распевности, поскольку длительно выдержанный звук равносителен его распеванию, мелодизации (см. пример 1), и наоборот, более короткие длительности звуков, особенно в их скандированном виде, приближают песню к речитативному складу. Однако один лишь факт наличия указанных типов произнесения стихотворного текста не может служить основным признаком при распределении песен на разные группы. Ведь слоготоновость, и в особенности скандирование, характерна, к примеру, для многих танцевальных песен (см. пример 6 — такты 4—6, примеры 7 и 8). В то же время они четко отличаются по своему складу от речитативно-импровизационных. В чем же главное отличие?

Х. Кушнарев характерным свойством мелодий речитативного склада (в отличие от распевных) считает размежевание в них «ритмоинтонационных фигур» «пауза-

кализация. То же самое можно сказать и о профессиональной камерной вокальной музыке в целом, в отличие от оперы (особенно классической). В. Васина-Гроссман объясняет это (имея в виду ориентацию камерно-вокальной музыки в какой-то степени на «певца-любителя») ограниченными вокальными возможностями народных исполнителей, а также стремлением уделить большее внимание «выразительному произнесению слова» (2.18, с. 4). При всем этом, несмотря на отсутствие широкой мелодизации, Х. Кушнарев правомерно относит к числу неперенных качеств армянских крестьянских песен напевность, элементы которой присутствуют даже в речитативных по своему складу песнях, в чем легко можно убедиться при анализе (2.32, с. 151).

Придерживаясь двух форм вокального произнесения стихотворного текста — слоготоновой¹³ (т. е. более дробной, где каждому слогу соответствует один звук) и, по примеру М. Друскина, «мелодизированной», распевной, в «результате эмоционального нарастания» (3.13, с. 111, 112), — и рассмотрев в этом аспекте армянские народные песни, а также песни некоторых других национальностей, замечаем, что в них, независимо от склада, господствует слоготоновость. Так, например, в довольно распевной русской народной песне «Зазноба» (см. пример 1) из 28-и слогов приведенного отрывка мелодизированы всего девять. В следующем примере — и того меньше: из 16-ти мелодизированы три слога (см. пример 2)¹⁴. То же самое можно заметить в азербайджанских и грузинских народных песнях (см. примеры 3, 4).

Сказанное, разумеется, не исключает наличия целого ряда народных песен, главным образом протяжных, распевных, в которых мелодизированный текст преобладает над слоготоновым. В «Этнографическом сборнике»

¹³ В отличие от М. Друскина, термин «диалогизированный» мы заменяем термином «слоготоновый», более, на наш взгляд, подходящим.

Все предлагаемые в работе термины были ранее употреблены в диссертационной работе автора этих строк «О закономерностях поэтики ритма словесной речи на вокальную и инструментальную мелодику» (М., 1981).

¹⁴ Примеры 1, 2 взяты из сборника «Русские народные песни», М.-Л., 1950 (6.45).

Комитаса, например, можно найти ряд таких песен (см. №№ 5, 7—10, 13, 17, 21, 22, 27, 33, 39, 48, 52, 55, 57, 62, 81, 84 и т. д.). Тем не менее в количественном отношении наблюдается большой перевес в сторону песен со слоготоновым типом произнесения. Встречаются даже распевные песни с элементами скандирования (т. е. «при полном или преобладающем равенстве длительностей» слогов и звуков — 2.18, с. 23). Скандирование мы относим к частному случаю слоготоновости (см. пример 5, такты 5—6, а также в «Этнографическом сборнике» №№ 71, 75, 76, 172, 193, 197). Элементы скандирования проявляются и в приведенных выше примерах (см. пример 2 — такты 1—3, пример 4—такт 3).

Само собой разумеется, что слоготоновость, и особенно скандирование, придает характеру песен некоторую речитативность. Причем, это качество, в зависимости от степени мелодизации, либо усиливается (как, например, в речитативно-импровизационных песнях), либо, напротив, ослабевает (в распевных песнях). Поэтому чем чаще встречается мелодизация слогов, тем больше рассматриваемая песня приобретает черты распевности. И наоборот, чем строже сохранена слоговая ритмика со слоготоновым или скандированным текстом, тем более повышается степень речитативности рассматриваемой песни. При этом следует учесть, что слоготоновость, основанная главным образом на долгих длительностях (например, с преобладанием половинных или, даже, целых нот), придает песне черты распевности, поскольку длительно выдержанный звук равносилен его распеванию, мелодизации (см. пример 1), и наоборот, более короткие длительности звуков, особенно в их скандированном виде, приближают песню к речитативному складу. Однако один лишь факт наличия указанного типов произнесения стихотворного текста не может служить основным признаком при распределении песен на разные группы. Ведь слоготоновость, и в особенности скандирование, характерна, к примеру, для многих танцевальных песен (см. пример 6 — такты 4—6, примеры 7 и 8). В то же время они четко отличаются по своему складу от речитативно-импровизационных. В чем же главное отличие?

Х. Кушнарев характерным свойством мелодий речитативного склада (в отличие от распевных) считает размежевание в них «ритмоинтонационных фигур» «пауза-

ми или цезурами» (2.32, с. 152). Но то же свойство, по мнению автора, присуще в какой-то степени и танцевальным песням. Наиболее исчерпывающе на этот вопрос ответила в своей диссертационной работе М. Брутян (научный руководитель Х. Кушнарев), считающая, что главный признак речитативности армянских народных песен — «нарушение равномерной метрической основы (свободная метризация)». Танцевальным песням присуще, напротив, «подчеркивание равномерной метрической основы», а распевным — «большая текучесть и преодоление равномерной метризации, но не ее нарушение» (4.1, с. 19).

Таким образом, при распределении песен на отдельные группы (распевные, речитативно-импровизационные, танцевальные и смешанные)¹⁵ следует, по нашему мнению, учитывать и формы их произнесения и вышеуказанные главные отличительные их свойства.

2. Расстановка тактовых черт в армянских народных песнях

Распределив вошедшие в «Этнографический сборник» 253 песни по соответствующим группам, мы определили количество ямбических, хорейских и амфибрахических мотивов и фраз каждой песни¹⁶. При этом руководствовались правилами, исходящими из структурных особенностей самих же песен. Так, например, тактовые черты, имеющие в произведениях классиков решающее значение в определении того или иного мотива (ориентировка идет по сильной доле такта), в армянских народных песнях (как и в песнях многих других национальностей) исполняют второстепенную, дополнительную, функцию, нередко формально подчеркивая ритмическую регулярность или нерегулярность. Не случайно Комитас 110 песен из 253 оставил без тактовых черт.

¹⁵ Распределение песен из указанные группы производилось по классификации, предложенной Х. С. Кушнаревым (2.32, с. 151).

¹⁶ Судя по номерам, в сборнике предусматривалось 259 песен, однако шесть из них (№№ 65, 115, 182, 190, 208, 218) отсутствуют по разным причинам, объясненным редактором в примечании к сборнику.

Встречаются даже песни с не целиком обозначенными тактами (см. №№ 60, 62, 66, 103, 154, 155, 221, 223) или с тактовыми чертами, но без указания размера у ключа (см. №№ 130, 164, 180 — начало). Было бы неверным считать это результатом упущения или невнимательной записи песен Комитасом¹⁷. В примечании к сборнику С. Меликян предлагает свои варианты размеров, однако, по справедливому замечанию А. Шавердяна, не все предложенные редактором тактовые обозначения неоспоримы (2.67, с. 116). Нет единого принципа при их расстановке. По-видимому, редактор основывался главным образом на общеизвестных европейских законах тактовой равномерности. Что касается самого Комитаса, то, по всей вероятности, он почувствовал в народных песнях второстепенность функции тактовых черт и старался найти объективные закономерности для их расстановки. Наше предположение подтвердилось позже, когда, рассмотрев обработки народных песен в собрании сочинений Комитаса, мы столкнулись с замечанием композитора: «В армянской народной музыке акцент и длительность звука не зависят друг от друга. При пении нужно обращать внимание на слова..., а не следовать правилам акцентуации западно-европейской музыки». И ниже находим еще одно пояснение: «Тактовые черты лишь показывают членение поэтического текста» (6.23, с. 161)¹⁸.

О «вреде» расстановки тактовых черт «исключительно из стремления к времяизмерительному однообразию» говорит и украинский музыковед К. Квитка, предлагая также руководствоваться стихотворными цезурами (2.28, с. 42—43). Однако в процессе нашего анализа выяснилось, что наряду с ориентировкой на стихотворные цезуры необходимо учитывать и функциональное значение каждого звука, степень его ладовой устойчивости. Таким образом, подтверждаются некоторые положения теории ладового ритма Б. Яворского, согласно которым не звуки находятся в зависимости от сильных долей такта, а «расстановка тактовых черт» во многом зависит от «смены устойчивых и неустойчивых ладовых моментов»

¹⁷ Сборник составлен композитором и музыковедом С. Меликяном и сохранен в том виде, в каком дошел до нас от Комитаса.

¹⁸ По времени приведенные слова композитора относятся к 1907 году.

и является одним из важных показателей их функции (3.27, с. 139; 2.48, с. 7; 2.75). Эта ладовая особенность помогла нам произвести расстановку тактовых черт большинства входящих в сборник армянских народных песен нетанцевального характера¹⁹.

Значение сильных долей усиливается в танцевальных песнях, так как в них подчеркивается именно равномерная расчлененность в основном периодически повторяющихся однородных музыкальных построений.

3. Деление музыкальной мысли на мелкие построения. Метод выявления акцентированного звука

Важное значение при анализе музыкальной мысли приобретает правильное деление ее на мотивы и фразы. Известно, что большей частью мотив — однотактовое построение (в музыке с равномерно-периодическим метром), хотя встречается немало исключений, в которых мотивы расширены до двух, трех, четырех тактов. Это в основном происходит в произведениях с медленным темпом и размеренным ритмическим рисунком, с мало употребленными мелкими длительностями (2.62, с. 83—85, примеры 1, 2, 3, 5, 6, 8). Начало и конец мотива не всегда совпадают с тактовой чертой (2.54, с. 67). Учитывая это обстоятельство и основываясь на главных признаках цезуры, выведенных в учебнике И. Способина, мы сумели произвести деление мелодии на мотивы, а в случаях их слитности — на фразы, относительный размер которых, как известно, доходит от двух до четырех тактов. Напомним, что у Способина главными признаками цезуры являются: а) пауза, б) остановка на относительно продолжительном звуке, в) повторность мелодико-ритмических фигур. Кроме того, Способин считает возможными и другие признаки цезуры (чаще встречающиеся в области инструментальной музыки), например, смену регистров, оттенков силы звучности и т. п. (2.54, с. 10—11). В вокальных произведениях, в зависимости от степени взаимосвязи текста с музыкой, следует

¹⁹ О возможности применения теории ладового ритма Б. Яворского в некоторых видах народных песен и в современной музыке сказано в работе М. Е. Тараканова «Стиль симфоний Прокофьева» (2.58, с. 13—14).

обращать внимание и на цезуры поэтического текста.

В определении мотивов нетанцевальных песен мы ориентировались на предполагаемое местоположение акцента. Процесс выявления более акцентированного звука велся на основе соответствующих положений В. Холоповой, выдвинутых в ее работе «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века». Автор четко и ясно охарактеризовала сущность музыкального акцента: «Прежде всего, акцент — это отнюдь не только тот знак в нотах (>), который указывает на громкостное усиление какого-либо звука, и не тот звук на сильной доле такта, который исполняется сильнее остальных. Акцентирование отдельных звуков производится в музыке всевозможными изобретательнейшими способами, а главное, оно создается не только громкостным усилением, а коренится в глубинах гармонии, мелодии, в соотношении длительностей, в средствах фактуры, тембра, агогики» (2.63, с. 65). Далее Холопова разъясняет характер и появление каждого из перечисленных ею видов акцентуации, куда входят звуки с крупной длительностью, мелодические вершины и самые низкие звуки (особенно взятые скачком); акцентуация средствами громкости, средствами гармонии (при их смене), в вокальных произведениях — также тембровая акцентировка путем словесного текста и т. д. «Акцент, — пишет В. Холопова, — по большей части — явление сложное, многосоставное, комплексное. В его образовании участвуют как наиболее внешние, так и самые внутренние, глубинные элементы музыкального языка, умножающие силу друг друга» (2.63, с. 75—76).

Как показало наше исследование, в армянских народных песнях нетанцевального характера решающее значение приобретает длительность. В большинстве случаев крупной длительностью наделен звук, совпадающий с ударенным слогом слова. Если это происходит на сильной доле такта, то, в силу дополнительной функции последнего, усиливается весомость звука. В предыдущей главе уже говорилось о том, что в армянском языке выделенный ударенный слог слова превышает длительность остальных слогов. Влияние ритмической структуры слова на строение мотивов сказывается прежде всего в этом. Крупная длительность мотивов ассоциируется с ударенным слогом слова.

В нахождении ударенного звука в мелких построе-

ниях песен немаловажна также роль высоты. Наиболее акцентированными становятся мелодические вершины. Ввиду того, что народные песни имеют определенную ладовую основу, значение ударенных звуков приобретают также опорные тона лада, особенно наглядно выступающие при их опевании.

Для анализа, в частности для определения мобильности и местоположения акцента, была составлена таблица, в которой предполагаемый акцентируемый звук проходит ряд стадий проверки: 1) длительность звука; 2) длительность слога в слове; 3) высота; 4) совпадение с ударением слов стихотворного текста; 5) сильная или относительно сильная доля такта. Каждая из перечисленных особенностей звука показывается в специальных колонках таблицы, а виды мотивов обозначаются в строках при помощи плюсов и минусов. Наибольшее количество плюсов и их соотношение с минусами определяет характер данного мотива. При этом, безусловно, учитываются и разъясняются встречающиеся исключения, которые в то же время подтверждают правомерность избранного метода выявления структуры мотивов.

В результате всестороннего анализа выяснилось, что в песнях распевного и речитативного склада наиболее важными особенностями акцентированного звука являются крупная длительность и ее совпадение с ударением слога слова. Поэтому в соответствующих колонках таблицы они обозначаются двумя плюсами. Отметим, что из этих двух основных компонентов длительности звука учитывается в первую очередь, так как речь идет об анализе музыкального (а не поэтического) произведения, где напевная сторона превалирует над декламационной (даже в песнях речитативного склада). Для большей ясности ниже подробно разъясняются таблицы распевных и речитативно-импровизационных песен.

1. Длительность акцентируемого звука: наибольшая в мотиве длительность обозначается двумя плюсами; акцентируемый звук, равный длительности одного или нескольких звуков мотива, обозначается одним плюсом; акцентируемый звук, уступающий по долготе самой крупной длительности мотива, обозначается минусом.

2. Длительность акцентируемого слога: длительность слога, попадающая под акцентируемый звук и превышающая длительность остальных слогов слов мотива,

обозначается одним плюсом; никаким знаком не обозначается слог, равный одному или нескольким слогам мотива; акцентуемый слог, уступающий по долготе самому крупному по длительности слогу, отмечается минусом.

3. **Высота акцентуемого звука:** наибольшая высота звука обозначается одним плюсом; не отмечается знаком звук, равный по высоте одному или нескольким наивысшим звукам мотива; минусом отмечается звук, уступающий по высоте наивысшему.

4. **Совпадение акцентуемого звука с ударенным слогом:** непосредственное совпадение с ударенным слогом и совпадение с разницей в 1—2 звука обозначаются двумя плюсами; совпадение с разницей более чем в два звука отмечается одним плюсом; несовпадение акцентуемого звука со слогом отмечается минусом.

В результате анализа выяснилось, что непосредственное совпадение акцентуемого звука с ударенным слогом и совпадение с разницей в 1—2 звука в песнях расцениваются одинаково (см. примеры 9, 10)²⁰. Об этом свидетельствует наличие в одной и той же песне двух одинаковых мотивов с различными совпадениями: в одном случае с разницей в 1—2 звука, в другом — непосредственное. В силу однотипности этих мотивов подобное совпадение отмечается двумя плюсами. Однако для обозначения небольшой звукословесной вариантности, отличающей мотивы с непосредственно совпавшим ударением от ударений с разницей в 1—2 звука, в последнем случае второй плюс берется в скобки.

5. **Сильная и относительно сильная доля такта:** акцентуемый звук, совпавший с сильной или относительно сильной долей такта, отмечается одним плюсом; несовпадение обозначается минусом. В песнях речитативно-импровизационного склада относительно сильная доля такта не учитывается, так как из-за неравномерного метроритма она полностью теряет свое значение.

Из 183 проанализированных распевных песен подавляющее большинство (134) поддалось классификации по вышеуказанному принципу. В остальных 49 песнях встречаются случаи отклонений, требующие дополнительного разъяснения. Ввиду того что подобные песни вбирают в себя сразу оба варианта мотивов (норматив-

²⁰ Квадратными скобками в примерах отмечены мотивы и фразы.

ных и с исключениями), считаем необходимым остановиться на разборе некоторых из них (см. пример 11 с таблицей 1). Заранее оговоримся, что фразы, объединяющие мотивы, условно будут называться так же, как и мотивы (ямбические, хореические, амфибрахические).

В приведенном примере — 5 ямбов, 2 амфибрахия и 4 хорей²¹. Количество плюсов, почти во всех мотивах превышающее количество минусов, доказывает правильность выбора акцентированного звука. Во втором ямбе длительность крайнего звука увеличивается ввиду прибавления к нему длительности последующей паузы. Этот звук дополнительно подчеркивается еще и в результате нисходящего движения к ней шестнадцатыми нотами. Резкая смена коротких длительностей конечной долгой придает последней особую весомость. В таких случаях акцентируемыми обычно становятся не вершины, а нижние звуки. При стремительном движении вверх ударенными, соответственно, становятся мелодические вершины (2.63, с. 68). По той же причине третий ямбический мотив, акцентированный звук которого по таблице имеет одинаковое количество плюсов и минусов, рассматривается в качестве ямба. К тому же он воспринимается на слух как буквальное повторение предыдущего ямбического мотива, отличающегося от него лишь на одну восьмую паузы.

Музыкальные построения следующего примера (см. пример 12 с таблицей 2) целиком состоят из фраз (2 ямба, 3 амфибрахия и 2 хорей). Как видим, здесь исключение составляют хорей (с одинаковым количеством плюсов и минусов), равномерно повторяющиеся фразы которых теоретически можно расценивать и как ямбы. Эта возможность при соответствующем ритме словесного текста (— ∪ ∪ —) придает им оттенок двухполюсности ударения — на первом и последнем звуке. Однако ярко выраженная тоникальность первого звука, вместе с последующим его опеванием (см. конец первого и начало второго хорей), а также структурное

²¹ В таблицах народных песен все однородные мотивы рассматриваются друг за другом.

и ритмоинтонационное единство этих фраз выделяют значение их сильных долей и одновременно подчеркивают хореический характер рассматриваемых построений.

В примере 13 (с таблицей 3) третий мотив — амфибрахический, так как он является ритмическим повторением предыдущего (см. в таблице—2-й амфибрахий). Подобные случаи нередки в песнях. Они свидетельствуют о том, что мотивы следует рассматривать не в отдельности, не в отрыве, а в контексте целого, непременно сравнивая с ритмоинтонационными особенностями предыдущих и последующих построений. Так, в примере 14 (с таблицей 4) третий и шестой хорей определяют хореическую структуру двух последующих, подобных им мотивов: седьмой хорей целиком повторяет шестой, а восьмой является ритмическим вариантом третьего.

Среди исключений встречаются также случаи, когда выбирается тот вид мотива (или фразы), соотношение положительных и отрицательных знаков предполагаемого акцентированного звука которого, несмотря на недостаточное количество плюсов, выглядит наиболее приемлемым вариантом (см. пример 15 с таблицей 5—1-й хорей). В приведенной песне акцентированный звук второй фразы имеет одинаковое количество плюсов и минусов. Тем не менее фраза расценивается как хореическая, так как во всех других вариантах число минусов превышает число плюсов (см. таблицу 5а с приложенными к ней нотными примерами).

Выделение, акцентирование звуков производится путем дополнительной поддержки их форшлагами (см. пример 16—а, б) или при содействии пунктирного ритма, подчеркивающего в основном те доли мотивов, которые отмечены точками (см. пример 17—а, б).

4. Анализ распевных песен

Результаты анализов распевных песен показали, что наиболее употребительны в них ямбические мотивы и фразы. Они составляют 50%. В амфибрахических построениях преобладают мотивы с ударением на предпоследнем звуке (255 из 372 амфибрахий). Наименьший процент составили хореические мотивы (21%).

Ямбы превалируют в 92 песнях, что составляет 50% от всех распевных песен²².

Амфибрахии преобладают в 41 песне²³, а хорей — в 26 песнях²⁴. В остальных 24 песнях наибольшее число мотивов дублируется в каких-либо двух его видах или имеется одинаковое количество всех трех разновидностей²⁵.

Несмотря на наше стремление к предельно точному установлению тактовых черт, в народных песнях оказалось неизбежным появление смещенных мотивов, в которых акцентированный звук не совпадает с сильной или относительно сильной долей такта (т. е. мотив как бы смещен с сильной доли на слабую)²⁶. Они составили 35% от всех нормативных мотивов, среди которых наибольший удельный вес опять же сохранили за собой ямбы (55%). Это является еще одним ярким доказательством большого влияния на мотивообразование ямбической структуры слова. Второе место после ямбов заняли амфибрахии с ударением на предпоследнем звуке (33%). Амфибрахии с ударением на одном из средних звуков и смещенные хорей составили всего 12%.

В музыкознании довольно распространена точка зрения, согласно которой ямбические построения наиболее присущи песням активного, волевого характера, а хорейские — лирическим, широкораспевным песням (4.1, с. 238; 2.16, с. 100). Трудно согласиться с этой

²² См.: «Этнографический сборник», №№ 4, 33, 35, 43, 44, 48, 51, 53, 64, 67, 71—73, 75, 79, 80, 88, 90—93, 95, 96, 100, 103, 105, 107—109, 113, 114, 120, 122—124, 126, 132, 134, 139, 141—147, 150—153, 155—159, 162, 163, 167, 169—172, 174, 179, 185, 188, 191—193, 195, 198, 200, 211, 212, 220, 222, 225, 226, 231, 234, 235, 238, 239, 243, 246, 254—258.

²³ Там же: №№ 5, 7, 8, 17, 21, 22, 27, 39, 47, 49, 52, 56, 66, 83, 84, 94, 98, 99, 101, 102, 103, 125, 127, 140, 149, 173, 178, 181, 187, 194, 197, 204, 213, 215, 221, 223, 224, 228, 237, 241, 242.

²⁴ Там же: №№ 3, 13, 19, 50, 60, 62, 81, 89, 106, 110, 118, 119, 129, 136, 168, 175, 180, 184, 205—207, 217, 230, 240, 259.

²⁵ Там же: №№ 1, 9, 10, 14, 16, 23, 37, 46, 55, 57, 76, 128, 130, 133, 148, 154, 160, 161, 183, 199, 202, 209, 227, 232.

²⁶ Относительно смещенных мотивов см. в учебном пособии М. Брутян (2.16, с. 97). Нередко в состав смещенных мотивов входит и синкопированный ритм, естественно заменяющий акцент сильной доли акцентом слабой.

мыслью после подробного анализа армянских народных песен.

В настоящем исследовании выявлено преобладание ямбических мотивов и фраз в песнях любого жанра. Особенно часто они превалируют в лирических песнях, которых в данном сборнике гораздо больше, чем песен других жанров (см. примеры 18, 19, 20, 21).

Песен (за исключением танцевальных), в которых преобладают ямбы, значительно больше, чем песен с преобладанием других видов мотивов. Это обуславливается, в первую очередь, влиянием характерной структуры слов армянского языка на мелодическое строение песен. Господство в армянском языке ударения в слове на последнем слоге, аналогичное ямбической структуре мотивов, ни в коей мере не может быть причиной возникновения однотипных песен (главным образом волевого, активного характера). Как известно, армянские народные песни по своему жанровому разнообразию и богатству не уступают народным песням тех национальностей, языки которых не имеют фиксированного словесного ударения.

Влияние словесного ритма на ритмическую организацию мотивов и фраз в армянских народных песнях происходит как непосредственно (ударенный слог совпадает с акцентированным звуком), так и опосредованно (ударенный слог не совпадает с акцентированным звуком). Это наглядно видно в таблицах песен (см. колонку «Совпадение с ударением»). Причем, мотивы с непосредственно совпавшим ударением, в частности в распевных песнях, (79%) значительно превышают число мотивов с опосредованным ударением (21%), что вполне естественно для произведений со словесным текстом. В обоих случаях (и при непосредственном, и при опосредованном ударении) ямбические мотивы превалируют над остальными построениями (см. таблицу 6).

Таким образом, образование большого количества ямбических построений в распевных песнях обусловлено не только непосредственным влиянием словесного текста на строение мотивов и фраз, но и опосредованным воздействием привычных слуховых фиксированных словесных ударений армянского языка. Возникновение в амфибрахических мотивах ударений главным образом на предпоследнем звуке, также, по-видимому, объясняется влиянием национальных речевых ритмоинто-

наций, в которых, как указывалось в предыдущей главе, встречаются случаи, когда ударение в слове падает на предпоследний слог.

5. Анализ речитативно-импровизационных песен

Речитативно-импровизационных песен в сборнике всего восемь. Но даже в них наблюдается явное преобладание ямбических структур. Мотивы всех речитативно-импровизационных песен полностью поддаются разработанной нами классификации (см. примеры 22, 23, 24, 25 с таблицами 7, 8, 9, 10).

При статистическом анализе в них выявляется преобладание ямбических мотивов и фраз (61%). Амфибрахи составили 17%. Больше всего мотивов с ударением на предпоследнем звуке.

Хоренческие мотивы (22%) количественно превышают амфибрахические, за счет наличия в песнях сравнительно большого числа однозвучных хореев призывного характера, — в односложных словах типа *ho*, *pre*, *ay*.

Ямбические мотивы преобладают в шести песнях (75%)²⁷. Ровно половину нормативных мотивов составляют смещенные построения. Среди них главенствуют ямбы (73%), амфибрахий с ударением на предпоследнем звуке всего 17%, а с ударением на одном из средних звуков — 10%.

В речитативно-импровизационных песнях, ввиду их декламационной основы, почти полностью господствуют мотивы с непосредственно совпавшим ударением (97%), подавляющее большинство которых составляют ямбические структуры. Встречающиеся мотивы с опосредованным ударением — опять же ямбические (см. пример 23—1-й ямб). Появление ямбов, не связанных с конкретным воздействием словесного текста, можно объяснить той же причиной, что и в распевных песнях, — опосредованным влиянием словесного ритма армянского языка.

²⁷ См.: «Этнографический сборник», №№ 20, 28, 29, 30, 61, 186.

6. Анализ танцевальных песен

В танцевальных песнях, как уже отмечалось выше, интенсивная метроритмическая регулярность повышает значение сильных долей. В связи с этим в таблицы внесены небольшие изменения. Звук, попадающий на сильную или относительно сильную долю такта, отмечается двумя плюсами, в остальных колонках — одним плюсом²⁸.

Анализ по таблице помог выявить богатое разнообразие ритмических рисунков танцевальных песен, во многом связанных с влиянием на них речевых ритмотонаций, о чем речь пойдет чуть позже.

Виды отклонений акцентированного звука можно объединить в три группы: 1) минусы превышают плюсы (или равны последним) — в результате появления большого количества повторяющихся (буквально или ритмически) мотивов, свойственных характеру танца (см. примеры 26, 27 с таблицами 11, 12)²⁹; 2) вариант наибольшего количества плюсов имеет одинаковое число положительных и отрицательных знаков (см. пример 28 с таблицей 13 — 1-й хорей, пример 29 с таблицей 14 — 2-й амфибрахий); 3) в ряде песен самую убедительную регулярность, танцевальную равномерность привносят сильные доли такта, несмотря на недостаточное количество плюсов некоторых акцентированных звуков (см. примеры 30, 31 с таблицами 15, 16).

В примере 26 второй ямба является ритмическим вариантом первого и расценивается как таковой в силу

²⁸ Метод анализа танцевальных песен по таблице: длительность звука — большая обозначается одним плюсом, меньшая — минусом, равная какой-либо другой длительности не отмечается знаком; высота — большая — одним плюсом, меньшая — минусом, равная наивысшему звуку не обозначается знаком; совпадение с ударением отмечается плюсом, несовпадение — минусом; сильная или относительно сильная доля такта, как указывается в тексте, обозначается двумя плюсами.

²⁹ В таблицах танцевальных песен появилась колонка, показывающая ритмическую структуру песни, аналогично ударенным (—) и неударенным (∪) слогам поэтических стоп. В каждом конкретном случае, в зависимости от ритма данной песни, ударенному или неударенному знаку соответствуют то один, то два или три звука.

как бы танцевальной инерции, исходящей от первого ямба.

В следующей песне (см. пример 27) третий ямб в точности повторяет предыдущие ямбические мотивы. Подобные повторяющиеся музыкальные построения, как уже говорилось выше, являются характерной чертой танцевальных песен³⁰. Нужно отметить, что двусложные, «чистые» ямбические структуры, а также трехсложные амфибрахии в танцевальных песнях приобретают особо заметный характер смещенных мотивов, так как в них явно ощущается смещение на слабую долю такта от сильной, как известно ярко выраженной в данной группе песен. Так, в приведенных примерах (см. 26, 27) все ямбы — смещенные. В целом, по сравнению с нормативными, смещенных построений меньше, чем в остальных группах песен³¹. Это обусловлено, в первую очередь, усилением значения тактовых черт, что, по-видимому, явилось одной из главных причин яркого отражения именно в танцевальных песнях основной направленности воздействия ритмической структуры слов армянского языка. Результаты говорят сами за себя: главенствуют ямбы (82%), амфибрахии с ударением на предпоследнем звуке составляют 18%. Нет ни одного смещенного хорей или амфибрахия с ударением на одном из средних звуков.

В многосложных ямбических и амфибрахических построениях из-за их протяженности сильные доли менее действенны, чем в коротких двух- или трехсложных мотивах, где они явно слышимы. Ярко выраженное метрическое и ритмическое несовпадение, в частности, двусложных ямбических структур, придает им одновременно хорейский характер, в результате чего возникает новый вид мотива — спондей (двухударный)³². В одних случаях попадаются ямбические мотивы с оттенком спондея (что ощущается почти во всех смещенных ямбах), в других — хорейские (с оттенком спондея), встречающиеся реже. Чистых спондеев в танцевальных песнях немного (всего четыре). К тому же при анализе

³⁰ См.: «Этнографический сборник», №№ 38, 41, 42, 59, 111, 189, 251, 252.

³¹ Там же, №№ 6, 15, 26, 41, 59, 166, 176, 189, 193, 251, 252.

³² Термин «спондей» перенят от соответствующей поэтической стопы (— —).

двух их ударенных звуков выяснилось, что, несмотря на одинаковое количество плюсов, они отличаются друг от друга количеством отрицательных знаков: в первом ударенном звуке минусов больше, чем во втором. В связи с этим мотивы трактуются как ямбические с оттенком спондея (см. пример 32 с таблицей 17).

Наибольший интерес представляют песни, танцевальная регулярность которых возникает в результате сочетания в них разнородных мотивов (см. примеры 26, 27, 29, 33, 34, 35, 36 с таблицами 11, 12, 14, 18, 19, 20, 21). В примерах 26 и 27 интересно перемежающееся сочетание хореев и смещенных ямбов.

Организованная система разносложных амфибрахических и ямбических мотивов и фраз представлена в примерах 29, 33, 34.

Многогранен ритмический рисунок песен, в которых участвуют все три разновидности мотивов. Ямбы и амфибрахии в них — смещенные (см. примеры 35, 36 с таблицами 20, 21). Различные сочетания их придают каждой из песен разнообразную ритмическую окраску и своеобразную неоднородную танцевальную рифму.

Встречаются также песни, целиком состоящие из конечной рифмы (см. примеры 37, 38). Пример 37 выдержан в одном ритмическом рисунке, состоит из восьми однородных ямбических построений (анapestов). В следующем примере при общей ямбической структуре мотивов оригинальный перебивающийся ритм его достигается сменой трех пятисложных ямбов двумя трехсложными.

Достоин внимания также ритмический рисунок песни № 77 (см. пример 39 с таблицей 22). Рассматривая мотивы в двух вариантах (в первом случае — в качестве ямбов, а во втором — в качестве хореев), убеждаемся, что ямбическое начало здесь превалирует: во-первых, из-за наличия в первом варианте одного полноценного ямба (см. 3-й ямб), во-вторых, в результате меньшего разрыва в соотношении между положительными и отрицательными знаками ямбов по сравнению с хореем. Однако равномерное деление музыкальной ткани на четыре пятисложных мотива, берущих начало с сильных долей такта, особо подчеркивает последние и придает им качество дополнительных ударений (в примере эти

ударения взяты в скобки). Красочно раскачивающийся ритм данной песни — результат именно двухполюсного характера ее ударений.

Равномерное чередование сильных и слабых долей танцевальных песен привело к возникновению большого количества хореических построений (66%). Наиболее употребимыми после хореев в танцевальных песнях оказались ямбы (28%). Характерная для них конечная рифма благоприятно воздействует на появление целого ряда интересных ритмических рисунков. Амфибрахические построения встречаются в наименьшей части мотивов. Как и в предыдущих песнях, амфибрахий с ударением на предпоследнем звуке оказалось больше.

В 34-х песнях (65%) наблюдается превосходство хореических мотивов³³. Амфибрахии преобладают всего в двух песнях³⁴, а ямбы — в 13-и³⁵. В остальных трех песнях имеется одинаковое количество двух разнородных мотивов³⁶.

В танцевальных песнях мотивы с непосредственно совпавшим словесным ударением преобладают над мотивами с опосредованно совпавшим ударением (56% против 44%). В обоих случаях преобладают хорей, подчеркивающие господство в песнях традиционных для характера танца хореических ритмов (см. таблицу 23). Однако и в этой сфере песен ощущается воздействие словесных ударений, обогащающих песню-танец разнообразными ритмическими сочетаниями и создающих новые, оригинальные варианты танцевальной регулярности. Примером тому песни с ямбическими и амфибрахическими (с ударением на предпоследнем звуке) структурами, а также преобладание среди смещенных построений ямбических мотивов.

В танцевальных песнях впервые появились ярко выраженные смещенные ямбы и амфибрахии, в которых из-за наличия дополнительного ударения сильных долей действует момент двухударности. В результате дву-

³³ См.: «Этнографический сборник», №№ 6, 11, 12, 18, 24, 26, 34, 42, 45, 54, 63, 68, 70, 98, 104, 111, 131, 135, 137, 164, 165, 176, 177, 210, 214, 216, 229, 236, 244—247, 252—253.

³⁴ Там же, №№ 32, 166.

³⁵ Там же, №№ 15, 36, 58, 59, 77, 78, 86, 97, 117, 189, 195, 248, 250.

³⁶ Там же, №№ 41, 85, 251.

сложные смещенные ямбические построения (встречающиеся, как уже говорилось, чаще, чем смещенные амфибрахии) приобретают характер спондеев, а в многосложных возникает своеобразное двухполюсное ударение (на первом и последнем звуке). Причина появления подобных разнообразных новых ритмических вариантов кроется именно в сочетании как непосредственно, так и опосредованно повлиявшего словесного ударения с равномерно чередующимся метроритмом танца, который вносит неповторимо индивидуализированную, живую пульсацию в ритмику танцевальных песен.

7. Анализ песен смешанной группы

К смешанной группе относятся десять песен сборника: распевно-речитативная (№ 233), семь распевно-танцевальных (№№ 2, 25, 40, 69, 82, 121, 249), одна речитативно-танцевальная (№ 138) и одна песня со всеми тремя признаками — распевным, речитативно-импровизационным и танцевальным (№ 112).

Встречающиеся здесь отклонения не нуждаются в дополнительных объяснениях, так как носят тот же характер, что и в предыдущих песнях. Анализ по таблице ведется смешанно: танцевальные части анализируются по своей системе, а распевные и речитативные — по своей (см. примеры 40, 41 с таблицами 24, 25).

В примере 40 в первых двух тактах заметно стремление к преодолению метрической равномерности, свойственной, как указывалось выше, песням распевного характера. С третьего такта начинают сказываться признаки танцевальности, выраженные, в данном случае, в нисходящем секвентном последовании равномерных ямбических мотивов. В связи с этим в таблице, начиная с третьего ямба, анализ ведется по системе танцевальных песен.

По тому же принципу проанализирован следующий номер (см. пример 41), в котором первые пять тактов с характерной для них неравномерной метризацией и взывающими интонациями — речитативные по складу изложения, а в остальных трех танцевальных заметно четкое деление на однотоковые хореические мотивы. В таблице три последних хорей проанализированы по системе танцевальных песен.

В смешанных песнях наибольшее количество моти-

вов составили ямбические структуры (66%, амфибрахии — 15%, хорей — 19%). Ямбы преобладают в шести песнях³⁷. Хорей — в трех³⁸. Одна песня имеет одинаковое количество ямбов и амфибрахий³⁹.

Среди смещенных мотивов, количественно превышающих нормативные, вновь господствуют ямбы (81%). На втором месте находятся амфибрахии с ударением на предпоследнем звуке, и незначительный процент составили амфибрахии с ударением на одном из средних звуков.

В смешанных песнях мотивы с непосредственно совпавшими ударениями преобладают над мотивами с опосредованными ударениями. В таблице 26 можно увидеть, насколько в обоих случаях превалируют ямбические мотивы. Если отнять результаты, полученные при анализе распевно-речитативной песни, не имеющей танцевальных элементов, то по статистическим данным опять-таки преобладают ямбы (см. таблицу 27). Господство здесь ямбических построений лишний раз доказывает, что при смешении танцевальных ритмов с распевными и речитативно-импровизационными вновь усиливается (по сравнению с чисто танцевальными песнями) влияние структуры слова на строение мотивов. Это говорит о высокой степени воздействия словесного текста.

* * *

Подведем итоги анализа песен «Этнографического сборника» Комитаса (см. таблицу 27). Из 1866-ти мотивов сборника 878, как показывает таблица, — ямбические; 428 — амфибрахические, большинство из которых (358) — с ударением на предпоследнем звуке; остальные мотивы — хорейские. Влияние фонетической структуры слова на строение мелодики песен сказывается прежде всего в образовании большого числа ямбических построений (нормативных и смещенных), количественно значительно превышающих хорейские и амфибрахические. Примерно половину всех мотивов и фраз составили ямбы, четверть — амфибрахии и одну треть —

37 См.: «Этнографический сборник», №№ 25, 40, 69, 82, 112, 233.

38 Там же, №№ 2, 138, 249.

39 Там же, № 121.

хорен. При этом ямбические структуры характерны для песен всех видов: и распевных, и речитативно-импровизационных, и танцевальных, и смешанных. И лишь в танцевальных песнях ямбы уступают по количеству хореев, что объясняется ритмическими особенностями этого жанра. Движения танца, связанные с четко регулярной метрической основой, подчеркивают главным образом начало равносложных построений и рождают в первую очередь хорейческие структуры. Однако вторжение ямбических построений в хорейческую основу песен привело к возникновению целого ряда разнообразных танцевальных структур, во многом обогативших и сделавших неординарными ритмы танцевальных песен.

Влияние словесных ритмов на строение мотивов в армянских народных песнях, как выяснилось из анализа, происходит непосредственно (под воздействием конкретного ударения) и опосредованно (вне ударения). Если исключить статистические данные по танцевальным песням, то разница между количественно превосходящими ямбами с опосредованным ударением и хореем с амфибрахиями значительнее (см. таблицу 29), чем в таблице 30, где подведены итоги мотивов всех песен. Как видим, хореев с опосредованным ударением (см. таблицу 30) почти столько же, сколько ямбов. На возникновение большого числа хорейческих структур с опосредованными ударениями влияют не словесные ритмы, для которых не характерна хорейность, а ритмы танца, о чем уже говорилось выше. На образование же хореев с непосредственно совпавшим со слогом слова ударением влияют либо некоторые односложные слова, либо окончания многосложных слов, попадающие на сильные доли такта. При всем этом в обеих таблицах ямбические построения по своей многочисленности берут верх над амфибрахическими и хорейческими.

Таким образом, результаты анализа 253 армянских народных крестьянских песен, входящих в «Этнографический сборник» Комитаса, показали значение огромного влияния фонетической структуры слов армянского языка на ритмическую организацию мелодики песен. Это в то же время явилось доказательством наличия в рассматриваемой группе народных песен одного из ярких признаков национальной характерности, выраженной в данном случае через влияние ритмической структуры слова на музыку.

ГЛАВА III

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВЛИЯНИЯ СЛОВЕСНЫХ РИТМОВ НА МЕЛОДИКУ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ И КУРДСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

В настоящей главе сделана попытка сравнить результаты анализа армянских народных песен с результатами анализа группы песен соседних с армянами народов, языки которых имеют структурное сходство с армянским в отношении главного местоположения удара (на последнем слоге слова). Сходна также наиболее распространенная в их поэзии система стихосложения — силлабическая.

Разбор песен других национальностей открывает возможность, с одной стороны, дополнительной, более широкой проверки избранного метода анализа (в частности, способа членения музыкальных построений на мотивы и фразы, выявления акцентированного звука), с другой — устанавливает сходство или отличие между ритмическими структурами песен разных народов и степенью влияния на них словесных ритмоинтонаций.

Поскольку армяне веками тесно соприкасались преимущественно с теми народностями, языки которых относятся либо к тюркской, либо к иранской системе, то, соответственно, в данном анализе фигурируют азербайджанские (тюркская система языков) и курдские народные песни (иранская система языков).

1. Особенности тактового членения в азербайджанских народных песнях

Часть азербайджанских народных песен взята из учебника В. Беляева «Очерки по истории музыки народов СССР» (2.12). Такой выбор материала объясняется тем, что в учебнике Беляева сконцентрированы и наиболее типичные, и различные по складу изложения пес-

ни. Однако, не ограничившись этим (чтобы убедиться в достоверности полученных результатов), мы рассмотрели дополнительно около 60-и азербайджанских народных песен, отобранных Д. Мамедбековым из ранее публиковавшихся источников, а также записанных им от отдельных исполнителей (6.01). Распределение песен на три основные группы производилось по предложенному в предыдущей главе методу, подошедшему как к азербайджанским, так и к курдским народным песням.

При расстановке тактовых черт (в записях У. Гаджибекова, В. Кривоносова, С. Рустамова и Д. Мамедбекова) составители в основном придерживались принципа сохранения ритмических групп поэтического текста. Этот метод оправдан, с одной стороны, из-за особенностей деления речевого потока в азербайджанском языке на ритмические группы (синтагмы), выраженные, однако, более слабо, чем, скажем, во французском языке, так как каждое слово внутри синтагмы сохраняет свое главное конечное ударение (5.3, с. 14). С другой стороны, в азербайджанских народных песнях (как, например, и в курдских), в отличие от армянских крестьянских песен, распеваются главным образом окончания фраз, которые, естественно, не в состоянии нарушить внутрислоговую ритмику поэтического текста (следовательно и ритмических групп).

Отсутствие тактовых черт в речитативно-импровизационных песнях также оправдано ввиду большой орнаментальной импровизационности последних, не укладывающихся ни в какие рамки тактовой периодичности.

2. Анализ азербайджанских распевных и речитативно-импровизационных песен

Результаты анализа по установленной таблице показали, что в распевных и речитативно-импровизационных песнях, ввиду вышеуказанного широкого распевания мотивов и фраз, главенствуют амфибрахии с развернуто мелодизированными окончаниями (см. пример 42). В речитативно-импровизационных песнях они составили 73%, а в распевных — 48%, большинство из которых — смещенные. По сравнению с остальными смещенными мотивами в распевных песнях амфибрахии (65%) количественно значительно превышают ямбы

(23%) и хорен (12%). Причем, они господствуют не только в мотивах с непосредственно совпавшими ударениями, но и в построениях с опосредованными ударениями (см. таблицу 31). Их преобладание, разумеется, не может быть объяснено результатом воздействия амфибрахических словесных структур, как известно, не характерных для азербайджанского языка. Причина выявляется в процессе изучения характера образования амфибрахических мотивов. Как выяснилось, на их возникновение прежде всего непосредственно влияют ямбические слова, превратившиеся в амфибрахии путем мелодизации последних слогов. По-видимому, этим и объясняется наличие в песнях амфибрахий с опосредованными ударениями, поскольку на возникновение амфибрахических мотивов в меньшей степени действуют односложные слова (19%) и совсем незначительно воздействие собственно амфибрахических слов (5%).

3. Анализ азербайджанских танцевальных песен

Весьма интересна структура азербайджанских танцевальных песен. Несмотря на преобладание хореев (90%), они, в силу жанровой принадлежности, интересны наличием в одном построении второго, дополнительного, ударения, падающего либо на последний звук, либо на мелодически распетый слог мотива (см. примеры 43, 44). Побочные ударения взяты в скобки ввиду их недостаточной акцентированности. В первой песне (пример 43) они оттеняются главным образом трелями, во второй, кроме трелей,— симметричностью крайних длительностей.

Подобные двухполюсные ударения встречались и в армянских народных песнях, но редко, и они не имели столь последовательного, закономерного характера, как в азербайджанских танцевальных песнях. Здесь, как нам кажется, сказывается воздействие аруза—арабоперсидской стихотворной метрики. Распространению этой метрики в языках Закавказья содействовали многовековые культурные связи между народами Ирана и

соседними с ними тюркскими, среднеазиатскими и закавказскими народами (6.42, с. 33)⁴⁰.

Для аруза не характерна декламация стихотворных текстов в разных слоговых длительностях — более свойственны трехдольные ритмы. Ниже специально приводятся структуры слоговой ритмики двух отмеченных танцевальных песен, в которых наглядно сказывается влияние метрики аруз (см. таблицы 32, 33). Как видим, в них органически сочетаются хорей с ямбом, точнее — 1-й пэон (—○○○) с 4-м пэоном (○○○○—), которые по-разному накладываются друг на друга. Интересно, что квантитативные особенности метрической структуры аруза (основанные на соотношениях долготы и краткости слогов) содействуют в азербайджанской музыке образованию мотивов с ударением, главным образом, на первом и последнем звуке (или на одном из крайних звуков при опевании последнего акцентированного слога слова). Чем это обусловлено?

На строфику азербайджанского аруза, как нам кажется, влияют фонетические особенности тюркских языков. Тюркологами, в том числе известным языковедом Е. Поливановым (о чем уже упоминалось в первой главе) было выдвинуто положение о двухполюсности акцентуации турецкого слова (т. е. на первом и последнем слоге слова). Это языковое свойство, по-видимому, и явилось основой для формирования своеобразной, «хромающей», метрики аруз, так часто встречающейся, в частности, в поэзии азербайджанских танцевальных песен. Причем, двухполюсность акцентуации языка влияет на мотивы через метрику поэтического текста как непосредственно, так и (даже в большей степени) опосредованно, как бы через слуховую инерцию, ориентированную на установленную двухударную рифму синтагм. Элементы такого ритма, к примеру, проникают почти во все песни сборника Д. Мамедбекова, превращаясь в своеобразные ритмические формулы, порою не зависящие от ритма конкретного поэтического текста⁴¹. Аруз нашел благоприятную почву для своего

⁴⁰ В древнегреческой метрике существует ритм (—○|○○—), известный под названием хориямб и совпадающий, внешне, с ритмом одного из распространенных видов аруза.

⁴¹ См.: «Азербайджанские народные лирические песни». Сост. Д. Мамедбеков. (6.01), №№ 16, 21, 24, 25—27, 30, 34, 41, 42, 46, 51, 53. В отмеченных песнях двухударность мотивов выражена наиболее ярко.

применения особенно в танцевальных песнях, думается, еще и потому, что здесь (кроме вышеуказанных свойств языка) наиболее естественно сочетаются ямбические структуры азербайджанских словесных ритмических групп с хоренческой основой ритмики танцевальных песен.

Метрика аруз распространилась и в творчестве некоторых азербайджанских композиторов-профессионалов. Ярким примером может служить отрывок из романса У. Гаджибекова «Возлюбленная» (см. пример 45).

Особенности метрики аруз отразились и на песенном творчестве армянских ашугов (см. примеры 46, 47). Так, например, отмеченный вид аруза нашел свое отражение примерно в 85% песен Саят-Новы (6.50). Схожая с указанной ритмика проявилась также в половине песен сборника другого известного армянского ашуга — Дживани (6.17). Примечательно, что наличие в мотиве двух ударений, обогащающих ритмику песен, становится характерным для творчества ашугов. При этом начальные ударения (на сильных долях такта) вносят элемент тоничности, своеобразно упорядочивающей силлабическую природу армянского стихосложения.

Изучение даже небольшого числа азербайджанских народных песен открывает возможности для отдельного исследования с далеко идущими выводами и предположениями, выходящими, однако, за пределы задач данной главы.

4. Особенности расстановки тактовых черт и мотивных образований в курдских народных песнях

Для разбора взяты курдские народные песни, записанные Комитасом (6.21). Расстановка тактовых черт произведена композитором по его методу, т. е. на основании особенностей членения поэтического текста. В данном случае комитасовский метод вполне убеждает вследствие преобладания в песнях речитативно-импровизационного склада, наиболее приближающегося по своему характеру к строению и структурным особенностям поэтического текста. Этому способствует также

почти полное отсутствие в песнях внутрислогового распева. Слияние текста с мелодией в них настолько органично, что при делении музыкальной мысли на мелкие построения вместе с другими, чисто музыкальными признаками цезуры приходилось нередко в первую очередь учитывать особенности фразового и строфического членения поэтического текста.

5. Анализ курдских народных песен

Итак, в курдских народных песнях, в отличие от армянских и азербайджанских, явно превалирует речитативно-импровизационный склад музыкального мышления, объединяющий в себе слоготоновость и скандирование стихотворного текста с развернутыми, насыщенными мелизматикой окончаниями фраз и мотивов. Последнее качество явилось причиной преобладания в распевных и речитативно-импровизационных песнях (подобно азербайджанским) амфибрахических построений (см. отрывки из курдских речитативно-импровизационных песен в примерах 48 и 49). Большое значение в возникновении амфибрахия и здесь играет непосредственное влияние ямбических словесных структур (60%). Воздействие же амфибрахических слов, как и в азербайджанских песнях, незначительно (4%). Односложных слов, чаще всего встречающихся именно в речитативно-импровизационных песнях (типа возгласов, призывов, подчас не имеющих конкретного содержания), — 19%, а мотивов с опосредованными ударениями — 17%. Амфибрахии господствуют как в нормативных, так и в смещенных построениях. Причем, отсутствуют смещенные хорен. В остальных смещенных построениях выявляется непосредственное влияние ямбических слов, сказывающееся даже косвенно (о чем уже говорилось выше), т. е. через структуру амфибрахий.

Таким образом, преобладание как непосредственно, так и опосредованно возникших амфибрахических построений можно объяснить воздействием характерной фонетической структуры слов курдского языка, ямбические окончания которых, вследствие широкого распевания, сделались амфибрахическими.

Исследованные нами танцевальные курдские народные песни не отличаются особым структурно-ритмиче-

ским разнообразием. В них четко господствуют хорей (85%). Встречающиеся же ямбы — смещенные, так как не укладываются в ясную хореическую основу ритмики танцевальных песен.

* * *

В заключение еще раз отметим основные отличия мотивообразования азербайджанских, курдских и армянских народных песен.

В армянских народных песнях влияние ритмической структуры слов национального языка оказалось наиболее отчетливо выраженным, так как и в нормативных и в смещенных построениях преобладали ямбы (за исключением нормативных мотивов танцевальных песен). В азербайджанских же и курдских народных песнях ямбическое воздействие проявилось не прямо, а косвенно, через амфибрахическое строение, сочетающее в себе слияние ямбов с развернуто мелодизированными, оснащенными орнаментальной мелизматикой слабыми окончаниями. Это отличие особенно существенно при установлении природы национального своеобразия народных песен.

ГЛАВА IV

ВЛИЯНИЕ РИТМИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ СЛОВА НА МЕЛОДИКУ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

1. Метод анализа. Разбор романсов сборника «Змрухти»

Попробуем проследить за влиянием ритмической структуры слова на армянскую профессиональную вокальную музыку. Материалом для анализа послужили произведения композиторов разных поколений: два сборника романсов одного из мастеров армянской классической вокальной лирики Р. Меликяна — «Змрухти» (1917—1918 гг.) и «Зар-Вар» (начало 1920-х годов); два произведения советского армянского композитора А. Арутюняна раннего и более позднего периодов — «Кантата о Родине» на слова Сармена и А. Граши (1948 г.) и вокальный цикл «Памятник матери» на слова О. Ширазы (1970 г.); и, наконец, одно из наиболее ярких произведений армянской современной вокальной литературы — «Айрены» Т. Мансуряна на слова средневекового поэта Наапета Кучака (1967 г.). Выбор пал именно на эти сочинения, так как в них проявляются наиболее типичные черты, характерные для армянской вокальной музыки различных периодов.

Как и проанализированные выше народные песни, романсы распределены по соответствующим группам. Для выявления акцентированного звука мотивов и в целях более точного анализа (особенно в случаях со смещенными построениями) мы продолжаем пользоваться ранее предложенной таблицей. Однако, в связи с наличием инструментального сопровождения, таблица претерпела небольшие изменения. Появилась колонка «Поддержка аккомпанемента», которая играет немаловажную роль при оттенении определенного звука и образовании тех или иных видов мотивов. Этому спо-

собствуют, например, резкая смена гармоний, качество их функциональной направленности, смена регистров, густота и степень диссонантности созвучия, приходящегося под предполагаемый акцентированный звук, по сравнению с окружающими его аккордами; всевозможные виды мелизматике, специально выставленные композитором знаки акцента, наконец, динамические оттенки и т. д. Наличие какого-либо из перечисленных моментов аккомпанеента обозначается в колонке одним плюсом, а нескольких — двумя. При этом не следует забывать, что партия сопровождения исполняет дополнительную функцию, поэтому отсутствие в ней каких-либо ярких элементов, подчеркивающих определенные звуки мотива, нельзя отмечать минусом. В таких случаях в колонке аккомпанеента никакого знака не ставится. Минус появляется лишь при сравнении одного, не оттененного аккомпанеентом, звука с другим, оттененным.

Наличие инструментального сопровождения вместе с повышением роли тактовых черт в профессиональной музыке нивелирует значение длительности слога. Ритмический рисунок последнего более выпукло выступает в песнях без сопровождения и в тех произведениях современных композиторов, в которых прозрачность фактуры аккомпанеента и усиление декламационности свободно развертывающейся мелодической линии повышают слышимость слоговой ритмики (как, например, в «Айренах»). Учитывая это обстоятельство, в таблицах разбираемых романсов (кроме «Айренов») мы опустим колонку «Длительность слога». Сильные или относительно сильные доли такта отмечаются двумя плюсами во всех романсах, кроме романсов речитативного характера, в которых взамен ослабевающего значения сильных долей главенствующей в выявлении акцентированного тона становится его длительность, обозначаемая в связи с этим двумя плюсами.

В профессиональной музыке усиливается степень выразительности каждого использованного элемента. Даже паузы, заранее не изучив их логической направленности, невозможно механически присоединить к мотивам. Так, в примере 50 (с таблицей 34) паузы четко исполняют функцию цезур-передышек, они не входят в состав мотивов и поэтому не удлиняют длительности их

крайних звуков (см. мотивы 3, 6, 7 и др.)⁴². Художественно-выразительное значение пауз в данном случае — в подчеркивании коротких межмотивно-пространственных отрезков, которые, вместе с довольно часто встречающимся знаком «фермата», сбивают ритмическую регулярность романса, что, в свою очередь, подчеркивает его речитативно-импровизационный характер. Наряду с прерывистостью движения, речитативность здесь достигается постоянным преодолением в мелодии тактовой периодичности, неравномерной сменой коротких длительностей более долгими, непостоянностью даже размеров мотивов, то коротких, то достигающих размера фраз. Примечательно, что в романсе композитор по мере возможности сохранил особенности речитации, идущие от народных крестьянских речитативно-импровизационных песен (цезуры-паузы или долгие длительности, неравномерная метризация, нисходящее мелодизирование окончаний некоторых мотивов и т. д.). Заметна здесь также склонность к нарушению стихотворных цезур. Это выражается, с одной стороны, в дополнительном дроблении восьмисложного стиха на более мелкие фразы-синтагмы (см. пример 50, такты 1—2, 3—4, 5—6 и т. д.), с другой, — в слиянии двух соседних стрóf (см. такты 9—10).

Ми лар, / ми тацир ачерыд /
 Ачкид луйсн апсос э, / канцни... /
 Ми тыхрир, [Гвард гарун насакиды
 Ми ор э,] вар майнс / канцни... /
 Инч эс, / джан, / эд дардин гервел, /
 Да эл ми гишер э, / канцни /,
 Эс кянкн эл /некят э эспес, /
 Ми штапир, / ми танджир, / канцни...⁴³

В целом главенствует принцип дробления, который делает незаметным ритм поэтического стиха, приближая его к прозаическому.

⁴² Ввиду того что романсы по своим масштабам более развернуты, чем народные песни, и в целях облегчения анализа мотивы пронумерованы и в таблицах следуют друг за другом согласно своей нумерации.

⁴³ В приведенном стихотворном тексте соединение в романсе конца третьего стиха с началом четвертого обозначено квадратными скобками. Обычными черточками показано деление на отдельные слова или синтагмы.

В романсе оба звука 1-го мотива оттенены композитором черточками. В таких случаях нужно проверить по таблице, какой из них наиболее выделен. Мотив оказался ямбическим, так как последний его звук имеет наибольшее количество плюсов. Такой же проверке подверглись 7-й, 16-й и 17-й мотивы, имеющие по три оттененных звука. Не анализируются по таблице те построения, которые содержат один отмеченный композитором акцент (см. 2-й; 5-й, 6-й, 10-й мотивы).

Как уже было сказано выше, поддержка аккомпанемента играет существенную роль при определении типов мотивов. Например, в третьей фразе в партии сопровождения, так же, как и в вокальной партии, акцентированному тону фа-диез сопутствует усиление звучности, что способствует его дополнительному оттенению. Заметим, что новый вариант аккомпанемента того же мелодического оборота, повторяющегося в двенадцатой фразе, отмечается уже двумя плюсами — из-за появления дополнительной поддержки, выраженной квинтовыми скачками шестнадцатых нот, устремленных к звуку фа. В девятом мотиве в колонке «Поддержка аккомпанемента» обозначены два плюса: один — в связи с акцентированным ми-бемолем, другой — в связи с внезапной сменой динамических оттенков (ppp—mf). В четвертом и тринадцатом ямбических мотивах роль сопровождения заключается в его наличии под одним звуком и отсутствии под другим.

Итак, выясняется, что в данном романсе (как и следовало ожидать при речитативно-импровизационном его характере) преобладают ямбические построения (ямбы—45%, хорей—33%, амфибрахии—22%). При этом везде наблюдается непосредственное воздействие ударений слов, которое приводит местами к образованию смещенных мотивов. Такими, например, являются ямбические 5-й и 15-й, хорейский 9-й, амфибрахические 6-й и 16-й мотивы. В романсе смещенные мотивы не превышают нормативные. Количество смещенных ямбов и амфибрахий (с ударением на предпоследнем звуке) — одинаковое. Причем, большинство из них совпало с окончаниями ямбических слов, что свидетельствует о превосходстве непосредственного влияния слов на образование ямбических и, даже, амфибрахических мотивов с акцентированным предпоследним звуком.

Разбор остальных песен сборника «Змрухти» пока-

зал господство в них хореических структур. Это связано, с одной стороны, с повышением роли сильных долей в армянском композиторском творчестве раннего периода развития (результат воздействия метрических закономерностей классической музыки), с другой, — с заметным влиянием на характер языка романсов Р. Меликяна стиля ашугской музыки с ее ярко своеобразной артикуляцией и четкой, равномерно-периодической структурой музыкального мышления. Поэтому не удивительно, что у Р. Меликяна преобладают хореические мотивы, и непосредственно и опосредованно соотносящиеся с ударениями слов стихотворного текста. В сборнике «Змрухти» это в особенности заметно в песнях распевного характера, в которых хореи с опосредованным ударением составляют 60%. На втором месте находятся мотивы, возникшие под непосредственным влиянием хореических слов (либо односложных, либо ставших двусложными от прибавления вспомогательного глагола или артикля *ы*). Они составили 35%. В меньшей степени на возникновение хореев влияют совпадения оттененных звуков мотива с окончаниями ямбических слов (5%).

В танцевальных и распевно-танцевальных песнях сборника «Змрухти» возникновению хореических строений содействует непосредственное влияние хореических слов. Уже в самом стихотворном тексте (акцентуация которого близка по характеру ашугской) преобладают односложные слова. Так, в первом четверостишии танцевальной песни «Циль-циль» из восьми синтагм семь, совпадающих с сильными долями такта, начинаются с односложных слов:

Циль, циль, циль, циль а,
Циль, циль, воспис кыцола.
Эн арвин, шох кыта,
Эн цахканцы цох кыта.

В распевно-танцевальной песне «Дитя и струйка» в танцевальной части, выступающей в качестве припева, из восьми синтагматических стихов шесть начинаются с хореических слов:

<u>Ес эн сарен</u>	<u>Ес эн сарен</u>
<u>Кугам мытня,</u>	<u>Кугам мытня,</u>
<u>Вор һин у нор</u>	<u>Вор һин у нор</u>
<u>Дзюни э гылхин,</u>	<u>Дзюни э гылхин.</u>

В танцевальной песне, целиком состоящей из хореев, смещенных мотивов всего 9%. В танцевальном же разделе смешанной песни (тоже из хореев) вовсе отсутствуют смещенные мотивы. Незначительное количество последних объясняется нехарактерностью для них действия хореев вне тактовых черт.

В сборнике «Змрухти» танцевальность преподносится композитором пока в ее строго традиционном виде. Подчеркивается начало построений, легко поддерживаемое регулярной метрической периодичностью движения. Стремлением выйти за пределы танцевальной периодичности отмечены распевные песни, в которых неподчинение сильным долям выражается в появлении большого количества смещенных мотивов (главным образом амфибрахических и ямбических).

По полученным результатам хорей в распевных песнях составили ровно 50%, амфибрахии—34%, большую часть среди них заняли мотивы с ударением на предпоследнем звуке, меньше всего ямбов — 16%. Как видим, господствуют хорей. Однако в смещенных мотивах хорей отступили на последний план, составив всего 3% из общего своего числа и 4% от всех смещенных мотивов. Большинство ямбов и амфибрахий оказались смещенными. По сравнению с остальными смещенными мотивами ямбы составили 36%, а амфибрахии — 61%, причем, все с ударением на предпоследнем звуке.

Данные, полученные в ходе анализа смещенных мотивов распевных песен сборника «Змрухти», свидетельствуют о преобладании в них амфибрахий с ударением на предпоследнем звуке. Наблюдая в связи с этим над воздействием стихотворного текста, мы выяснили, что не только ямбы, но даже, в большей степени, амфибрахии непосредственно совпадают со структурами ямбических слов (53%)⁴⁴. Последний звук амфибрахических мотивов, как правило, остается без слога, дополнительно мелодизируя конечное ударение слова (см. отмеченные квадратными скобками мотивы примера 51). Заметим, что в романсах Р. Меликяна и, в целом, во всех тех произведениях, в которых сохранено значение сильного тактового времени (это касается и рассмотренных

⁴⁴ Акценты остальных смещенных амфибрахий совпадают либо с ударениями амфибрахических и хорейских слов, либо являются опосредованными.

в работе сочинений А. Арутюняна), смещенные мотивы становятся в какой-то степени двухударными. Регулярность появления сильных долей такта, зафиксированная в нашей памяти, так или иначе дает о себе знать (особенно в простых размерах).

Процент от суммы смещенных амфибрахий и ямбов, совпадающих с ямбическими словами, опять же превышает (51%) процент других видов совпадений или опосредованных ударений. И нет ни одного смещенного хорея, на строение которого повлияло бы окончание ямбического слова. Все хорей непосредственно совпали с хорейскими словами.

Итак, в смещенных амфибрахиях и ямбах распевных песен сборника «Змрухти» установлена высокая степень непосредственного воздействия ямбической структуры слова, которая, собственно, и явилась причиной появления указанных смещенных мотивов. Возникает вопрос, почему это воздействие распространилось в большей мере на амфибрахию, а не на ямбы, как следовало бы ожидать. Дело в том, что циклам романсов Р. Меликяна, особенно его распевным песням, свойственна мелодизация ямбических словесных окончаний, которая, естественно, приводит к образованию амфибрахий, и особенно с ударением на предпоследнем звуке, так как они, после ямбов, наиболее характерны для армянского языка.

Воздействие ямбической структуры слова повлияло и на общее число амфибрахий, непосредственно совпавших с ударениями слов (см. таблицу 35). В мотивах с опосредованными ударениями, как это указывалось выше, вследствие воздействия сильных долей такта превалируют хорей. Фактически нет опосредованного влияния ямбов. Они действуют лишь непосредственно, и то главным образом через структуру амфибрахий, как бы в «смягченном» виде, превращаясь из потенциальных ямбов в амфибрахию с женскими окончаниями (т. е. с ударением на предпоследнем звуке).

Подытожим результаты, полученные при анализе всех романсов сборника «Змрухти». В общей сложности по сумме мотивов первое место заняли хорей (57%), господствуя из-за преобладания периодичности танцевального характера. Амфибрахию составили 29%, а ямбы — 14%. Хорей превысили число мотивов и с непосредственными и с опосредованными ударениями. Одна-

ко при наблюдении за действием слов вне сильных делей такта, за образованием смещенных мотивов, большую часть которых занимают ямбы и амфибрахии, выясняем, что здесь уже преобладает непосредственное влияние ямбических слов, распространяющееся главным образом через структуру амфибрахий с ударением на одном из средних звуков (не на предпоследнем — 14%), и самый маленький процент составили смещенные хорей (7%). Большинство ямбов и амфибрахий — смещенные, из них больше половины мотивов (52%) возникло вследствие непосредственного влияния структуры ямбических слов.

Таким образом, хотя в сумме всех построений и преобладают хорей, в смещенных мотивах наблюдается склонность к неподчинению общей хорейности. Об этом свидетельствует наличие ямбов и амфибрахий, возникших в основном в результате непосредственного воздействия ямбических слов.

2. Анализ романсов сборника «Зар-Вар»

В следующем сборнике Р. Меликяна — «Зар-Вар», написанном несколько позже первого, романсы делятся на две группы — распевные и танцевальные. В распевных песнях число амфибрахий и хореев почти одинаковое (42% и 41%), меньше всего ямбов (17%). В увеличении количества амфибрахий существенную роль сыграло усиление непосредственного воздействия ямбических слов, что повлияло на возникновение большинства амфибрахийских мотивов.

Среди смещенных построений со значительным разрывом преобладают амфибрахии с ударением на предпоследнем звуке (80%), большая часть которых совпала с ямбическими словами⁴⁵. Смещенные ямбы составили 16%, почти все их мотивы (50%) также возникли от ямбических слов. Смещенных хореев в распевных песнях нет.

Процент мотивов, совпавших с ударениями многосложных слов, выведенный из суммы смещенных ямбов и амфибрахий, сильно повысился (79%) по сравнению

⁴⁵ Амфибрахии с ударениями не на предпоследнем звуке заняли всего 3%.

со смещенными мотивами распевных песен сборника «Змрухти», что еще раз свидетельствует об увеличении влияния структуры ямбических слов в сборнике «Зар-Вар». Влияние это осуществляется опять же в основном через структуру амфибрахий (подобно романсам сборника «Змрухти»). По этой причине число амфибрахий, непосредственно совпавших с ударениями слов, превышает число остальных мотивов.

Танцевальные песни сборника «Зар-Вар» (в противоположность «Змрухти») отличаются богатством ритмических рисунков. Этому способствует прежде всего наличие в них смещенных мотивов, которые вместе с нормативными образуют разнообразные оригинальные танцевальные ритмы (см. пример 52 с его ритмической структурой), приближающиеся к народным. А в примере 53 заметно влияние двухполюсной метрики ашугских песен. Нужно признать, что среди произведений профессиональной вокальной музыки особым достоинством творчества Р. Меликяна является наличие подобных неординарных ритмических построений.

Среди общего числа мотивов и фраз в танцевальных песнях преобладают хорей (58%). Однако в смещенных построениях ямбы (51%) впервые заняли главенствующее положение. Амфибрахий с ударением на предпоследнем звуке заняли второе место (32%). Причем, в них, как и в ямбах, основным мотивообразующим моментом явилось непосредственное влияние конечных ударений ямбических слов, действующее, в данном случае, в основном через структуру ямбических мотивов.

Особенности жанра танцевальной песни обусловили преобладание хореев среди всех мотивов, как опосредованных, так и непосредственно совпавших с ударениями слов.

Статистический анализ всех песен сборника «Зар-Вар» показал, что больше половины мотивов и фраз занимают хорей (53%). Амфибрахий и ямбы составили соответственно 27% и 20%. Большинство из них смещенные. Анализ выявил превосходство смещенных ямбов (46%) над амфибрахиями с ударением на предпоследнем звуке (41%). Намного повысилась степень непосредственного воздействия ямбических словесных ударений (по сравнению с песнями сборника «Змрухти»). Удельный вес мотивов, совпавших с ударениями многосложных слов, выведенный из суммы смещенных ямбов

и амфибрахий, достиг в «Зар-Варе» 75%, что во многом превышает результат, полученный при анализе песен сборника «Змрухти».

Таким образом, во втором сборнике романсов Р. Меликяна наметилась явная тенденция к усилению непосредственного влияния характерных ударений слов армянского языка на строение ямбических и амфибрахических мотивов. В распевных песнях это воздействие проявилось через структуру амфибрахий, количество которых в связи с этим превысило (хотя и незначительно) остальные мотивы. В танцевальных же песнях, несмотря на общее превосходство хореев, в смещенных построениях в большей части мотивов впервые на первый план выступили ямбы. Однако в «Зар-Варе», как и в «Змрухти», преобладание равномерно-периодического движения приводит прежде всего к образованию хоренческих структур, нередко непосредственно опирающихся на ударения ямбических слов. Возникновение хореев обусловлено также использованием на сильных долях такта большого количества односложных слов. Это особенно заметно в танцевальных песнях. Так, из 176-и хореев (с непосредственными ударениями) 126 приходится на танцевальные песни. Зачастую односложные слова стихотворного текста многократно повторяются, что свойственно танцевальному жанру, или не имеют конкретного содержания, являясь возгласами (джан, дуй, таш, вуй, ай, ах, хей и т. д.). За счет всего этого увеличивается количество односложных слов, что, как и сильные доли такта, содействует образованию мотивов хоренческого строения.

3. Анализ «Кантаты о Родине» А. Арутюняна

Материалом для последующего анализа послужила «Кантата о Родине» А. Арутюняна. Пять ее частей распределены по следующим группам: маршевая (I часть), распевные (II, IV, V части), распевно-танцевальная (III часть).

В маршевой части нет ямбических построений (хореи составили 68%, амфибрахий — 32%). Нет ни одного смещенного мотива, что выглядит вполне естественно для характера этой части, в которой полностью господствует ритм марша. По той же причине хореи преобла-

дают в мотивах и с опосредованными, и с непосредственными ударениями.

В распевных частях в сравнении с предыдущими разбираемыми вокальными циклами впервые ямбы (54%) превысили другие мотивы. В смещенных построениях также преобладают ямбы (85%), в большинстве случаев совпадающие с ямбическими словами. По этой причине в таблице 36 в колонке «Непосредственное ударение» стали превалировать ямбы. В мотивах же с опосредованными ударениями преобладают хорей, так как в них продолжает проявляться действие сильных долей такта. Таким образом, увеличение количества ямбов обусловлено усилением непосредственного воздействия слов стихотворного текста, иначе говоря, стремлением композитора к точному следованию и выражению подлинных ударений слов армянского языка.

В распевно-танцевальной части преобладают амфибрахии (51%). В их формировании главную роль сыграло не столько влияние ямбических слов, сколько опосредованное воздействие равномерной метрической периодичности, в данном случае приведшее к образованию амфибрахических фраз с ударением на одном из средних звуков, совпавшим с сильной долей такта. После амфибрахий наиболее употребительными оказались хорей (31%), и наименьший процент составили ямбы (18%), половину которых заняли смещенные мотивы. Тот факт, что кроме ямбов в данном разделе нет других смещенных построений, вновь свидетельствует о вне-тактовом влиянии ямбических словесных структур.

Усиление непосредственного действия ямбических слов в распевно-танцевальной части «Кантаты» не смогло преодолеть воздействия сильных долей такта. Установилось равновесие между амфибрахиями и хорейми (см. таблицу 37), а в опосредованных мотивах ударения сильных долей более всего сказались в образовании амфибрахических фраз.

Итак, результаты анализа всех частей «Кантаты» показали, что ямбические построения незначительно превысили количество остальных мотивов (ямбы—38%, амфибрахии—32%, хорей—30%). И даже в этом своеобразном равновесии заметно стремление ямбов выйти вперед. Несмотря на то, что смещенные построения в «Кантате» уступают место нормативным, что вызвано торжественно-гимническим характером данного произ-

ведения с четким несбивающимся ритмом, тем не менее имеющиеся смещенные ямбы во много раз превышают (86%) число других смещенных мотивов.

В «Кантате» впервые среди разобранных вокальных циклов в мотивах, непосредственно совпавших со словесными ударениями, преобладают ямбы (50%). В мотивах с опосредованными ударениями все еще преобладают хорей (59%), исключая тем самым опосредованное воздействие ритмики ямбических слов.

4. Анализ вокального цикла «Памятник матери»

Более двадцати лет отделяет цикл «Памятник матери» А. Арутюняна от его предыдущего произведения. Повлияла ли общая тенденция к усилению декламационности музыкального языка, сказавшаяся и в новом цикле Арутюняна, на особенности строения мотивов? На этот вопрос можно с уверенностью ответить положительно. Во всех видах песен цикла преобладают ямбы. В распевных песнях они составили 56%. Большинство ямбов — смещенные и превышают в процентном отношении (94%) другие смещенные мотивы. Преобладание ямбических мотивов и фраз (нормативных и смещенных), можно, в первую очередь, объяснить усилением декламационности музыкального языка и стремлением, в связи с этим, к наиболее частому слиянию словесных и мотивных ударений. Этим обусловлено наличие в цикле большого количества ямбических построений, непосредственно совпавших с ударениями слов. Нужно отметить, что речитативность цикла Арутюняна отличается от речитативности народных песен и романсов Р. Меликяна. У Арутюняна сильно повысилась степень слога-тоновости, что можно заметить, даже не прибегая к специальному разбору. Чаше встречается и скандирование. При этом стихотворные цезуры и строфическое членение то сохранены, то нарушены (как в речитативно-импровизационном романсе Р. Меликяна). Это происходит вследствие либо слияния строк, либо их дополнительного дробления, вычленения и повторения отдельных слов, что сбивает ритмическую структуру стиха, внося в нее элемент аперриодичности. В целом можно говорить об отношении к стихотворному тексту как к прозаическому. Это особенно заметно в наиболее дра-

матичной, пятой, речитативной части цикла (см. пример 54). В ней одновременно сказывается влияние оперного речитатива secco («сухого»), получившего большое распространение в композиторской практике (3.13, с. 98). От характерных особенностей народных речитативно-импровизационных песен Арутюнян перенял неравномерную форму метризации и ярко выраженное деление на цезуры-передышки.

Как в речитативных и смешанных песнях (распевно-речитативной и распевно-танцевальной), так и в распевных повсеместно господствуют ямбы, возникшие от непосредственного совпадения с ударениями ямбических слов.

Тенденция к декламационности музыкального языка повлияла и на формирование типов песен. Отсутствует в чистом виде жанр танцевальной песни. Распевные же по своему складу приблизились к речитативным, так как в них значительно уменьшилась собственно напевная сторона, мелодизация каждого слога⁴⁶.

Анализ всех песен «Памятника матери» еще раз подтвердил преобладание ямбов в нормативных и смещенных построениях. В первом случае они составили 54% (амфибрахий и хорей — по 23%). В смещенных же построениях, по сравнению с предыдущими циклами, ямбы достигли 92%.

«Памятник матери» — последнее разбираемое вокальное произведение, в котором акценты сильных долей такта еще не потеряли своего значения. В мотивах с опосредованными ударениями пока главенствуют хорей, но их влияние значительно слабее, так как число опосредованных ударений резко уменьшилось за счет увеличения мотивов, непосредственно совпавших со словесными ударениями (см. таблицу 38).

5. Анализ «Айренов» Т. Мансуряна

И наконец, осветим результаты, полученные при анализе последнего рассмотренного в работе вокального цикла армянских композиторов, — «Айренов» Т. Мансуряна. Написанные несколько раньше «Памятника ма-

⁴⁶ Сказанное относится не только к данному циклу, но и к произведениям современных армянских композиторов этих лет.

терп» А. Арутюняна, четыре речитативных романса Т. Мансуряна представляют собой шаг в сторону усложнения музыкального языка, поэтому рассматриваются в конце.

«Айрены» ознаменовали собой начало нового направления в армянском вокальном искусстве, восстановившего на современном этапе развития комитасовские принципы музыкального мышления⁴⁷. В нашу задачу не входит всестороннее раскрытие творческих методов превращения этих принципов. Отметим лишь, что, как и в «Этнографическом сборнике» Комитаса (исключая танцевальные песни), сильные доли здесь выполняют дополнительную, вспомогательную функцию. Тактовые черты, появляющиеся нерегулярно (как у Комитаса), композитором ставятся для подчеркивания устойчивых и неустойчивых моментов, для усиления весомости какого-либо звука, созвучия или ряда созвучий, подготавливающих начало нового музыкального построения либо, наоборот, подчеркивающих окончания этих построений (см. пример 55).

Как известно, «айрены» (дословно — «на армянский лад») являются одним из распространенных видов старинных гусанских песен. Мансурян довольно последовательно придерживается слогоисчислительной структуры этих песен, в которых, как было принято, должны чередоваться семи- и восьмисложные строки. Причем, в первой строке акценты, согласно правилу, должны падать на пятый и седьмой слоги, а во второй — на третий и восьмой (2.67, с. 110). Все это, с небольшими отступлениями, можно найти в романсах Мансуряна. Несмотря на сохранение слоговой ритмики и стиховых цезур, встречающиеся дополнительные дробления текста «Айренов» на отдельные фразы и словосочетания усиливают его прозаизацию. Одновременно здесь сказывается влияние одной из разновидностей армянской средневековой церковной речитации — псалмодии. Интересно, что типичные обороты этих речитаций (не

⁴⁷ В этом плане «Айрены» Мансуряна открыли путь для появления таких сочинений, как «Дар розы» (слова М. Зарифяна) самого Мансуряна, «Раздумья» (слова Ов. Тлкуранци) А. Аджемяна, «Пять шараканов Саака Партева» Э. Аристакесяна, «Айрены любви» (сл. Наапета Кучака) Э. Садомяна, вокальные циклы 70-х годов Е. Ерканяна и А. Восканяна и др.

только псалмодий) заимствованы церковью непосредственно из гусанских элических песен (2.57, с. 208). Связь с псалмодиями в «Айренах» выражается в непосредственном следовании пунктуации текста, в отсутствии частых внутрислоговых распевов, даже в своеобразном (смежном) соотношении длительностей (восьмых с четвертными, четвертных с половинными и т. д.), на которое в свое время обращал особое внимание Комитас; а также в целом, несколько отрешенном, речитативно-молитвенном характере мелодической линии. Вполне возможно и конструктивное, ритмическое воздействие псалмодий на «Айрены». Так, по данным Тагмизяна, мелодические образования псалмов, сочетающиеся с отдельными словами и фразами, почти всегда начинаются как бы с затакта и кончаются на сильной доле (2.57, с. 212), т. е. образуют различные виды ямбических построений. Как известно, эти построения были характерны и для армянских народных распевных и речитативно-импровизационных песен. Кстати, по типу речитации «Айрены» близки также к народным речитативно-импровизационным песням, в чем можно убедиться хотя бы при сравнении двух приведенных нотных отрывков (см. пример 56—а, б). Как и в речитативно-импровизационных песнях (впрочем, нередко и в псалмодиях, см. пример 57), в «Айренах» распеваются главным образом концовки целых построений. В связи с этим количество ямбических мотивов и фраз уступает их же числу в «Памятнике матери», однако преобладает над остальными видами музыкальных построений (ямбы—55%, амфибрахии—30%, хорей—6%). Причем, впервые среди разбираемых циклов хорей в общем количестве мотивов составили такой разительно маленький процент.

В смещенных построениях, куда входят, в данном случае, и межтактовые структуры, вновь превалируют ямбы (68%). Во всех мотивах наблюдается непосредственное воздействие ударений ямбических слов. Единственный хорей с опосредованным ударением, составивший исключение, возник от совпадения звука с сильной долей такта в сочетании в аккомпанементе с «авторским» акцентом.

Таким образом, анализ пяти вокальных циклов армянских композиторов наглядно показал, как проявляется в различные периоды музыкального развития воздействие ритмической структуры слова на музыку.

В произведениях раннего периода, в частности в сборниках романсов Р. Меликяна, наблюдается довольно строгое подчинение равномерной метрической периодизации танцевального плана, повлиявшей на возникновение большого количества хоренческих структур. Но даже здесь заметна тенденция выйти за рамки традиционной равномерности. Об этом свидетельствует наличие многочисленных смещенных ямбических и амфибрахических мотивов. Непосредственное влияние ударений ямбических слов здесь проявилось пока косвенно, в основном через структуру амфибрахив (с ударением на предпоследнем звуке), так как последние, представляя собой, как известно, слияние ямба с хореем, как бы являются промежуточным, переходным строением от одного вида мотива к другому. К тому же амфибрахия с ударением на предпоследнем звуке после ямбов наиболее употребительны в армянской музыке (по причине, как известно, связанной с особенностями языка).

В сочинении среднего периода — в «Кантате о Родине» А. Арутюняна — впервые среди общего числа мотивов удельное значение ямбов несколько повысилось, но незначительно. В количественном отношении все виды мотивов примерно одинаковы. Небольшой перевес ямбов показал, что даже в наблюдаемом равновесии ямбические мотивы несколько выделяются. Особенно это стало заметно в смещенных построениях, в которых ямбы значительно преобладают над остальными смещенными структурами.

В произведении А. Арутюняна более позднего периода — «Памятнике матери» — наблюдается явный перевес ямбов и в нормативных, и в смещенных построениях. Это прежде всего связано с усилением декламационности музыкального языка современных композиторов, со стремлением предельно приблизить музыкальные ритмы и интонации к речевым. То же самое происходит в «Айренах» Т. Мансуряна, речитативный характер которых значительно снижает действие сильных долей

такта. В связи с этим впервые хорей среди всех мотивов составили самый незначительный процент.

Усиление декламационности привело к постепенному убыванию танцевальных и распевных видов песен и к полному господству речитативного склада. В творчестве композиторов 60—70-х годов, пожалуй, редко можно встретить какую-либо другую характерную разновидность романсов, кроме речитативной (3.10).

Наиболее общим и примечательным для всех рассмотренных циклов является неизменный принцип непосредственного воздействия слов, ямбическое влияние которых с каждым разом усиливается. В опосредованных же ударениях действуют в основном закономерности сильных долей, влияние которых, напротив, с каждым циклом уменьшается, почти исчезая в «Айренах».

Таким образом, в отличие от народных песен, в которых ямбические словесные окончания действуют на формирование мотивов как опосредованно, так и непосредственно (кроме танцевальных песен), в профессиональной вокальной музыке наблюдается односторонний процесс — последовательное усиление непосредственного воздействия ударений ямбических слов за счет появления большого количества смещенных построений. В этом процессе, связанном с постоянным преодолением закономерностей равномерно-периодического движения и пульсации сильных долей, значение последних постепенно нивелируется. Тем самым открывается возможность восстановления натурального музыкального речевого потока, не скованного тактовыми ограничениями и этим схожего с народными песнями речитативно-импровизационного склада.

Проделанный анализ вокальных циклов позволяет прийти к заключению, что наиболее отчетливо влияние ямбической структуры слова как одного из элементов национально-характерного проявилось в творчестве армянских композиторов 60—70-х годов. Своим выводом мы отнюдь не стремимся поставить музыку современных композиторов в особо привилегированное положение, поскольку известно, что осознание степени национального своеобразия музыки не может быть ограничено признанием лишь одного ее элемента. Ведь каждое поколение композиторов вносит свою лепту в сложный процесс развития и кристаллизации национального. И

в этом отношении неценно значение творчества композиторов-классиков, сделавших бесценный вклад в дело осмысления и обогащения характера языка национальной музыки. Эти традиции по-своему интересно и своеобразно продолжают композиторы нашей современности.

6. Из области сравнительного музыкознания

В предыдущей главе в целях сравнительного анализа была проделана попытка рассмотрения песен соседних с армянами народов, языки которых имеют такое же, как в армянском, фиксированное на последнем слге ударение. Из двух национальных культур — азербайджанской и курдской — наибольшее развитие получила, как известно, азербайджанская профессиональная музыка. Поэтому для разбора взяты романсы азербайджанских композиторов. С другой стороны, нам показалось интересным проследить за характером ритмического воздействия слова на мелодику французской вокальной музыки, поскольку, напомним, и в ней одним из распространенных видов стихосложения является силлабическое, а ударение в языке приходится на последний слог синтагм. В третьей главе мы преднамеренно не разбирали французские народные песни, во-первых, потому, что уже имеются данные Е. Назайкинского относительно ямбической природы французских песенных фраз (3.20, с. 271, 272), во-вторых, была специально поставлена задача разобрать песни тех народов, которые близко контактировали с армянами или имели определенные культурные связи с ними.

В области профессиональной музыки сфера взаимодействия и взаимообогащения национальных культур, безусловно, расширяется. Тем больший интерес представляет изучение (на базе распространенного европейского гармонического мышления) особенностей преломления аналогичных фонетических явлений языка в музыке французского народа, территориально находящегося в значительном отдалении от Армении.

Полагаем, что наши наблюдения, не претендуя на исчерпывающий характер, могут быть применимы для более широкого и всестороннего изучения проблемы, относящейся целиком к области сравнительного музы-

кознания. Тем не менее даже те данные, которые удалось получить в ходе анализа романсов азербайджанских и французских композиторов, оказались весьма полезными для настоящей работы. Благодаря им наша методика подверглась еще одной серьезной проверке, параллельно выявились сходство и отличие армянской музыки от особенностей ритмического воздействия слова на мелодику произведений композиторов других национальностей⁴⁸.

Романсы азербайджанских композиторов в основном распевного характера, причем, везде строго сохранены стиховые цезуры. В отличие от народных песен, в которых мелодизировались окончания мотивов, здесь распев внутрислоговой. Поэтому под непосредственным воздействием конечных словесных ударений возникают главным образом ямбические мотивы (ямбы—60%, амфибрахии—24%, хорен—16%). В смещенных построениях по сравнению с амфибрахиями и хорейми ямбы преобладают с еще большим разрывом (ямбы—70%, амфибрахии—23%, хорей—7%). Судя по полученным результатам, в профессиональной азербайджанской музыке ритмическое влияние языка проявляется нагляднее, чем в народных песнях. Причем, эти особенности заметны при наблюдении именно за непосредственным совпадением ударений слов с акцентированными звуками. И наоборот, нет каких-либо определенных закономерностей в опосредованных ударениях. Кроме того, в азербайджанских романсах проявляется еще одна особенность: четкая опора на равномерное тактовое деление делает смещенные мотивы при слуховом восприятии двухударными, а фразы — многоударными (в памяти фиксируется каждая сильная доля такта, поддержанная фортепьянным сопровождением). Эта своеобразная допол-

⁴⁸ Источниками для анализа послужили следующие произведения: сборник «Песни Азербайджана» (Киев, 1971) с сочинениями Ф. Амирова, Уз. Гаджибекова, Р. Гаджиева, Д. Джагирова, А. Зейнллы, К. Караева, Т. Кулиева, М. Магомаева, Р. Мустафаева, С. Рустамова; «Избранные романсы французских композиторов XIX века» (М., 1966) и «Романсы и песни французских композиторов XIX—XX веков» (М., 1966), в частности, рассмотрены сочинения Г. Берлиоза, Ж. Бизе, Р. Гана, Ш. Гуно, К. Дебюсси, Л. Делиба, А. Дюпарка, Э. Лало, Ж. Массне, Г. Форе, С. Шаминад, Э. Шоссона, Д. Мийо, А. Онеггера.

нительная акцентуация на первых звуках мотивов ассоциируется с известными нам особенностями ударений в тюркских языках (на первом и последнем слоге слова). Если в армянской музыке слепое подчинение равномерно-периодическому членению музыкальной речи может привести к не всегда желаемому нарушению словесных ударений, то в азербайджанской музыке этого можно избежать, оттеняя первые звуки мотивов. Армянские композиторы, в частности Р. Меликян, А. Степанян, А. Сатян, А. Арутюнян и другие, нередко избегают нарушений в ударениях слов либо путем дополнительной акцентуации (музыкальными средствами), несколько сбивающей акцентную инерцию сильной доли такта, либо (при надобности) специально подводят ударенный слог к акцентированным долям такта. Композиторы же более молодого поколения зачастую выбирают путь постепенного освобождения от гегемонии тактовых черт.

В романсах французских композиторов тактовые черты исполняют совершенно иную функцию. Неравномерность фразовых образований, вместе со стремлением к преодолению метрической регулярности (одного из признаков распевности французских романсов), приводят к значительной нивелировке роли сильных долей. Выделение последних становится необязательным. Уже в романсах композиторов XIX века заметна времяизмерительная, формальная, функция тактов. А в творчестве композиторов XX века их значение еще более ослабевает.

Форма произнесения стихотворного текста во французской вокальной музыке также отличается большим своеобразием. Независимо от вида песни, ее жанра и структуры почти на каждый слог в песнях приходится один звук (т. е. возникает слоготоновый тип произнесения). Указанная особенность вокальной мелодики в профессиональной музыке по традиции передалась от французских народных песен. Французский музыковед Ж. Тьерсо отмечает, что мелодия их народных песен «нота за нотой следует за всеми отступлениями» стихотворного текста (2.61, с. 257). Длина мелодии абсолютно подчинена форме стиха. Этому во многом способствует именно озвучивание каждого слога. Причем, во время пения в большинстве случаев гласной *e* предназначается самостоятельный звук, тогда как в обычной разговорной речи *e* редуцируется (не произносится),

если, конечно, над буквой не стоят специальные знаки, так называемые аксаны (например, *é, ê*). Вследствие озвучивания *e*, большинство ямбических слов и фраз с подобным окончанием превращается в амфибрахические (с ударением на предпоследнем слоге). Это вызывает появление большого количества амфибрахий, столь незначительно уступающих ямбическим построениям (ямбы—45%, амфибрахий—43%), что не исключена возможность их преобладания. Чтобы не быть голословными, приведем примеры амфибрахических мотивов и фраз, появившихся от озвучивания гласной *e* (см. примеры 58, 59, 60)⁴⁹. В них среди всех амфибрахических построений одни амфибрахий с гласной *e* составили 79%. В целом и в нормативных и в смещенных мотивах преобладают ямбы, на возникновение которых повлияли, главным образом, слова или фразы с ударением на последнем слоге.

Во французских романсах, как и в азербайджанских, мотивы с опосредованными ударениями носят случайный характер, в появлении их нет каких-либо закономерностей. Преобладает непосредственное воздействие ударений слов.

* * *

В процессе изучения характера воздействия ритмической структуры языка на мелодику армянских, азербайджанских и французских романсов мы установили определенное сходство и различие. Прежде всего, в чем выражается сходство? В романсах композиторов всех трех национальностей прямо или косвенно проявляется влияние ямбической структуры слова. Причем, преобладает непосредственное ее воздействие. В этом их основное ритмическое сходство. Однако при всем этом выявляются также существенные отличия, индивидуализирующие ритмику романсов каждой национальной вокальной музыки. Перечислим их главные отличительные черты: а) своеобразное отношение к тактовому членению в музыке (в армянской — постепенное освобождение от тактов, в азербайджанской — использование

⁴⁹ Квадратиками обозначены слоги с озвученными *e*. Поскольку обычный знак ударения (') во французском языке имеет несколько иное значение, в примерах, взятых из французских романсов, ударенный слог обозначен крестиком (снизу).

ударений на сильных долях для оттенения первых слогов слова, во французской — преодоление действия сильных долей, ведущее к их полной нивелировке); б) характер встречающихся опосредованных ударений (наличие их в армянской музыке в виде опосредованных хореев и отсутствие определенных закономерностей в азербайджанской и французской музыке); в) виды ямбических мотивов (в армянских романах преобладают относительно короткие ямбические построения, в азербайджанских — двухударные ямбы, во французских — развернутые фразы со слабо выраженными ямбическими окончаниями); наконец, г) числовое соотношение между различными видами мотивов (в романах современных армянских и азербайджанских композиторов ямбы господствуют с большим интервальным расстоянием от амфибрахий и хореев, чем во французской музыке, в которой, ввиду мелодизации гласной е, количество амфибрахий почти достигает уровня ямбов).

Таким образом, в профессиональных вокальных произведениях авторов трех различных национальных культур выявились довольно интересные ритмические закономерности, связанные как с фонетическими особенностями национального языка, так и со свойствами индивидуального претворения этих особенностей в каждой национальной музыке.

Завершая этой главой весь раздел вокальной музыки, мы сознаем, что освещение поставленной проблемы можно было бы расширить. Скажем, разобрать вокальные произведения с фиксированным словесным ударением в тексте на каком-нибудь другом слоге (на первом — в немецком, на предпоследнем — в польском языках и т. д.). Не менее интересным, наверное, оказалось бы изучение этих явлений в русской музыке, а также в музыке тех народов, языки которых не имеют фиксированного словесного ударения⁵⁰. Однако эта область требует специального глубокого изучения, она уже по своим масштабам выходит за пределы возможностей и задач настоящего исследования.

⁵⁰ Например, даже беглое рассмотрение ряда романсов русских композиторов (6.15, 6.16, 6.60, 6.44, 6.45, 6.61) показало большое многообразие мотивообразований, зависящих, как нам кажется, и от типа стихосложения (в основном, силлабо-тонического) и, по-видимому, от характера ударения в русском языке, как известно свободное, меняющееся.

ГЛАВА V

ВОЗДЕЙСТВИЕ ХАРАКТЕРНОЙ СТРУКТУРЫ СЛОВА НА СТРОЕНИЕ МОТИВОВ АРМЯНСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

«Мой взгляд на музыкальную акцентировку аналогичен представлению о речевой акцентировке» (3.15, с. 98). Подобная аналогия (в связи с инструментальной музыкой) могла возникнуть не только у гениального интерпретатора виолончельной литературы Пабло Казальса. Мысль о близости музыкальной и речевой артикуляции высказывалась музыкантами не раз. Причина такой ассоциации кроется, вероятно, в отмеченном нами ранее, общем для обоих случаев свойстве — членораздельности. Именно благодаря этому сходству музыкальное развитие стали называть музыкальной речью (2.56, с. 7—8).

В основе настоящего исследования лежит тот факт, что особенности речевого опыта человека, в частности, ритмические особенности национального языка, зафиксированные в памяти в процессе речевой практики, влияют как на вокальную, так и, по-своему, на инструментальную музыку. Изучив это явление в народной и профессиональной вокальной музыке, мы вывели ямбичность в мотивах в качестве основного национально-характерного ритмического рисунка, связанного, в частности, с влиянием слова на музыку. Эта особенность не может быть ограничена лишь сферой вокального творчества. Она, по-видимому, проявляется и в инструментальной (бестекстовой, т. е. бессловесной) музыке. Дать какое-либо однозначное объяснение этому невозможно и весьма ответственно. Могут быть изложены лишь некоторые предположения на сей счет. К примеру, из вокальной музыки в инструментальную не могут не перейти наиболее часто употребляемые или ярко запомнившиеся, оставшиеся как бы на слуху, не только интонации

(что не раз отмечалось музыковедами), но и определенные ритмоформулы. Здесь действует, вероятно, несколько факторов: либо обычная человеческая память, либо момент музыкальной преемственности, либо же осуществление естественного желания композитора, специально изучившего и использовавшего в своем творчестве национально-характерные ритмоинтонации. Такими, как известно, являются те ритмоинтонации, которые появляются в народном творчестве не в единичном виде, как случайные явления, а как существующая определенная закономерность.

Однако не исключена и другая возможность влияния словесных ритмов на инструментальную музыку — опосредованная и неосознанная. Ведь часто композитор сознательно старается отойти от того, что было сделано до него, с целью создания совершенно оригинального, неповторимо индивидуализированного сочинения (такие случаи в истории нередки). Что если и тогда проявится воздействие словесных ритмов? Вероятно, и тут скажется какая-то связь с традициями, может, самая отдаленная. И все же практически невозможно определить, какие факторы оказали преимущественное влияние на композитора, — память или преемственность, бытующая в окружающей среде национальная речь или та часть его музыкального мышления, которая связана непосредственно с речью про себя. Это почти неразрешимые вопросы, но принимать их во внимание необходимо.

Сложность изучаемой проблемы на основе инструментальной музыки заключается еще и в том, что в ней порой проявляются такие закономерности, которые в корне отличают членораздельность бестекстовой музыки от вокальной членораздельности. Для того чтобы разобраться в сказанном, остановимся прежде на особенностях строения инструментального музыкального материала.

1. Некоторые особенности строения инструментальной музыки

Поскольку данный анализ протекает на мотивном уровне, то из списка рассматриваемых произведений специально исключены те сочинения, которые написаны в пуантилистической технике письма, так как расчле-

ненность в них достигает уровня расщепления мотива на отдельные тоны (2.29, с. 182). Происходит постоянное разрушение мотива, что противоречит основному условию нашего анализа.

Итак, если изучать инструментальную музыку с точки зрения именно мотивообразования, то главное ее отличие от вокальной будет в том, что первая (инструментальная музыка) не вся состоит из непрерывной цепи мотивов. В вокальных сочинениях уже сам факт непосредственной связи мелодики со словесным текстом особо осмысливает, индивидуализирует каждый мотив, тогда как бестекстовая музыка, не основанная на народных цитатах (одно из следующих условий нашего анализа), сплошь и рядом состоит из межмотивных отрезков. Последние могут предстать и в виде отдельных звуков, звукосочетаний, не доходящих до значения мотива, и в виде так называемых общих форм движения, которые необходимо опускать при мотивном анализе. В связи с этим в инструментальной музыке понятие «мотив» несколько расширяется. К старому определению его прибавляется новое, а именно: мотивом назовем группу звуков, индивидуализированную в интонационном и ритмическом отношении, состоящую из одного главного акцента и представляющую собой наименьшую смысловую единицу. Индивидуализация, выделяющая мотив среди общей массы звуков, может быть достигнута самыми разнообразными способами, во многом совпадающими с ранее отмеченными видами акцентуации. Это и интервальная комбинация (наличие широкого интервала, образующего скачок), и ритмическая комбинация (использование заметного ритмического оборота — синкопы, пунктирного ритма). Индивидуализации способствуют также резкая смена наиболее кратких длительностей более долгими (что, кстати, очень характерно для армянской музыки), акцентуация путем динамических оттенков, использование всевозможных видов мелизматики и т. д. Такого рода более «яркие» (условно говоря) отрезки музыкального произведения, как отмечалось выше, подаются в сочетании с менее яркими его частями. Сюда входят, в частности, общие формы движения, которые, как указывалось выше, являются одним из видов межмотивных построений. И. Способин выделяет три типичных признака общих форм движения: а) более плавное в интервальном от-

ношении движение; б) более непрерывная ритмика; в) часто встречающийся общий спад звуковысотной линии., связанный с секвентностью строения (2.54, с. 297). По первому пункту заметим, что даже при неплавном (скачкообразном), но непрерывном развитии не теряется ощущение общих форм движения (см. пример 61). В приведенном отрывке из квартета А. Бабаджаняна общие формы образуются вследствие того, что второй признак (непрерывная ритмика) выдержан в своем абсолютном виде.

Говоря о ярких и менее ярких разделах музыкального целого, мы отнюдь не умаляем значения последних. Ведь часто именно общие формы движения служат основным материалом для развития, определяют преобладающий ритм произведения или даже выполняют тематическую роль. Можно привести немало примеров, хотя бы из творчества современных авторов, где главную драматургическую и образно-смысловую функцию несут на себе общие формы движения (например, см. крайние части Сонаты для виолончели и фортепиано Э. Мирзояна, финал Квинтета Э. Оганесяна, среднюю часть Второго виолончельного концерта Т. Мансуряна или Сонату-поэму для фортепиано Р. Саркисяна, сочинения Г. Меликяна и др.). Наряду с этим общие формы движения нередко являются той потенциальной формообразующей силой, которая так существенно отличает строение инструментальной музыки (в широком смысле) от вокальной.

В инструментальной музыке усиливается значение логических ударений⁵¹. Под логическим в данном случае подразумевается ударение, не связанное с влиянием каких-либо немusикальских явлений, а возникшее в результате чисто музыкального развития. Действие логического ударения распространяется и на мелкие построения формы, и на крупные разделы, главным образом срединно-разработочного типа. Ярким примером воздействия логических ударений являются всякого

⁵¹ Хотя в работе уже отмечалось (см. главу 1, § 3), что изучение логических ударений не входит в задачи данного исследования, однако считаем необходимым обратить внимание читателей на некоторые характерные свойства этих ударений в инструментальной музыке, поскольку здесь они действуют особо интенсивно.

рода кульминационные точки развития (без которых нельзя представить ни одно музыкальное произведение), свободное акцентирование в секвенционных последованиях, наличие в одном мотиве нескольких ударений, поставленных композитором, и т. д.

Таким образом, если рассмотреть конструкцию любого музыкального сочинения, то оно представляет собой прежде всего определенное количество мотивов тематического значения, т. е. несущих на себе основную идейно-смысловую нагрузку. Они подаются попеременно с межмотивными построениями, представляющими собой своеобразное развитие основных мотивов. В область развития активно включаются общие формы движения (те же межмотивные построения), которые могут быть основаны на интонациях главных мотивов, излагаться в виде продолжительных секвенционных построений и могут, наоборот, никак не быть связанными с мотивами, состоять из нового материала, но соответствовать какому-либо из свойств общих форм движения. Для ясности выведем свою версию признаков, характеризующих участки, не входящие в «индивидуализированные» части музыкального текста: а) относительно непрерывная ритмика; б) длительное секвенционное развитие; в) отдельные тоны или звукосочетания, не достигающие до значения мотивов и связанные с внутренней логикой развития музыкального материала. Тут одно обстоятельство требует уточнения. Как известно, секвентные звенья могут состоять из самостоятельных мотивов и тем не менее восприниматься в качестве общих форм движения из-за непрерывности и однонаправленности их последований, невольно стирающих индивидуализацию каждого мотива. В виде исключения подобные секвенционные мотивы, входящие в общие формы движения, мы относим к межмотивным участкам. Как выясняется в процессе анализа, действие логических ударений более всего распространяется на межмотивные участки, которые преднамеренно опускаются нами при разборе сочинений.

2. О некоторых предпосылках анализа.

А. Спендиаров

Поставив перед собой задачу проследить влияние ямбической структуры слов армянского языка на мелодику инструментальной музыки, мы заведомо исключили при разборе те сочинения, в которых использованы народные темы. Поскольку уже было проверено воздействие словесных ритмов в народных песнях, то естественный интерес представляет связь речи и музыки в сочинениях, не имеющих народных цитат. Огромный материал, который был в нашем распоряжении, пришлось самым строгим образом ограничить, выбрав произведения лишь тех композиторов, в творчестве которых сконцентрировались наиболее важные, на наш взгляд, тенденции, оказавшие (или могущие оказать) существенное воздействие на дальнейшее развитие армянской музыки. Это А. Спендиаров, А. Хачатурян, А. Арутюнян, А. Бабаджанян, Э. Мирзоян, Л. Сарьян, Дж. Тер-Татевосян, Э. Оганесян, Т. Мансурян. Среди молодых композиторов рассматриваемый ритмический элемент наиболее явственно проявился у Р. Саркисяна и Е. Еркяняна — в сочинениях 70-х годов.

Список вышеназванных авторов можно было бы бесконечно расширить, если бы речь шла не об узком аспекте анализа, а о достоинствах каждого композитора в отдельности. И в этом отношении нельзя было бы обойти такого композитора, как, скажем, А. Тертерян, симфоническое творчество которого представляет огромный интерес из-за необычайно своеобразного сочетания в его музыке национальных и современных особенностей и той значительной роли, которую сыграл композитор для открытия новой ветви в развитии армянской симфонической музыки. Творчество А. Тертеряна достойно специального изучения, но по своим особо индивидуальным качествам не может отвечать задачам настоящего исследования⁵².

⁵² Музыка Тертеряна не рассматривается в данной работе, так как в симфоническом творчестве композитора ритм хотя в целом и занимает основополагающее место, однако национальное звучание его менее всего связано с влиянием ритма характерной структуры словесной речи.

Об особенностях музыки Тертеряна см. в книге М. Рухкян «Армянская симфония» (2.51).

Для того, чтобы результаты анализа были более полноценными, из произведений каждого композитора отобран ряд сочинений как раннего, так и позднего периодов их творчества. Это дало возможность полнее представить себе картину развития ритмических закономерностей в произведениях армянских композиторов.

Приступая непосредственно к разбору сочинений, мы вновь пересмотрели и уточнили ранее применяемую методику анализа. По отношению к инструментальной музыке таблица претерпела некоторые изменения. Выбыла колонка «Совпадение с ударением», которая предназначалась для произведений со словесным текстом, а последнюю колонку — «Поддержка аккомпанемента» — сменила новая — «Побочная поддержка», куда входят любые дополнительные поддержки, подчеркивающие предполагаемый акцентированный звук.

Поиски воздействия ритмической структуры слов армянского языка в творчестве А. Спендиарова были тщетны, так как композитор сочинял в духе ориентальных тем русских классиков (2.42, с. 105; 2.51, с. 6, 9). Были разобраны его симфонические сочинения — «Крымские эскизы», «Ереванские этюды», «Три пальмы» (последнее основано на оригинальном тематизме, без цитат). Национально-характерный ритмический рисунок наиболее явно выступает как раз в тех сочинениях, в которых использованы народные темы, мастерски обработанные композитором (например, в «Ереванских этюдах»). Спендиаровские способы обработок народных тем (наряду с комитасовскими) явились той прочной основой, на которую в свое время смог опереться целый ряд армянских композиторов, пытающихся обобщить и соединить в творчестве, по примеру Спендиарова, достижения общеевропейских и национальных традиций. Но поскольку в программу свою мы не включили сочинения с народными темами, то этим выводом и ограничилось наше обращение к творчеству А. Спендиарова.

3. А. Хачатурян

Одна из главных черт музыки А. Хачатуряна — ее огромное ритмическое многообразие, ритмическая многовариантность, идущая, на наш взгляд (как и у Р. Меликяна), от народных танцевальных песен. Оче-

видно в его творчестве и влияние принципов народно-инструментального искусства, определившее в какой-то степени особенности тематизма А. Хачатуряна, преимущественно танцевального характера.

Всем известно, какое значительное воздействие оказал А. Хачатурян на творчество композиторов последующих поколений и особенно на творчество армянских композиторов. Новаторство Хачатуряна — это особая проблема, которая еще требует самого подробного изучения. В каждой области, и в области ритмических закономерностей, Хачатурян неизменно самобытен, оригинален и, при всем интернациональном значении своего искусства, ярко национален. Ни одно новшество, ни одна особенность его музыкального языка не беспочвенны — всё уходит корнями в глубинные слои народного творчества. И те закономерности ритма, которые удалось подметить в его музыке, возможно, не столь новы сами по себе, сколько преподнесены композитором настолько искусно и ярко, настолько по-хачатуряновски, что воспринимаются как нечто сугубо авторское. Так, весьма интересны встречающиеся довольно часто у Хачатуряна двухударные построения, вследствие чего мы впервые конкретизируем названия этих мотивов, делая их двойными, — хорей-ямб, хорей-амфибрахий, амфибрахий-ямб, — в зависимости от местоположений ударений. В хорях-ямбах, несмотря на главный акцент, нередко специально выставленный композитором и совпадающий преимущественно с сильной долей такта, все движение, казалось, стремится к крайнему звуку (часто путем резкой смены кратких длительностей более долгими), который к тому же опевадается как опорная точка лада. То же самое наблюдается в хорях-амфибрахиях. В них кроме первого звука акцентируется один из средних, а в амфибрахиях-ямбах кроме среднего оттеняется крайний звук. Из всех трех разновидностей наиболее часто встречается хорей-ямб⁵³.

⁵³ Хорей-ямб Хачатуряна отличается от древнегреческого хорейямба тем, что составные его части не следуют друг за другом (как в ритме древнегреческой метрики), а накладываются друг на друга, превращаясь в единый сложный мотив разной протяженности. Например, хорей-ямб типа — ◡ — состоит из $\overline{\quad} \cup \cup$. Подобным же образом построены и другие двойные мотивы А. Хачатуряна.

Итак, главным условием двойных мотивов, как было указано, является выделение, кроме основного акцента, и второго звука, обычно путем долгой длительности. Причем, дополнительный акцент либо равносильен главному, либо слабее его. В последнем случае он в примерах помещен в скобки. Если же дополнительный акцент оказывается сильнее главного, то мотив становится смещенным. В этом случае уже первый акцент попадает в скобки (см. пример 62 с таблицей 39). Нужно сказать, что двойные мотивы хотя условно и причисляются нами к нормативным, но уже по своей конструкции склонны к смещению, как бы слабо смещены или, точнее, находятся на пути к смещению, что придает им необычайно своеобразный, двойственный характер, какую-то внутреннюю живучесть, активность⁵⁴.

Большое значение в структуре двойных мотивов приобретают синкопированные ритмы. Как известно, синкопа — это особая форма взаимодействия метра и ритма, вызывающая борьбу двух начал — основного тактового удара (обусловленного природой его размера) и внутритактового удара (обычно подчеркиваемого удлинением звука, не приходящегося на сильную долю такта). Синкопы широко применяются в армянской музыке, как в народной (см. примеры 14, 15, 19, 21, 26, 27, 32, 35, 36 и т. п.), так и в профессиональной (см. примеры 51, 52, 62—63, 68—69, 70, 71, 75, 79, 81, 87, 89 и т. п.). И несмотря на то, что наш анализ протекает на мотивном уровне (т. е. на уровне наименьшего ритмического построения) и отдельное рассмотрение их внутреннего состава не входит в круг наших задач, специальное обращение к синкопе объясняется той большой ролью, какую она играет в возникновении двойных структур у А. Хачатуряна. В ходе анализа приходилось учитывать неодинаковое значение метрической и ритмической основы двойных мотивов, что в то же время определяет своеобразие артикуляционной трактовки композитором этих ритмов.

Разберем тему побочной партии из первой части Фортепианного концерта А. Хачатуряна — яркий образец сочетания в небольшом музыкальном отрезке самых разнообразных ритмических вариантов, с использова-

⁵⁴ В дальнейшем (уже у А. Арутюняна, А. Бабаджаняна, Э. Мирзояна и Л. Сарьяна) мы встретимся со смещенными вариантами двойных мотивов.

нием синкопированных ритмов. На фоне четко выдержанного остринатного баса расположены восемь мотивов (см. пример 62). Для выявления акцентированных звуков они подвергаются тщательной проверке по таблице. В первом мотиве оба звука одинаково оттенены. Высота одна и та же, и поэтому соответствующая колонка («Высота») пуста (см. таблицу 39). В результате получается интересный вид хорей-ямба (— —), в котором отсутствуют безударные звуки. В теории стихосложения такие построения называются спондеями. Спондеи изредка встречались и в народных песнях. Во втором мотиве ударенными оказались третий и четвертый звуки. Причем, третий несколько более выделяется из-за побочной поддержки в виде восходящего движения шестнадцатой ноты, как известно, в таких случаях акцентирующим крайний звук. Это уже амфибрахий-ямб. Третий и пятый мотивы — чистые хорей. А в четвертом хотя и преобладает хорейность, остановка на си-бемоле придает ему ямбический характер. В шестом мотиве, несмотря на одинаковое соотношение плюсов и минусов двух предполагаемых акцентированных звуков, первый (если его сравнить с последним изолированно) более выделяется еще и вследствие своего высотного положения. Седьмой и восьмой мотивы (амфибрахий и ямб) — смещенные, так как их основной акцент смещен с сильной доли на слабую. И поскольку равномерная тактовая периодичность продолжает оттенять сильные доли, то акценты последних, в качестве дополнительных, помещены в скобки. Из восьми мотивов в пяти (в первом, втором, четвертом, седьмом и восьмом) заметно действие синкопированных ритмов. Причем, если в первом мотиве акценты метра и ритма уравнивают друг друга, то во втором и четвертом сильными оказываются метрические акценты, а в двух крайних мотивах явно преобладает ритмическое ударение. Такого богатого и изменчивого ритмического рисунка А. Хачатурян достигает нередко путем разной подачи одних и тех же, на первый взгляд совершенно идентичных, мотивов. Например, конечный смещенный ямб побочной темы появляется во второй части Концерта уже в виде хорей-ямба (см. в примере 63 два крайних мотива). Первый звук его дополнительно поддерживается здесь и при помощи sforцандо, и за счет выдержанного си.

В следующем приведенном отрывке из первой части

Первой симфонии Хачатуряна два одинаковых по звучанию мотива изложены стреттно, в одном случае — как хорей, в другом — как амфибрахий (см. пример 64). Подобные ритмические наложения возникают и в третьей части Симфонии, в которой нормативные ямбы сочетаются с хорейми-ямбами (см. пример 65).

Рассмотрев целый ряд инструментальных сочинений А. Хачатуряна разных периодов его творчества и убедившись в удивительной стабильности его музыкального языка, мы в качестве материала для анализа выбрали три сочинения. Это Первая симфония, Концерт для фортепиано и оркестра и первые две части Второй симфонии (в остальных частях, как известно, использованы цитаты — армянская народная песня «Ворскан ахпер» и тема «Dies irae»). В подобранных произведениях наиболее ярко выражены те основные ритмические закономерности, которые неизменно дают о себе знать на протяжении всего творчества А. Хачатуряна.

Результаты статистических подсчетов всех трех произведений показывают, что среди нормативных мотивов преобладают хорей (см. таблицу 40)⁵⁵. Основную причину господства хореев мы видим, с одной стороны, в самом характере музыки Хачатуряна (как отмечалось, в основном танцевальном), с другой (что взаимосвязано с первой причиной), — в четком действии сильных долей равномерно расчлененных тактовых размеров. Однако если рассматривать двойные мотивы (т. е. слабо смещенные), то тут заметно преимущество мотивов с ямбическими окончаниями, в частности хореев-ямбов. В однозначных смещенных построениях также преобладают ямбы. По сути, Хачатурян свое истинное отношение к национально-характерному ритму показал именно в смещенных и слабо смещенных построениях. Акцентированные звуки многих из них не приходилось специально проверять по таблице, поскольку они стояли с авторскими обозначениями (см. пример 66).

Наиболее явственно ритмические закономерности хачатуряновских мотивов (особенно двойных, во многом напоминающих ашуго-гусанское искусство артикуляции)

⁵⁵ В таблицах в колонке «Мотивы» отмечены два типа мотивов — однозначные, которые делятся, в свою очередь, на нормативные и смещенные (названия последних даны в сокращенном виде), и двузначные, или двойные.

сказались на творчестве непосредственных последователей А. Хачатуряна — талантливых армянских композиторов А. Арутюняна, А. Бабаджаняна, Э. Мирзояна и Л. Сарьяна.

4. А. Арутюнян, А. Бабаджанян, Э. Мирзоян, Л. Сарьян⁵⁶

О том, какое место занимают в произведениях названных композиторов самые разнообразные сочетания двойных мотивов с нормативными и смещенными, можно судить по ряду приведенных ниже примеров. Нужно отметить, что тактовые черты в творчестве армянских композиторов, особенно раннего периода, сохраняют свое первоначальное значение, и поэтому в таблице в колонке «Сильная доля» мы нередко учитываем акценты не только сильных долей такта, но и относительно сильных (если, конечно, мотив строится вокруг последних). В то же время сам характер использования мотивов как у Хачатуряна, так и в творчестве его непосредственных последователей каждый раз становится поводом для преодоления равномерных тактовых ударений. При этом создаются необычайно гибкие, неоднородные структуры. Например, в отрывке из Концертино А. Арутюняна один и тот же мотив преподносится то в виде хорей-амфибрахия, то в виде нормативного амфибрахия, то хорей (см. первые три мотива примера 67). За ними следуют еще два неординарных мотива — хорей-ямб и смещенный ямб с авторским акцентом.

В Героической балладе А. Бабаджаняна, произведе-

⁵⁶ Для работы отобраны следующие сочинения: Концертино для ф-но с оркестром (1951), Симфонетта для струнного оркестра (1965) А. Арутюняна; Героическая баллада (1950), Трио для скрипки, виолончели и ф-но (1952), Соната для скрипки и ф-но (1959), Шесть картин для ф-но (1965), Третий квартет (струнный) памяти Д. Д. Шостаковича (1976) А. Бабаджаняна; Симфония для струнного оркестра с литаврами (1961), Соната для виолончели и ф-но (1967), Поэма для ф-но (1970) Э. Мирзояна; Симфоническое панно «Армения» (1964), Концерт для скрипки с оркестром (1978) Л. Сарьяна. Помимо указанных в списке, для дополнительного подтверждения какой-либо конкретной мысли взяты примеры из других произведений этих авторов.

нии примерно того же периода, что и Концертино А. Арутюняна, начальный нормативный ямбический мотив (см. пример 68) в репризе становится смещенным (см. пример 69). Если обратить внимание на изложение самой темы, то именно смещенные мотивы (ямб из примера 69, четвертый амфибрахический мотив) или слабо смещенные (конечный амфибрахий-ямб), в данном случае сочетающие в себе смену кратких длительностей долгими, придают характеру музыки особое, национальное звучание.

Смещенные построения становятся обычным явлением в творчестве армянских композиторов. Они неизменно совмещаются то с хорейми-ямбами и амфибрахиями-ямбами (см. примеры 70, 71)⁵⁷, то со смещенными вариантами двойных мотивов (см. смещенные хорей-ямбы — 2-й, 3-й, 4-й, 5-й, 7-й примера 71; 1-й, 4-й, 5-й примера 72; 1-й смещенный амфибрахий-ямб примера 73; 2-й, 3-й, 4-й мотивы примера 74; 1-й, 2-й мотивы примера 75)⁵⁸.

Как и у А. Арутюняна, у его последователей наблюдается та же особенность: из всех смещенных построений чаще всего встречаются ямбы. Причем, нередко автор, казалось бы сознавая действие сильной доли такта и совпадающего с ней высотного положения звука, специально оттеняет конечную ноту (см. пример 76). Порой авторские акценты дополнительно подтверждают естественную смещенность мотива (см. примеры 77, 78) или, наоборот, преодолевают ее (см. все случаи двой-

⁵⁷ Фортепианное сопровождение Сонаты Э. Мирзояна в примере специально не выписано, так как оно в данном случае не играет существенной роли в акцентуации мотивов. Исключение составляет лишь шестой мотив (амфибрахий-ямб), в котором нота си помимо действия сильной доли поддерживается и секундовым созвучием аккомпанемента. В дальнейшем встречающееся в примерах отсутствие фортепианного сопровождения объясняется той же причиной.

⁵⁸ Среди двойных смещенными являются те мотивы, в которых первый признак (хорей в хорейх-ямбах и хорейх-амфибрахиях или амфибрахий в амфибрахиях-ямбах) смещен с сильной доли такта на слабую. В таких мотивах нередко возникают, кроме основного акцента, два дополнительных. В таблицах для большей ясности результаты смещенных двойных мотивов, встречающихся намного реже нормативных, соединены с результатами двойных нормативных мотивов.

ных мотивов с выставленными акцентами, а в примере 79 сравни мотивы 5, 6 с мотивами 11, 12).

В структурной организации мотивов обращает на себя внимание не только характерная резкая смена кратких длительностей долгими, но и форма опевания акцентированного звука. Обычно звук опеваётся либо с обеих сторон (и сверху, и снизу), либо с одной стороны (см. предыдущие примеры и сочетание обоих видов опевания в примере 80). Виды опевания, дополнительно оттеняя акцентированный звук, одновременно выделяют его и в функциональном отношении, ставя его, по сравнению с окружающими звуками, в более выгодное ладовое положение. По мере усложнения музыкального языка армянских композиторов именно разнообразные формы опевания становятся, на наш взгляд, своеобразным функциональным ориентиром в сложной ладовой системе современной музыки. Эта область специально более подробно нами не рассматривается, так как она связана с другой проблемой музыкального языка — интонационными особенностями армянской музыки⁵⁹.

Все указанные выше ритмические закономерности мотивов, временно преодолевающие тактовую равномерную расчлененность, придают музыкальному развитию особую выразительность, внутреннюю динамичность, красочную ритмическую гибкость, извилистость. Постепенно в творчестве армянских композиторов (как и в музыке современных авторов в целом) ощущается все большее стремление к свободе ритма, которое сказывается не только в особенностях мотивообразований, но и во все большей гибкости самого размера, в его склонности к переменному метру. Из четырех армянских композиторов особо явственно эта тенденция наблюдается у А. Бабаджаняна. Так, уже в Сонате для скрипки, особенно в финале, Бабаджанян достиг рекордной смены тактового размера. Во всей части, состоящей из 253 тактов, размер меняется 230 раз (!). Примерно такая же картина наблюдается в его позднем сочинении — Струнном квартете. В 284 тактах квартета размер меняется 128 раз. Но здесь впечатление внеметричности

⁵⁹ Проблема интонационного национального своеобразия армянской музыки рассматривается в диссертационной работе Ж. П. Зуннической «Национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке первых послевоенных лет». Киев, 1984.

усиливается еще и от формы изложения самого материала. Длительно выдержанные звуки и остигато повторяющиеся созвучия в их неравномерном чередовании вместе с частой сменой размера полностью сбивают всякое ощущение метра. Эта своеобразная форма игнорирования тактового размера, получившая столь большое распространение в современной композиторской практике, способствует еще большему раскрепощению ритма, его прихотливой импровизационности, стихийности. В связи с особо острой концентрацией внимания на межзвуковых взаимоотношениях длина мотивов также претерпела изменения. Это уже не те «классические», преимущественно одноктактовые, построения, а во многих случаях скорее субмотивы или минимотивы (см. пример 81).

Что же показывает собственно статистический анализ? В сочинениях А. Арутюняна и в однозначных (в сумме нормативных и смещенных мотивов), и в двузначных построениях преобладают ямбические мотивы. Причем, среди двойных, значительно уступающих по количеству нормативным, в одном случае — в Концертино (см. таблицу 41) — превалируют хорей-ямбы, в другом — в Симфонетте (см. таблицу 42) — амфибрахний-ямбы, т. е. опять-таки мотивы ямбического характера.

В произведениях А. Бабаджаняна (по сравнению с произведениями других композиторов) наблюдается большее разнообразие в отношении использования тех или иных видов мотивов. Так, в Героической балладе, сочинении раннего периода, встречаются преимущественно ямбы (см. таблицу 43). В Трио ямбические мотивы преобладают лишь в смещенных и двойных построениях, а в нормативных заметно незначительное преимущество хореев над ямбами (см. таблицу 44). В Скрипичной сонате опять возрастает значение ямбов. Они численно превышают остальные мотивы и в однозначных, и в двойных построениях (см. таблицу 45). Музыкальный язык Бабаджаняна в Сонате приобрел более декламационный характер. Об этом справедливо отмечается в «Истории музыки народов СССР»: «В характере лирических тем А. Бабаджаняна появилось существенно новое: на смену широкой напевности пришла выразительность речитативных, «говорящих», интонаций...» (2.26, с. 135). Поэтому господство ямбических структур в Сонате выглядит наиболее органичным. Нужно отме-

тить, что опосредованная близость словесных ритмонтонаций к музыкальным особо отчетливо ощущается в сочинениях психологически углубленного характера, в лирических, медленных разделах симфоний, концертов, сонат и т. д. Такой является и глубоко драматичная Соната А. Бабаджаняна.

Программа же Шести картин для фортепиано, основанная на смене контрастных настроений, диктует самые разнообразные мотивообразования. Например, в Первой картине (Импровизация) фигурируют лишь хорей и ямбы, с явным преобладанием первых (80%). Во Второй (Народная), основанной на народных таецевальных ритмах, встречаются три вида мотива: нормативные хорей, смещенные ямбы и их соединенный вариант — хорей-ямб. В отличие от Первой картины, появляющиеся здесь смещенные построения — сугубо ямбического характера. Третья картина (Токкатина) нам представляется одной из самых интересных. Интересен использованный здесь в большом количестве (70%) смещенный амфибрахий с ударением на предпоследнем звуке, который ярко ассоциируется по своим ритмонтонационным особенностям с отмеченным ранее вторым свойством армянского языка, а именно: встречающимися в нем (после ямбических) словами с ударением на предпоследнем слоге. Эта более второстепенная особенность, проявившаяся в какой-то степени в вокальной музыке, в инструментальной, казалось, потеряла свое значение под давлением ряда других, более важных ее качеств. И знаменательно, что в небольшой пьесе А. Бабаджаняна эта особенность дает о себе знать с таким своеобразием (см. пример 82). Идет как бы диалог между двумя регистрами, который напоминает эмоциональный разговор между мужчиной и женщиной. Причем, «женская», несколько возмущенная интонация (см. такты 2, 4), с характерной в данном случае смещенной амфибрахической структурой, как бы заражает своим ритмом «мужские» мотивы, придавая им такой же амфибрахический характер. Это тот исключительный случай, когда акцентированный звук приходится выводить вне таблицы, непосредственно сравнивая друг с другом два близлежащих мотива. Несмотря на то, что в низких регистрах композитор при помощи акцента подчеркнул первые три звука (см. такты 1, 3), мотивы эти воспринимаются смещенно амфибрахическими, так как в общем кон-

тексте звучания побеждают второй и четвертый такты. Во-первых, потому, что они каждый раз завершают двухтактовую фразу, во-вторых, — они по своему звуко-высотному положению находятся выше «мужских» мотивов, в-третьих, — они поддерживаются более сильными динамическими оттенками (ff). Богатая фантазия композитора диктует еще одно ритмическое видоизменение начального мотива. Он в дальнейшем становится ямбически смещенным (см. пример 83). В целом во всей пьесе фигурируют два вида мотива, и оба смещенные, — ямбический и амфибрахический, с ударением на предпоследнем звуке.

В Четвертой картине (Интермеццо) среди трех типов мотивов — нормативных хореев, ямбов и их соединенного вида — преобладают ямбы (73%). Пятая картина (Хорал) еще раз показала преимущество ямбов (75%) среди нормативных хореев, ямбов и амфибрахических. В Шестой же картине (Сасунский танец), передающей, казалось, опосредованное впечатление от стихийных, мужественных танцевальных ритмов, среди общего движения появляются мотивы, состоящие из одних хореев-ямбов (см. пример 84). Мелодия этих мотивов отдаленно напоминает начало одного из известных народных танцев — «Кочари».

Шесть картин А. Бабаджаняна — яркий пример творческого подчинения ритмико-тонационных особенностей музыкального языка идейно-эмоциональным задачам. И в этом отношении показателен также Струнный квартет Бабаджаняна, в котором содержание произведения (посвящение памяти Д. Шостаковича) подсказывает композитору использование в нем нисходящих малосекундовых мотивов, как известно, традиционно передающих в музыкальной практике интонации стога, плача. Обычно подобные мотивы (или субмотивы) в сочинениях русских и зарубежных авторов встречаются в виде хореев (вспомним хотя бы знаменитый плач Юродивого из «Бориса Годунова» или раздел Прелюдии и Антракта к финалу «Травиаты» Верди, музыка которого воспроизводит горестные стенания героини и т. п.). Бабаджанян сумел этому, казалось бы, уже интонационно знакомому хорейскому мотиву придать национальнее звучание, лишь слабо сместив его (см. начальный мотив Квартета, а в примере 81 — такт 1). Поэтому преобладающие в Квартете структуры — хорей-ямбы (67%).

В отличие от Бабаджаняна, Э. Мирзоян к ямбичности обращается не сразу. Например, в Симфонии среди однозначных мотивов преобладают хорей. Однако и в этом сочинении есть признаки, напоминающие национально-характерный ритмический рисунок. Это хорей-ямбы, или, иначе называемые нами, слабо смещенные ямбы, явно превышающие число остальных мотивов (см. таблицу 46). Появление однозначных смещенных хорея в данном случае мы объясняем воздействием логических ударений.

В Сонате для виолончели и фортепиано мотивообразование связано главным образом со второй, лирической частью. Крайние части в основном строятся на общих формах движения. В этом произведении (см. таблицу 47) и в последующем, более позднем сочинении — Поэме для фортепиано (см. таблицу 48) — полностью господствует ямбичность как в однозначных, так и в двойных построениях. Причем, нормативных мотивов значительно меньше, чем смещенных.

В произведениях Л. Сарьяна и раннего, и позднего периода (в Симфоническом пано — см. таблицу 49 — и в Скрипичном концерте — см. таблицу 50) также преобладает ямбичность.

Итак, ямбический мотив, по своей структуре характеризующий основное ритмическое национальное своеобразие армянской музыки в творчестве названных авторов, предстает в своих четырех основных видах: нормативном, смещенном, в виде хорей-ямба и амфибрахия-ямба. Все эти разновидности уже встречались в произведениях А. Хачатуряна. В творчестве же А. Арутюняна, А. Бабаджаняна, Э. Мирзояна и Л. Сарьяна мотивы эти получают свое дальнейшее широкое и многообразное применение, закрепляя и развивая основы ритмической национальной самобытности армянской музыки.

5. Преемственность и обновление

В отличие от предыдущей группы — композиторов-ровесников (1920—1921 гг. рождения), здесь речь пойдет об авторах, творчество которых охватывает различ-

ные периоды развития современной музыки (примерно с середины 50-х до конца 70-х годов)⁶⁰.

Общим для произведений этих композиторов является преобладание ямбичности (см. таблицу 51 с показателем результатов от всех разобранных сочинений)⁶¹. Эта особенность проявляется, с одной стороны, на фоне явно выраженной преемственности установленных рит-

⁶⁰ Анализу подверглись следующие произведения: Симфония (1957) и Струнный квартет (1967) Дж. Тер-Татевосяна; Квintет для ф-но, двух скрипок, альты и виолончели (1955), Соната для виолончели соло (1970), Соната-эпитафия (памяти художника Минаса) для виолончели и ф-но (1975) Э. Оганесяна; Партита для оркестра (1966), Концерт № 2 для виолончели и струнного оркестра (1978), «Товем» для 15 инструментов (1979) Т. Мансуряна; Концерт для оркестра (1970), Соната № 2 для скрипки и ф-но (1978), Соната для ф-но (1979) Р. Саркисяна; Камерная симфония № 2 для струнного оркестра и органа (1970), Соната для флейты и ф-но (1977) Е. Ерканяна.

⁶¹ Несмотря на то, что анализ сочинений, созданных армянскими композиторами в 80-х годах, не входит в поле зрения и издательские возможности данного исследования, тем не менее хочется отметить главную особенность нового периода армянской музыки. Это довольно ощутимый поворот в сторону ладонтонационной, мелодической определенности, открытости эмоционального выражения и, в целом, демократизации музыкального языка (тенденция, проявившаяся и в музыке других национальных культур). Значение ритма при этом вовсе не уменьшилось. Напротив, благодаря отмеченным качествам мелодической линии, смягчению ее резко скачкообразных, острых углов (характерных, как известно, в особенности для творчества молодых композиторов 60—70-х годов) ритм стал ярче, рельефнее, выразительнее.

Особенности национального ритмического рисунка наиболее очевидно выступили в таких сочинениях конца 70-х и начала 80-х годов, как симфонии Л. Сарьяна, М. Израеляна, Р. Алтуняна, а также в новых симфониях Э. Оганесяна (№ 2), Г. Ахияна (№ 4), А. Аджемяна (№ 6), в концертах для скрипки с оркестром Г. Овунца, для валторны с оркестром Э. Аристакесяна, для камерного оркестра М. Израеляна, в Концерте-элегии и Концерте-симфонии для камерного оркестра А. Зограбяна, в Камерной симфонии и Струнном квартете № 4 В. Бабаяна, в Струнном квартете № 2 и Сонате для скрипки и ф-но Л. Чаушяна, в ряде камерных сочинений 80-х годов Г. Меликяна, в Сонате для виолончели и ф-но С. Лускяна и др.

мических традиций, с другой, — на фоне довольно смелых попыток к обновлению музыкального языка. В произведениях названных авторов стали значительно реже встречаться двойные мотивы, ритмический рисунок стал ровнее, особенно у Дж. Тер-Татевосяна, Э. Оганесяна, а из представителей более молодого поколения — Р. Саркисяна. Хотя и у них встречаются двойные нормативные и смещенные мотивы, в которых сочетаются между собой краткие и долгие длительности в их внезапной смене. Например, в Симфонии Дж. Тер-Татевосяна один и тот же в звуковысотном отношении мотив сначала предстает в виде смещенного хорей-ямба, затем, с еще более укороченными длительностями начальных звуков, он становится нормативным, так как акцентированный звук его совпадает с сильной долей такта (см. пример 85, такты 2—3 и 7). Подобной смене характера подвергаются и хоренческие мотивы в Скрипичной сонате Р. Саркисяна (см. пример 86). Позже они преподносятся (на фоне тех же хоренческих ритмов) то в виде хорей-ямба, то — смещенного ямба (см. пример 87).

В Квинтете Э. Оганесяна мы встречаемся с новым видом полифонического изложения мотивов, в котором одновременно сочетаются смещенный амфибрахий с хореем-ямбом (см. пример 88).

В сочинениях армянских композиторов более позднего периода (как и в современной музыке в целом) настолько усиливается тенденция к освобождению от действия тактовых черт, что последние начинают выполнять где-то формальную функцию, своим присутствием лишь облегчая чтение партитур (как известно, некоторые современные авторы вообще отказываются от тактовых черт). За счет ослабления роли сильных долей особенно усиливается значение долгих длительностей. Тактовая равномерность преодолевается не столько путем частой смены счета (что, безусловно, тоже имеет место), сколько путем свободного, нетрадиционного соотношения длительностей, их неравномерной, смешанной группировки, путем частого использования долгих длительностей и пауз, полностью нивелирующих установленный композитором размер. Это можно заметить и в Квартете А. Бабаджаняна, и в Поэме Э. Мирзояна, и в Сонатах для виолончели Э. Оганесяна, и в приведенных ниже примерах из Второго виолончельного концерта Т. Мансуряна и Сонаты для флейты и фортепиано Е. Еркяна

(см. примеры 89, 90)⁶². В этих сочинениях настолько легко преодолевается тактовая расчлененность, что понятие «смещенный мотив» в какой-то мере становится условным. Здесь наглядно видна и связь с хачатуряновскими традициями (богатая смена неоднородных построений), и стремление к обновлению — новая, нетрадиционная трактовка звуковых соотношений, их неожиданные ритмические объединения (внутри тактовые и межтактовые). Формы опевания также стали более широкими, вбирающими в себя всевозможные звуки темперированного (нередко и нетемперированного) строя, чем приближаются к видам опевания в древних армянских песнопениях. Кстати, даже в указанном выше ритмическом обновлении есть своеобразный возврат к старому, но на новом уровне развития. Подобные импровизационно свободные, внетричные развертывания ритма присущи и армянским средневековым монодиям. Много также интонационного сходства (в характере движения мелодической линии и особенно в вышеупомянутых формах спевания). Это не случайно. С конца 60-х годов заметно повысился интерес армянских композиторов к древним слоям народного творчества, что проявляется как в прямом цитировании (у А. Степаняна — в Первой симфонии, у Э. Оганесяна — в Симфонии № 1, в опере-балете «Давид Сасунский»), так и в своеобразном восстановлении ритмоинтонационного строя средневековых монодий (по примеру «Айренов», «Тетради скорбных песнопений» и некоторых инструментальных сочинений Т. Мансуряна). Эти две тенденции были широко подхвачены современными армянскими композиторами⁶³.

Таким образом, путь обновления в творчестве армянских авторов ведет, с одной стороны, к предельному

⁶² В примере 89 выставленный композитором логический акцент пятого мотива не совпадает с характером самого мотива, скорее — хорей-амфибрахия. Такие несовпадения, встречающиеся и в предыдущих примерах, особо выделяют, дифференцируют логические ударения.

⁶³ Подробнее об этом см. в статье А. С. Аревшатын «Монодия и поэзия средневековья в творчестве современных армянских композиторов». «Вестник общественных наук», АН Арм. ССР, 1978, № 12; о синтезе старого с новым см. также в книгах А. Р. Григорян и С. К. Саркисян (2.21, с. 221; 2.53, с. 31—33).

раскрепощению ритма, освобождению его от метрической организованности, с другой, — одновременно перекидывается арка к древним ритмоинтонационным пластам армянской музыки. Наступает новая волна национально-характерного в композиторском творчестве, основанная на неоклассических тенденциях и выраженная в нерасторжимом, органическом единстве старого с новым, в возрождении древнейшего в современном. В то же время это не простой перенос старого в новое (хотя, к сожалению, у некоторых авторов еще имеет место подобное спекулятивное отношение к национальным музыкальным ценностям). В лучших образцах армянской музыки заметно стремление композиторов к расширению диапазона творческих ресурсов, стремление найти новый, возможно еще не изведанный (или мало изведанный) заряд национально-характерного.

В произведениях армянских композиторов наблюдается также тенденция к объединению различных путей проявления национального в музыке. Эти пути идут от народно-крестьянского песнетворчества, богатейшего средневекового музыкального материала, ашуго-гусанского искусства, через самое разнообразное их использование и индивидуальное претворение в композиторской практике к наиболее яркой их концентрации в творчестве двух крупнейших представителей армянской национальной музыки — Комитаса и А. Хачатуряна. Это два главных, но различных направления, два источника неисчерпаемых ценностей для современного автора, раскрывающие пути преемственности и одновременно подающие высокий пример истинно творческого и новаторского отношения к искусству.

* * *

Разговор о ритмических закономерностях современной музыки не завершен. Мы сознательно ограничиваемся сказанным в надежде на то, что творчество композиторов представит нам новые возможности для исследований в этой области. Надеемся также, что достаточно было и того анализа, с результатами которого ознакомился читатель в последней главе, чтобы подтвердилась главная наша мысль — о заметном влиянии словесных ритмов на инструментальную музыку. Ямбичность, как

основной признак этого воздействия, в своих четырех вышеотмеченных разновидностях (нормативная, смещенная, хорей-ямб, амфибрахий-ямб) ярко проявившаяся в творчестве А. Хачатуряна, получает в сочинениях армянских авторов многообразное решение. Безусловно, самым существенным в проделанном нами анализе является выявление количественного преобладания ямбов, и особенно в смещенных построениях, поскольку в силу необычности местоположения акцента, сдвинутого то влево, то вправо, смещенные мотивы на слух быстрее воспринимаются, чем нормативные. Смещенные мотивы более действенны, активны. Они, независимо от темпа и характера сочинения, невольно становятся стимулом для внутренней динамичности, зарядом для непрерывного музыкального развития. (Возможно, именно в них заложен тот дух национального музыкального темперамента, о котором мы часто говорим.) Поэтому даже в случаях, когда в общем контексте преобладают хорей, а среди смещенных построений — ямбы, уже одно это обстоятельство может стать поводом для признания довольно ощутимого национального ритмического рисунка в произведении того или иного автора. Ярким свидетельством тому служит, в первую очередь, творчество А. Хачатуряна.

В произведениях армянских композиторов ямбичность дает о себе знать почти во всех своих видах проявления. Однако самые стабильные результаты показали смещенные и двойные построения, в которых неизменно преобладают ямбы и хорей-ямбы (см. таблицу 52)⁶⁴. Среди нормативных мотивов идет как бы своеобразная борьба между хорейями и ямбами. И знаменательно, что в общем их количестве установилось полное равновесие. Тем самым мы можем позволить себе сделать вывод, что влияние словесных ямбических ритмов в армянской инструментальной музыке, и в частности в рассматриваемых сочинениях армянских авторов, наиболее ярко и целюно проявилось именно в смещенных или слабо смещенных (т. е. двойных) построениях. Анализ одновременно подтвердил наличие в творчестве дан-

⁶⁴ В квадраты помещены преобладающие в процентном отношении мотивы во всех видах своего проявления в отдельности (в нормативном, смещенном и двойном). Сумма однозначных и двойных мотивов должна у каждого композитора соответствовать 100%.

ных авторов одного из важных признаков национального, источником которого, по нашему предположению, является опосредованное воздействие словесных ритмов на музыку. Каким образом осуществляется взаимосвязь с ритмами речи, интуитивно или под влиянием ряда других, ранее отмеченных нами явлений — трудно установить. Пожалуй, на сегодняшний день единственным известным нам примером, в котором композитор сознательно обратился к воссозданию в инструментальной музыке интонаций старинной ритуальной речитации, является «Товем» Т. Мансуряна⁶⁵. Детальное изучение этого сочинения показало, что оно необычайно интересно прежде всего в смысле попытки создания обратной связи — музыки со словом.

В заключение еще раз хочется отметить, что вышеизложенные положения и выводы не претендуют на исчерпывающий характер, поскольку в рамках одной работы (тем более одной главы) невозможно осветить все тонкости проблемы, связанные, к тому же, с обширным материалом по инструментальной музыке. Напомним также, что главный вывод (относительно воздействия словесных ритмов на музыку) не может касаться всех стилей и направлений композиторского творчества. С другой стороны, пока существует непрерывная художественная практика композиторов, вопрос взаимосвязи слова и музыки, тесно связанный с проблемой национального в искусстве, остается в центре внимания и не теряет своего животрепещущего значения.

⁶⁵ Композитор в предисловии к сочинению цитирует абзац из книги Н. Тагмизяна «Теория музыки в древней Армении», объясняющий обращение его к этой тематике и само название произведения — «Товем», т. е. «говорю речитативно, обвораживаю» (в старинном ритуальном значении).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В октябре 1975 года, во время очередного приезда в Ереван Арама Ильича Хачатуряна, редакция газеты «Коммунист» организовала с ним встречу. Отвечая на вопрос о тенденции к денационализации современного искусства, нивелировке национального начала, А. Хачатурян высказал мысль о том, что независимо от стадии развития общества национальные черты искусства не могут исчезнуть. «Люди-то останутся — одни, живущими среди гор, другие — среди полей, останется разность климата, разность характеров. А ведь все это отражается на искусстве, отражается даже то, как разговаривает народ. ...Для умного, обладающего чувством патриотизма, воспитанного в духе интересов своего народа композитора не существует подобной угрозы»⁶⁶. Он подчеркнул также, что, только познав себя и развивая традиции своего народа, можно прийти до интернационального, общечеловеческого. Примерно такую же мысль высказал крупнейший американский писатель Вильям Сарьян. Когда впервые в нем проснулось желание писать, он прежде всего задумался над тем, где его истоки, откуда явился, в чем его цель. Пока не узнаешь свои корни, какая в тебе течет кровь, каковы особенности национального мышления твоего народа, — не можешь чувствовать себя полноценным художником (3.08, с. 35). Мысли, казалось, общезвестные. Подобных высказываний можно привести немало — свидетельство того, что проблема национального волнует многих, волнует серьезно, она остается актуальной и в музыкальной науке.

Основной причиной нашего обращения к данной теме явилась, как известно, именно проблема национального. В 70-х годах наметилась тенденция некоторых деятелей искусства к умалению значения национально-

⁶⁶ См.: Хачатурян А. И. Вечно прекрасное — родное. Ереван, газета «Коммунист», 1975, 12 октября.

го, особенно при характеристике современной музыки. И наоборот, придавая национальному своеобразию огромное значение, не все способны (и по сей день) подметить хоть какие-либо его конкретные признаки в творчестве современных авторов. Это объясняется, с одной стороны, недостаточно четким представлением того, что, собственно, составляет суть национального, с другой, — порою напрасным выискиванием в произведении тех его национальных признаков, которые уже давно перевоплотились в другие или заменились другими, словом, предстали в иной форме. Поэтому большое значение приобретает особо гибкое отношение к проблеме национального, учитывание качественной изменчивости некоторых его компонентов, обусловленных как историческими условиями, общими закономерностями развития музыки, так и индивидуальным почерком композитора. Наиболее стабильно в смысле национальной определенности проявил себя, пожалуй, ритм, причем, те его особенности, которые связаны с влиянием словесного ритма. В этом можно убедиться, просмотрев проделанный в предыдущих главах анализ народной, профессиональной вокальной и инструментальной музыки. Исследование характера и количества трех основных видов мотивов (ямбических, амфибрахических и хорейских) показало, что ярче всего воздействие ритма сказалось в народных песнях. Ямбические мотивы (аналогично характерным для армянского языка словам с ударением на последнем слоге) преобладают и в лирически-распевных, и в речитативно-импровизационных песнях. Лишь в танцевальных песнях ямбы по количеству уступают хорейам, что объясняется ритмическими свойствами этого жанра. Движения танца, подчеркивающие главным образом начальные доли равносложных построений, рождают, прежде всего, хорейские структуры. Однако и здесь заметно воздействие словесных ударений армянского языка. Это выражается во вторжении ямбических построений в хорейскую основу песен, приведшем к возникновению целого ряда разнообразных структур, обогативших ритмы танцевальных песен. Появление подобных многообразных ритмических вариантов объясняется именно сочетанием повлиявшего на мелодику народных песен словесного ударения с равномерно чередующимся метроритмом танца.

В отличие от народной, в профессиональной армян-

ской музыке наблюдается усиление непосредственного воздействия ямбических слов. При этом чем ближе к поздним сочинениям современных композиторов, тем больше сильное тактовое время теряет свое значение и действие метра заменяется свободным действием ритма.

Интересными оказались результаты, полученные при сравнении ритмических закономерностей армянской музыки с музыкой тех национальностей, языки которых имеют такое же, фиксированное на последнем слоге слова, ударение. Основное сходство выявилось в преобладании непосредственного воздействия ямбических слов и в народной (курдской и азербайджанской), и в профессиональной (азербайджанской и французской) музыке. Однако эта особенность проявилась в каждом случае по-разному, что подробно освещается в соответствующих главах работы. Кроме того, выявились существенные различия, которые нельзя не учитывать при определении ритмической характеристики музыки разных национальностей.

Весьма своеобразные закономерности ритма выявились и в инструментальных сочинениях армянских композиторов. Так, появляющиеся довольно часто в музыке А. Хачатуряна мотивы с двумя ударами (то в результате ярко синкопированного ритма, то из-за внезапной смены наиболее кратких длительностей более долгими, то в связи с авторской акцентировкой) мы объединили под общим названием «двойные мотивы». В одном случае это хорей-ямб, в другом — хорей-амфибрахий и амфибрахий-ямб. Наряду с этим в творчестве А. Хачатуряна большое значение приобретают смещенные мотивы, которые, как известно, встречались и в народной, и в профессиональной вокальной музыке. Мотивы, в которых основной акцент смещен с сильной доли на слабую, становятся значительным ритмическим свойством армянской музыки. Яркость этих построений особенно заметна в музыке с четкой, равномерной метрической основой. Поскольку в двойных мотивах (подобно смещенным) ощущается тенденция к сдвигу, стремление перейти от акцента сильной доли к акценту слабой, мы определили их как «слабо смещенные мотивы». Они стали, по сути, одной из разновидностей смещенных построений. Все эти особенности получили интересное развитие и претворение в творчестве последующего поколения композиторов.

Исходя из всего разобранный выше музыкального материала, мы убеждаемся в том, что среди смещенных структур почти во всех случаях преобладают ямбы,— и в народных танцевальных песнях, и в вокальных сочинениях армянских авторов (начиная с цикла «Зар-Вар» Р. Меликяна), и, всецело, в инструментальной музыке. Причем, нами было доказано, что появление в вокальных произведениях большого количества смещенных ямбов объясняется главным образом непосредственным воздействием ямбических словесных окончаний поэтического текста. Поэтому господство ямбов в инструментальной, бестекстовой, музыке невольно наводит нас на мысль об опосредованном воздействии характерного словесного ритма. Смещенные ямбические мотивы в силу присущей им национальной ритмической конструкции и заложенной в них динамичности, возникшей в процессе как бы спора и преодоления тактовой периодичности, придают произведению особое национальное своеобразие, национальный темперамент. В этом главное их достоинство и значение.

Нам неизвестны конкретные пути, ведущие к связям слова и инструментальной музыки. Предполагаем, что связь эта могла возникнуть в результате идущей от поколения к поколению традиции, выраженной в инстинктивной преемственности давно утвердившихся ритмотонационных формул, естественно перешедших из вокальной музыки в инструментальную. Имеет значение, конечно, и профессиональная грамотность композитора, степень его музыкальной памяти, интонационного и ритмического слухового опыта. Этого можно достигнуть, безусловно, и путем специального изучения ритмотонационных особенностей национальной музыки и использования этих особенностей в творческой практике.

Существует и другая сторона воздействия словесного ритма на музыку, связанная с непосредственным слуховым влиянием ритмических свойств национального языка (вне опыта музыкально-преемственных традиций). В этом случае, вероятно, уже имеет значение, какое место (среди огромного арсенала жизненных явлений) занимает национальная разговорная речь в структуре музыкального мышления композитора, а также то, насколько чутко реагирует он на бытующие в окружающей среде характерные ритмотонационные обороты национальной словесной речи. При всем сказанном важ-

но не столько нахождение в каждом случае конкретной природы воздействия словесного ритма, сколько осознание самого факта этого воздействия, признание еще одного существенного национального опознавательного признака, который, так или иначе, дает о себе знать почти во все периоды развития музыки. Именно в этом основное значение выявленного ритмического рисунка, который наряду с другими национальными признаками открывает широкие пути к творческой индивидуализации композиторского стиля. Кроме того, знание данной особенности ритма дает композитору возможность при сочинении музыки не только ориентироваться на свою интуицию, но порою сознательно обращаться к использованию в своем творчестве национальных ритмических оборотов (наряду с другими известными признаками национального).

Еще раз отметим, что природу национального своеобразия сочинения определяет не один только ритм. Он главным образом предстает в сочетании с интонацией, основанной, как известно, на высотных соотношениях звуков. И несмотря на то, что выяснение интонационных особенностей произведения не входило в задачи данного исследования, мы неизменно учитывали в процессе своего анализа высотное положение звуков при определении того или иного ритмического построения. Из специфики этих отношений вытекает природа лада, из качества звучания тонов кристаллизуется тембровое национальное своеобразие сочинения. Итак, если углубиться в суть этих явлений, то, вероятно, можно найти много известных и неизвестных национально-характерных деталей, действующих в музыке и воспринимающихся как в отдельности, так и в единой целостности, во взаимосвязи, без чего нельзя представить себе ни одно полноценное художественное произведение.

Известно, что национально-характерные признаки предстают в сочинении не всегда одинаково равномерно, в комплексе и во всех своих возможных вариантах. Однако чтобы признать за сочинением его национальное своеобразие (но не художественную ценность, что представляет другую, не менее интересную тему исследования), достаточно и одного, полноценно проявившего себя признака. На разных стадиях развития музыки эти признаки предстают по-разному, в совершенно различ-

ных видах и сочетаниях, на первый план выступают разные их свойства. И если на сегодняшний день мы отмечаем возросшую роль каких-то одних элементов в современном композиторском творчестве, то неизвестно, какое национальное качество в музыке будет главенствовать спустя несколько лет. В этом, вероятно, великая тайна исторического музыкального процесса и развития композиторского художественного творчества в целом.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И ТАБЛИЦЫ

Зазноба

Сб. «РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ»

№ 69

1

За - зно - ба, эх, ты за - зно - ба, за - зно - буш-ка дв-чи - но ма -
 - я За - зно - буш-ка дв-чи - но ма-я э-ох,

Девка-семилетка

Сб. «РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ»

№ 38

2

Как по нос-ту, по ам-сточку, ох, ба - жит дев-ка, ох, ба - жит

Колыбельная песня

ЗАП. УЗ. ГАДЖИБЕКОВА,
«АЗЕРБАЙДЖАНСКИЕ
НАРОДНЫЕ ПЕСНИ», № 1

ДОВОЛЬНО МЕДЛЕННО

8

Кен-лү-мунбир кү лү сән, Кен-лү-мунбир кү лү сән.
 О кү лунбул - бу лү, сән. Си - нә мин сун
 - бу - лү сән, Сә-ни я - рым сә - вә - рәм.

Детская колыдка

ЗАП. О. ЧИДЖАВАДЗЕ

УМЕРЕННО

4

А-ли-ло да! Шо-дис ма-ха-ро-дә-ли варт. А ли-ло да!

№ 136

КОМИТАС. ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ СБОРНИК.

4

Срѣ-рѣѣ ш - џѣ, џѣ - шѣ п - џѣ
 Шѣ-џѣ џѣр-џѣ џѣ-рѣѣ џѣ - џѣ. џѣр, џѣр,
 џѣр џѣ-рѣѣ-џѣ, џѣр џѣр џѣр џѣ-рѣѣ-џѣ, џѣр:

№ 84

КОМИТАС. ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ СБОРНИК.

6

рѣ-рѣѣ џѣ - џѣѣ, џѣр-џѣѣ шѣ - рѣѣ џѣ џѣ - џѣ,
 рѣр-рѣѣ џѣ - џѣѣ, џѣр-џѣѣ шѣ - рѣѣ џѣ џѣ - џѣ:

№ 85

КОМИТАС. ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ СБОРНИК.

7

џѣ-рѣ рѣр-џѣѣ џѣ - џѣѣ, џѣ џѣ - џѣѣ рѣѣ џѣ - рѣѣ,
 џѣр рѣ-рѣѣ џѣр-џѣѣ џѣ - џѣѣ, џѣр-рѣѣ-џѣѣ џѣ - рѣѣ:

№ 133

КОМИТАС. ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ СБОРНИК.

8

џѣ џѣ-рѣѣ џѣ-рѣѣ шѣ-рѣѣ, џѣ-рѣѣ, џѣ-рѣѣ џѣ-рѣѣ рѣѣѣ:

КОМИТАС.
ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ СБОРНИК № 174

УДАРНЫЕ С РА-
НИЦЫ В 2 ЗВУКА

9

Ук-ури-рѣдѣ ъри-рѣдѣ ури-рѣдѣ ѣдѣ ѣри-рѣдѣ ѣри-рѣдѣ

КОМИТАС.
ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ СБОРНИК № 215

УДАРНЫЕ С РА-
НИЦЫ В 1 ЗВУК

10

(Урирѣ) ѣри, уѣ-ѣри-рѣдѣ: ѣри-рѣдѣ ури-рѣдѣ,
рѣ-рѣ ѣри-рѣдѣ ѣри ѣри рѣ-рѣдѣ, ѣри: (Урирѣ) ѣри, ѣри-рѣдѣ:

КОМИТАС.
ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ СБОРНИК № 4

УДАРНЫЕ С РА-
НИЦЫ В 1 ЗВУК

11

ѣри, урирѣ, ѣри, урирѣ, ѣри-рѣдѣ ури-рѣдѣ рѣ-рѣдѣ рѣрирѣ,
ѣри-рѣ-рѣри ури-рѣ-рѣри ури-рѣ-рѣри рѣ-рѣдѣ рѣрирѣ:
ѣри-рѣ-рѣри, ѣри-рѣ-рѣри ури-рѣ-рѣри рѣ-рѣдѣ рѣри-рѣдѣ:

ТАБЛИЦА I

Виды и число мотивов	Длительность		Высота звука	Совпадение с ударением	Сильный или нет с ударением
	звука	сама			
1-й амб	+	+	+	+	+
2-й »	+	+	-	-	+
3-й »	+		-	-	+
4-й »	+	+	-	+	+
5-й »	+	+	+	+	+
1-й амфибр.	+	+	-	+	-
2-й »	+	+	-	+	-
1-й хорей	+		-	+	+
2-й »	+		-	+	+
3-й »	+	+	-	-	+
4-й »	+	+	-	+	+

КОМНАС. ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ СБОРНИК. № 16

12

1-я часть
 2-я часть
 3-я часть

1-я часть
 2-я часть
 3-я часть

1-я часть
 2-я часть

ТАБЛИЦА 2

Виды и названия мотивов	Гитты (интонация)		Высота звука	Сопоставление с ударением		Симметричность или нет
	суба	суба		+	+	
1-я часть	+	+	-	+	+	+
2-я »	+	+	-	+	+	+
3-я »	+	+	-	-	-	+
1-я часть	+	+	-	+	+	+
2-я »	+	+	-	-	-	+
3-я »	+	+	-	-	-	+
1-я часть	+		-	-	-	+
2-я »	+		-	-	-	+

КОМНАС. ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ СБОРНИК. № 57

13

1-я часть
 2-я часть

1-я часть
 2-я часть

ТАБЛИЦА 3

Виды и число мотивов	Длительность		Высота звука	Совпадение с ударением	Сильная или опп. с долей
	звук	слога			
1-й ииб	+	+	+	-	+
2-й »	+	+	-	-	+
3-й »	+	+	+	+	+
4-й »	+	+	-	-	+
1-й амфибр.	+		-	+	+
2-й »	+		-	-	+
3-й »	+		-	+	+
4-й »	+	+	-	+	(+)

КОМИТАС. ЭПИГРАФИЧЕСКИЙ СБОРНИК № 106

14

Эпир, јир. шр шр-шр фр-бш шш - лр шбш, Эпир, јир
шш - лр шб шр-р/ш-р/ш

јир, рр-бш бш, јир, јир, шб-рр-лр шр-лр фр-бш бш, јир, јир

ТАБЛИЦА 4

Виды Число	мотивов	Длительность		Высота звука	Совпадение с ударением	Сильная или опп. с долей
		звук	слога			
1-й	ииб	+	+	-	+	+
2-й	»	+	+	-	+	+
3-й	»	+	+	-	+	(+)
1-й	хорей	+	+		+	+
2-й	»	+	+	-	+	+
3-й	»	+	+	-	+	+
4-й	»	+	+		+	+
5-й	»	+	+	-	+	+
6-й	»	+			-	+
7-й	»	+			-	+
8-й	»	-			-	+
9-й	»	+	+		+	+

15

шр - ш - др - др рр - др 5,
шш др, др, др, шш, др др др:

ТАБЛИЦА 5

Виды и число мотивов	Длительность		Высота звука	Совпадение с ударением	Сильный или отн. с. доим
	звука	слог			
1-й амб	+	+	-	+	+
1-й амфибр.	+	+	-	+	+
2-й ш	+	-	-	+	+
1-й хорей	+	-	-	-	+

ТАБЛИЦА 5а

амфибр.
рр - др 5

амфибр.
рр - др 5

амб
рр - др 5

Дли-тельность звука	слог	Высота звука	Совпаде-ние с ударен-ием	Силь-ный или отн. с. доим
-	+	-	-	+
+	-	-	-	-

КОМНАС ЭТИОГРАФИЧЕСКИЙ СБОРНИК № 91

16 а)

рр - ш - ур - ш - рр - др

КОМНАС ЭТИОГРАФИЧЕСКИЙ СБОРНИК № 100

16 б)

ш - рр - ш - др - ш - др - др

КОМНАС. ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ СБОРНИК. № 61

23

Му - нѣ бу ъб - нѣ ѡѡ ѡѡ,
 ѡѡр . ѡѡ, ѡѡ, ѡѡ, ѡѡ,
 ѡѡ, ѡѡ, ѡѡ, ѡѡ: ѡѡр ѡѡ, ѡѡ, ѡѡ, ѡѡ:

ТАБЛИЦА 8

Виды и число мотивов	Длительность		Высота звука	Совпадение с ударением	Сильная доля
	звук	слога			
1-й яиб	+	+		-	+
2-й »	+	+	-	+	+
3-й »	+	+	-	+	(+)
4-й »	+	+	-	+	+
1-й амфибр.	-	+	-	+	+

КОМНАС. ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ СБОРНИК. № 74

24

Трѡх.

ѡѡ, ѡѡ-ѡѡ, ѡѡ-ѡѡ, ѡѡ-ѡѡ, ѡѡ-ѡѡ,
 ѡѡ, ѡѡѡ, ѡѡѡ, ѡѡѡ, ѡѡѡ ѡѡ ѡѡ ѡѡ ѡѡ ѡѡѡ ѡѡѡ,
 ѡѡ ѡѡ ѡѡ ѡѡ ѡѡѡ ѡѡѡ, ѡѡ ѡѡ ѡѡ ѡѡ ѡѡѡ ѡѡѡ ѡѡѡ,
 ѡѡ-ѡѡ, ѡѡ-ѡѡ, ѡѡ-ѡѡ, ѡѡ-ѡѡ ѡѡѡ, ѡѡѡ, ѡѡѡ, ѡѡѡ, ѡѡѡ

211

Кий, Кий, Кий 52 - 4/4, Ю-руи ии-еа 52 - 4/4?
 Раг, Раг, Раг 32 - 4/4, Ю-руи ру-иу - рий 52 - 4/4?
 рб рр-аер, рр-аер, ки-20 ки-еер 52 рр2 - ки-иу рй - 4р ки-еер

ТАБЛИЦА II

Виды и число нотной	Длительность		Высота звука	Сопоставление с ударением	Сильные или слабые	Ритмическая структура
	звука	слова				
1-я ичб	+	+	+	+	-	-
2-я »	+	+	-	-	-	-
3-я »	+	+	-	+	-	-
4-я »	+	+	-	+	-	-
5-я »	+	+	-	+	-	-
6-я »	+	+	-	+	-	-
1-я ичб	+	+	-	+	+	-
2-я »	+	+	-	+	+	-
3-я »	-	-	+	+	+	-
4-я »	+	-	-	+	+	-
5-я »	-	-	+	+	+	-
6-я »	+	-	-	+	+	-
7-я »	-	-	-	+	+	-
8-я »	+	+	-	+	+	-
9-я »	+	+	-	+	+	-
10-я »	+	-	+	+	+	-

30

Му-миде б - биде, рид-ббу ии-риид бб бу - ло.

ри-риид б - биде чид-ббу ии-риид бб бу - ло:

ТАБЛИЦА 17

Положение мелодии	Длина фразы		Высота звука	Совпадение с ударением	Сильная или слабая доля	Ритмическая структура
	звука	слова				
1-й звук			-	-	+ +	- () ()
2-й »			-	-	+ +	- () ()
3-й »		-	-	+	+ +	- () ()
4-й »			-	-	+ +	- () ()
5-й »			-	-	+ +	- () ()
6-й »			+	+	+ +	- () ()

31

бу ии-риид, ббу бб - ло-бу, бб, бб, ии-риид бб, бб,

ри-риид бу-ло ии-риид ббу-ббу ббу-ло бб, бб:

КОМНАС ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ СБОРНИК № 63

52

6-рх ррх-цр - нлц б-лцц, рц-бл-ррц цл-ррц,
 бл-рл-бл рл-цлц б-лцц, рлр-рл-блц цл-ррц:

ТАБЛИЦА 18

Вид и число мотивов	Длины мотива		Высота звука	Совпадение с ударен	Сильн или с. доля	Ритмическая структура
	звука	слова				
1-я 1-я	-	+	+	+	-	— — — — — — — —
2-я 2	+	-	+	-	-	— — — — — — — —
1-я 1-я	-	-	-	+	+	— — — — — — — —
2-я 2	-	-	-	+	+	— — — — — — — —

КОМНАС ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ СБОРНИК № 87

54

бл-рл-бл рл-рл шлцл ш, рл-цл-блцл цл-ррц,
 бл-рл-бл рл-рлц рл шлрл ш, рлц-рл-блрл цл-ррц:

ТАБЛИЦА 19

Виды и число мотивов	Длительность		Высота звука	Совпадение с ударением	Сильный или слабый		Ритмическая структура
	звук	слога			+	-	
1-й ямб	+		-	-	+	+	— — — — —
2-й »	+		-	-	+	+	— — — — —
1-й амфибр	+	+	-	-	+	+	— — — — —
2-й »	+	+	-	+	+	+	— — — — —
3-й »	+	+	-	-	+	+	— — — — —
4-й »		+	-	+	+	+	— — — — —

КОМТАС. ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ СБОРНИК, № 6

35

лѣ-члѣи шѣ рѣи - шѣи, шѣи, шѣи, шѣи, шѣи, шѣи - рѣи,
шѣи рѣи шѣи - шѣи шѣи - шѣи шѣи, шѣи, шѣи, шѣи - рѣи:

ТАБЛИЦА 20

Виды и число мотивов	Длительность		Высота звука	Совпадение с ударением	Сильный или слабый		Ритмическая структура
	звук	слога			+	-	
1-й ямб	+	+	+	+	-	-	(—)
2-й »	+	+	+	+	-	-	(—)
3-й »	+	+	+	+	-	-	(—)
4-й »	+	+	-	+	+	+	(—)
1-й амфибр.	+	+	+	+	-	-	(—)
2-й »	+	+	+	-	-	-	(—)
3-й »	+	+	-	+	-	-	(—)
1-й хорей	+	+	+	-	+	+	(—)
2-й »	+	+	+	+	+	+	(—)
3-й »	+	+	-	+	+	+	(—)
4-й »	+	+	+	-	+	+	(—)
5-й »	+	+	+	+	+	+	(—)

86

Музыкальный пример 86. Две нотные системы. Первая система: *ду - пр иш - чрѣ чир чш - збѣ,*. Вторая система: *чр - ршѣ ш - ррѣ ршр чш - збѣ.*

ТАБЛИЦА 21

Виды и число мотивов	Длительность		Высота звука	Совпадение с ударением	Сильная или слабая	Ритмическая структура
	звука	слога				
1-й яиб	+	+	+	+	-	— — — —
2-й ъ	+	+	-	+	-	— () —
3-й ъ	+	+	-	+	-	— — —
4-й ъ	+	+	-	+	-	— — —
1-й амфибр		+		+	-	— — —
1-й хорек	+	+	+	+	+	— — —
2-й ъ	+	+		+	+	— — —

КОМИТАС ЭТНОГРАФИЧЕСКИИ СБОРНИК № 16

87

Музыкальный пример 87. Одна нотная система. Текст: *ѣ ш - зр не - чрѣ, ѣ ш - зр не - чрѣ, ршч рр - чшѣ чш - збѣ, ш - зр - зр зш - зр:*

КОМИТАС ЭТНОГРАФИЧЕСКИИ СБОРНИК № 38

88

Музыкальный пример 88. Две нотные системы. Текст: *рѣ ор збѣр шш - чшѣр ршш - чшѣр*
 Вторая система: *ш - рш - зшѣ шшѣ не - рш - ршч рѣѣ, шш ш - ѣ:*

3В

3 - эб - 4а жу - рру, ух - эб - 4а жу - рру,
нр ту б - ра - (р), фш унб - эр жу - рру:

ТАБЛИЦА 22

Виды и число мотивов	Длительность		Высота звука	Совпадение с ударением	Сильная часть с. доли		Ритмическая структура
	звука	слова					
1-й шаг	1-й яиб	+	+	-	-	-	(-) (-) (-) (-) (-) (-) (-) (-) (-) (-) (-) (-) (-) (-) (-) (-)
	2-й »	+	+	-	-	-	
	3-й »	+	+	-	+	-	
	4-й »	+	+	-	-	-	
2-й шаг	1-й хорен	-	-	-	-	+	+
	2-й »	-	-	-	-	+	+
	3-й »	-	-	-	+	+	+
	4-й »	-	-	-	-	+	+

ТАБЛИЦА 23

ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕНТАХ					
Неопределенное ударение			Определенное ударение		
Яиб	Амфибр	Хорен	Яиб	Амфибр	Хорен
32	8	(6)	22	5	73

3В

4а - жу - эр бб₂ - уш - уб₂ ш, ббб - рб - рр 4а₂ - уш - уб₂ ш.

ТАБЛИЦА 26

ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕНТАХ					
Непосредственное ударение			Опосредованное ударение		
Язб	Амфигор	Хорей	Язб	Амфигор	Хорей
66	19	15	65	7	28

ТАБЛИЦА 27

ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕНТАХ					
Непосредственное ударение			Опосредованное ударение		
Язб	Амфигор	Хорей	Язб	Амфигор	Хорей
66	17	17	62	7	31

ТАБЛИЦА 28

Виды песен	Число песен	Язбы		Амфигоры		Хорей	
		Ч. мотивов	%	Ч. мотивов	%	Число мотивов	%
Распевные	183	649	50	372	29	276	21
Ритм-шпир.	8	40	61	11	16	15	23
Ганцевальные	52	102	28	25	6	244	66
Смешанные	10	87	66	20	15	25	19
ОБЩИЙ ПОКАЗАТЕЛЬ	253	878	17	428	23	560	30

ТАБЛИЦА 29

ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕНТАХ					
Непосредственное ударение			Опосредованное ударение		
Язб	Амфигор	Хорей	Язб	Амфигор	Хорей
51	28	21	55	22	23

ТАБЛИЦА 30

ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕНТАХ					
Непосредственное ударение			Опосредованное ударение		
Ямб	Амфибр	Хорей	Ямб	Амфибр	Хорей
53	28	19	44	16	40

Молотильная песня

умеренно ЗАП. В. КРИВОНОСОВА

ho, ho, ba-lam, ho! ho, ho, ho,

ho, ho', ba-lam, ho-lo! Ke-gan e kuz

бу-ну-зу-ну со-кла-йм, ha! Ke-gan, ho,

мәрд о-лар, ha, e-күз, ho, ho, мәрд о-лар

ho, мәрд e-күз, мәрд, ha!

ТАБЛИЦА 31

ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕНТАХ					
Непосредственное ударение			Опосредованное ударение		
Ямб	Амфибр	Хорей	Ямб	Амфибр	Хорей
29	52	19	5	63	32

УМЕРЕННО, ШУБЛИВО

Иди, иди!

ЗАП. С. РУСТАМОВ

44

Ай, е-ри хей-ван, е-ри Фат-ла-ри до-лан е-ри.
Хут-ху ба-ба хут ак-ар, Тох-му-ну Йол-га та-кар.
Чэ-кар, ээ-кар ээ-ля-ни, Мур-та ээ-кар ээ-ля-ни.

Возлюбленная

СЛОВА Г. ИР. АМИ

МУЗЫКА УЗ. ГАДЖИНЫ КОВА

45

хус - нун ке-зэл а - жэт ла - ри, эй
сав - ки - ли ча - нан!

САЯТ-НОВА

46

4-дэбэ ша-чы Шб-эрдэ рн-чэд рнэ рш-дэд ршэ
 ру рш-дэд-эш. Эш-ршү дурр рнү эр чш-эш шбу-эр,
 рнэ эр-рш цшнэ рн, рш-дэд-эш.

ДАЖИВАНИ

17

рш-рн, рб-рб-чрч, ш-рш-рн-эр
 рб-чб-рр, дур-рнэ чшү-рб
 -ур-эшб б ш-рб-чрн цшн цшн-чб-рр дур-рнэ,

1. Гандили снапуш

18

чу-на Ган-ди-ле Сиа-но-ша
 ай бе ке-ши дн-го ла до-и
 чу-на Ган-ди-ле Си-а-но-ша-и
 фок-ри-ле

10. Сенабадже

40

Му - ре га - е ми - не и - шав хаб - зе
 ло хо - жу - гу - ду

50

СЛОВА
Л. ДИМИТРИЯ

МЕ ПЛАЧЬ

МУЗЫКА
Р. МЕЛНИКОВА

1 2

Ми лар ми те - чир 2 - че -

pp sf

3

рр ркд

Уз - ртл му - вѣ шѣ - ил -
 Нѣ - куд луи - си ал - со -

-и 5, 4ше - 4ер...
 -с 3, кан - цни...

5, 6,
 7р 7р7р - 7р7р, 4ше7р 7ш - 7ш7р 7ш - 7ш7р 7р ор 5,
 ли тх - рир, вард за - рун не - са - кнд ли ор 3.

7,
 4ш 7ш - 7р 4ше7р - 7р...
 вар ле - цнс канц - ни...

ppp

9 *mf*
 10 11 12
 13

116 6u
 117 6c

ppp *mf*

116 57-747-776 767-467
 117 6x 6y 6z 6a-6b

121 6c 6d 6e 6f-6g
 122 6h 6i 6j 6k-6l

131 6m-6n
 132 6o-6p

14 15

5и 4шбъ 5л 6б-ршр 5 5и - ыбъ,
 эс кянкн 3л 1е-крт 3 эс - псс.

16 17 18

6р 2шш - ыфр,
 ми шта - пур.

6р' шшбъ - ыфр,
 ми тапгъ - бур.

4шбъ -
 кенч -

-с/...

-ну...

ppp



ТАБЛИЦА II

Мотивы	Детерминирующая		Высота звука	Совпадение с ударением	Сильная доля	Поддержка аккомпанемента	
1. Явь	+	+	-	+	+		
2. Аварир	+	+	+	+	+		+
3. Явь	+	+		+	+		+
7. Аварир	+		+	+	+		+
8. Явь -	+	+		+	+		
9. Аварир	-		+	+	-	+	+
11. Явь	+	+	-	+	+	+	+
12. Аварир	+	+	+	-	+	+	+
13. Явь	+	+		+	+	+	+
14. Аварир	-		+	+	+	+	+
15. Явь	+		-	+	-	+	+
16. Аварир	+		+	+	-	+	+
17. Аварир	+		+	+	+	-	+
18. Явь	+	+		+	+	+	+

Слова народные

Колыбельная

Музыка Р. Меликяна

51

o - ррр, o - ррр, ррр ир - ррр - ррр

o - ррр ш - ивс ррр еем - еем

Дан данн дан

58

Данн данн данн. Данн-данн данн данн данн данн данн данн

Данн-данн, данн-данн, данн-данн данн, данн-данн данн-данн данн-данн данн

ТАБЛИЦА 46

ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕНТАХ					
Непосредственные ударения			Относительные ударения		
Ямб	Амфибр	Хорей	Ямб	Амфибр	Хорей
61	27	12	5	26	69

ТАБЛИЦА 47

ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕНТАХ					
Непосредственные ударения			Относительные ударения		
Ямб	Амфибр	Хорей	Ямб	Амфибр	Хорей
28	36	36	0	79	21

54

6 - ру - чи ибѣ рм - нр рм - нр чир - фѣ. 114 52
 ш - ир ѣбр - иру ту ш - ир ѣбр - иру ту рдр - иру ибѣ - нр
 др чм - нмѣ фѣ ш - нму. « рм - нмѣ (р - ѣбѣ рѣ) »:

ТАБЛИЦА 48

ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕНТАХ					
Непосредственное ударение			Опосредованное ударение		
Яиб	Амфибр.	Хорей	Яиб	Амфибр.	Хорей
60	20	20	6	41	50

СЛОВА ЭРИСТА ЛЕГУВЕ
(БАЛЛАДА ПО ШЕКСПИРУ)

Смерть Офелии

ГЕКТОР БЕРЛИНОЗ

58

*Des per - ven - ches, des sou - lois d'or, des i -
-ris aux cou - leurs d'o - ra - [le] Et de ces
fleurs d'un ro - se - ra - [le]*

Пробуждение

СЛОВА Р. БЮССИНА

ГАБРИЭЛЬ ФОРЭ

59

*Dans un som - meil que char - maitton - i - ma - [re]
je ré - vais le bon - heur ar - dent mi - ra -
- [re] Ses yeux lé - ta - ient plus doux, ta voix pu rest so -
- no - [re] tu ray - on - nais comme un ciel é - clai - ré par l'au -
- ro - [re]. Tu m'ap - pe - lais. et je quit - tans la ter - [re]
pour m'en fui a - vec toi vers la lu - mie [re]*

Бабочки

СЛОВА ТЕОФИЛА ГОТЬЕ

ЭРИСТ ШОССОН

ЖИВО *p*

60 Les pa-pil-lons couleur de nei - [ge]
 vo-lent par es-saims sur La mer;
 Beaux pa-pil-vons blancs, grand pour - rai - [je]
 Pren-dre le steu che-min de l'air?

ПАМЯТИ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

Квартет №3

А. БАЛДЖИАН

V. no I *subff*

V. no II *ff*

V. cl. *ff*

V. c. *subff*

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
С ОРКЕСТРОМ

Концерт

А. ХАЧАТУРИЯ

62

Op. 35

tr

1 2 3 4 5 6 7 8

ТАБЛИЦА 39

Мотивы	Звуки	Длительность	Высота	Сильная доля	Помощная поддержка
1	1-й 2-й	- +		+ -	
2	3-й 4-й	- +		+ -	+
3	1-й	+		+	+
4	1-й 2-й	- +	+ -	+ -	+
5	1-й	+		+	+
6	1-й 5-й	- +	-	+ -	
7	1-й 2-й	- +		+ -	+
8	1-й 3-й	- +	+ -	+ -	+

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
С ОРКЕСТРОМ

Концерт

А. ХАЧАТУРИЯ

83

p

sf

Симфония №1

А. ХАЧАТУРИЯ

41

2 fl.

2 Obi

Coro in

3 ce (A)

3 Fas.

f

f

f

f

sf

Симфония №1

А. ХАЧАТУРЯН

Violin I
Violin II
Viola
Cello

ТАБЛИЦА 40

Разнообразности мотивов		ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕНТАХ		
		Хорей	Ямб	Амфибрахий
Однозначные	Норм.	42	13	8
	Смеш.	0	6	4
Двузначные или двойные		Хорей ямб	Хорей амфибр.	Амфибр ямб
		20	6	1

Концерт

У. А. МАЧАТУРИЯ

Музыкальный фрагмент из концерта. Страница 144.

Инструменты: Piano (Пиано), Orchest. (Оркестр).

Динамики: *f pesante*, *ff Archi*, *mp*.

Музыкальный текст: *ff pesante*, *ff Archi*, *mp*.

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
с ОРКЕСТРОМ

Концертино

А. АРУТЮНЯН

Музыкальный фрагмент из концертино. Страница 144.

Инструменты: I (Фортепиано), II (Оркестр).

Динамики: *mf espress.*, *mp*, *cresc.*, *mf*.

Музыкальный текст: *mf espress.*, *mp*, *cresc.*, *mf*.

Andante

А. БАГАЛАШВИЛИ

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

Maestoso

А. БАГАЛАШВИЛИ

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

СИМФОНИЧЕСКОЕ ПЬЕСНО
„Армения“

Л. САРЬЯН

70

Fl.
Cl.
Cl. B.

Fl.
Cl.
Cl. B.

ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И
ФОРТЕПИАНО

Соната

А. АРУТЮНЯН

71

V-c

1 2 3 4 5 6 7 8

Симфонетта

ДЛЯ СТРУННОГО ОРКЕСТРА

А. АРУТЮНЯН

ВИОЛОНЧЕЛИ И ВИОЛЫ

72

V-n I

V-c

1 2 3 4 5

СИМФОНИЧЕСКОЕ ПАННО
„Армения“

Л. САРЬЯН

1 (-) 2 (-)

78 V-n: I

V-II

V-le

V-c

C-b

Соната

для скрипки и фортепиано

Л. БАБАДЖАНИАН

1 2 3 4 5

74 V-n

pp

rit. в ритм скрипки.

f

ff

СИМФОНИЧЕСКОЕ ПИАНО
"Армения"

Л. САРЬЯН

75

V-ni

And.

f *espress.*

Поэма
для фортепиано

Э. МИРЗоян

76

f *espress.*

СИМФОНИЧЕСКОЕ ПИАНО
"Армения"

Л. САРЬЯН

77

3-я гр.

f *con sord.*

Три музыкальные картины

ТАНЕЦ САСУНЦЕВ 1 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО 2 А. АРУТЮНЯН

78

Соната

ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО

А. БАБАДЖАНЯН

79

V. no 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Трио

ДЛЯ СКРИПКИ,
ВИОЛОНЧЕЛИ И
ФОРТЕПИАНО

А. БАБАДЖАНЯН

80

V. no 1 2 3

Квартет №3

А. БАБАДЖАНИ

61

pp ad lib.

pp sul tasto

p

tr

tr

ТАБЛИЦА 41

Разновидности мотивов		ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕНТАХ		
		Хорей	Ямб	Амфибракий
Однозначные	Норм.	22	22	9
	Смеш.	1	19	14
Двузначные или двойные		Хорей - ямб	Хорей - амфибр.	Амфибр. - ямб
		9	2	2

ТАБЛИЦА 42

Разновидности мотивов		ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕНТАХ		
		Хорей	Ямб	Амфибракий
Однозначные	Норм.	19	32	8
	Смеш.	0	22	5
Двузначные или двойные		Хорей - ямб	Хорей - амфибр.	Амфибр. - ямб
		4	0	10

ТАБЛИЦА 43

Разновидности мотивов		ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕНТАХ		
		Хорей	Ямб	Амфибр.
Однозначные	Норм	6	38	19
	Смещ	0	13	6
Двузначные или двойные		Хорей - ямб	Хорей - амфибр.	Амфибр. - ямб
		12	0	6

ТАБЛИЦА 44

Разновидности мотивов		ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕНТАХ		
		Хорей	Ямб	Амфибр.
Однозначные	Норм	35	32	5
	Смещ	0	4	0
Двузначные или двойные		Хорей - ямб	Хорей - амфибр.	Амфибр. - ямб
		3	2	19

ТАБЛИЦА 45

Разновидности мотивов		ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕНТАХ		
		Хорей	Ямб	Амфибр.
Однозначные	Норм	6	32	8
	Смещ	2	30	4
Двузначные или двойные		Хорей - ямб	Хорей - амфибр.	Амфибр. - ямб
		9	1	8

Шесть картин

III КАРТИНА
ТОККАТИНА

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

А. БАБАДЖАНИ

82

mf *ff*

Шесть картин

III КАРТИНА
ТОККАТИНА

А. БАБАДЖАНИ

88

mf *ff*

Шесть картин
VI КАРТИНА
САСУНСКИЙ ТАНЕЦ

А. БАБАДЖАНИ

84

ТАБЛИЦА 46

Разновидности мотивов		ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕНТАХ		
		Хорей	Ямб	Амфибрахий
Однозначные	Норм.	34	18	5
	Смещ.	5	0	0
Двузначные или двойные		Хорей—ямб	Хорей—амфibr.	Амфibr.—ямб
		28	8	2

ТАБЛИЦА 47

Разновидности мотивов		ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕНТАХ		
		Хорей	Ямб	Амфибрахий
Однозначные	Норм.	0	16	5
	Смеш.	14	50	5
Двузначные или двойные		Хорей—ямб	Хорей—амфibr.	Амфibr.—ямб
		5	0	5

ТАБЛИЦА 48

Разновидности мотивов		ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕНТАХ		
		Хорей	Ямб	Амфибрахий
Однозначные	Норм.	4	12	0
	Смеш.	0	48	4
Двузначные или двойные		Хорей—ямб	Хорей—амфibr.	Амфibr.—ямб
		32	0	0

ТАБЛИЦА 49

Разновидности мотивов		ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕНТАХ		
		Хорей	Ямб	Амфибрахий
Однозначные	Норм.	13	29	7
	Смеш.	3	17	5
Двузначные или двойные		Хорей—ямб	Хорей—амфibr.	Амфibr.—ямб
		23	0	3

ТАБЛИЦА 50

Разновидности мотивов		ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕНТАХ		
		Хорей	Ямб	Амфибрахий
Однозначные	Норм.	5	14	9
	Смеш.	9	38	7
Двузначные или двойные		Хорей—ямб	Хорей—амфibr.	Амфibr—ямб
		18	0	0

ТАБЛИЦА 51

Разновидности мотивов		ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕНТАХ		
		Хорей	Ямб	Амфибрахий
Однозначные	Норм.	17	31	9
	Смеш.	2	21	6
Двузначные или двойные		Хорей - ямб	Хорей - амфibr.	Амфibr - ямб
		8	3	3

Симфония

Д.Ж. ПЕР. ТАШВОСЛАВ

72-6e (C)

85

ff sf

sf

ДЛЯ СКРИПКИ, ФОРТЕ ПИАНО

Соната

Р. САРКИСЯН

86

V-no

f

87

f

f

Соната

Р. САРКИСЯН

87

V-no ff

P-no

ff

ff

Квинтет

Э. ОГАНЕСЯН

Musical score for Quintet by E. Oganessian. The score consists of four staves: Violin I (V-1), Violin II (V-2), Viola (V-l), and Cello (V-c). The music is in a key with two flats and common time. It features melodic lines with slurs and accents, and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

Концерт №2

ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И КАМЕРНОГО
ОРКЕСТРА

Т. МАНСУРИЯН

Musical score for Concert No. 2 by T. Mansurian, for Violoncello and Chamber Orchestra. The score is for the Cello part (V-c) and is divided into six measures. The music is in a key with two flats and common time. It features a melodic line with slurs and accents, and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

Соната

ДЛЯ ФЛЮТЫ И Ф

Г. ГРАКВИЯН

Musical score for Sonata by G. Grakvian, for Flute and Piano. The score is for the Flute part (Fl.) and is divided into six measures. The music is in a key with two flats and common time. It features a melodic line with slurs and accents, and a rhythmic accompaniment in the lower staves. Dynamics markings include *f* and *p*.

ТАБЛИЦА 32

ФАМИЛИИ КОМБИНАТОРОВ	ПОКАЗАТЕЛИ МОТИВОВ В ПРОЦЕССЕ									
	ПОРЖУГАТЕЛЬНЫЕ МОТИВЫ			УЩЕЩЕННЫЕ МОТИВЫ			ДВОЙНЫЕ МОТИВЫ			
	Агресс	Узб	Ауфробр	Агресс	узб	ауфробр.	Агр. узб.	Агр. ауфр.	Ауфр.—узб	
А. АХАТЪЯРИ	37	14	12	0	6	4	20	6	1	
А. АРСЪЮЯНИ	21	25	9	1	20	12	8	1	3	
А. БАБАДЖАНИ	23	25	6	2	12	6	18	1	7	
А. МАРЗЮНИ	23	17	4	3	21	2	23	5	2	
А. САРБИ	12	22	8	4	22	5	22	0	2	
А. ПЕРГАТВОСЯНИ	8	33	16	2	15	1	3	0	2	
А. БАКИСЯНИ	22	16	6	1	15	12	15	8	5	
А. МАКСЪЯРИ	9	11	3	6	36	11	11	1	2	
Р. САРБИЯНИ	26	22	0	8	31	5	8	0	0	
Г. ГРАБИЯНИ	28	32	16	1	19	1	2	0	1	
СРЕДНЯЯ ПОКАЗАТЕЛЬ	23	21	9	1	15	5	15	3	4	

БИБЛИОГРАФИЯ

1. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ОСНОВОПОЛОЖНИКОВ МАРКСИЗМА-ЛЕНИНИЗМА

- 1.1. *Маркс К., Энгельс Ф.* Немецкая идеология.— Собр. соч., М.: Госполитиздат, 1955, т. 3, 630 с.
- 1.2. *Маркс К., Энгельс Ф.* Об искусстве.— М.-Л.: Искусство, 1938, 764 с.

2. КНИГИ

- 2.01. *Абемян М. Х.* Метрика армянского языка (на арм. языке).— Ереван: Издательство фонда Мелконян, 1933, т. 5, 459 с.
- 2.02. *Адамян А. А.* Статьи об искусстве.— М.: Госмузиздат, 1961, 431 с.
- 2.03. *Адамян А. А.* Статьи об эстетике.— Ереван: Айастан, 1967, 453 с.
- 2.04. *Арановский М. Г.* Симфонические искания.— Л.: Советский композитор, 1979, 286 с.
- 2.05. *Аристотель.* Об искусстве поэзии (Поэтика).— М.: Гослитиздат, 1957, 183 с.
- 2.06. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс.— Кн. I и II. Л.: Музыка, 1971, 365 с.
- 2.07. *Асафьев Б. В.* Очерки об Армении.— М.: Советский композитор, 1958, 32 с.
- 2.08. *Асафьев Б. В.* Речевая интонация.— М.-Л.: Музыка, 1965, 136 с.
- 2.09. *Атаян Р. А.* Армянская народная песня. Вып. 7.— М.: Музыка, 1965, 75 с.
- 2.10. *Ахметова О. С.* Словарь лингвистических терминов.— М.: Советская энциклопедия, 1966, 607 с.
- 2.11. *Баскаков Н. А.* Введение в изучение тюркских языков.— М.: Высшая школа, 1969, 383 с.
- 2.12. *Белчев В. М.* Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. 2.— М.: Музгиз, 1963, 335 с.
- 2.13. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной фор-

- мы.— М.: Музгиз, 1978, 332 с.
- 2.14. *Боганова Т. В.* Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева.— М.: Советский композитор, 1961, 161 с.
 - 2.15. *Браудо И. А.* Артикуляция. (О произношении мелодии).— Л.: Госмузиздат, 1961, 198 с.
 - 2.16. *Брутян М. А.* Армянское народное музыкальное творчество. 1. Крестьянская песня. 2-е издание (на арм. языке).— Ереван: Луйс, 1983, 320 с.
 - 2.17. *Будагов Р. А.* Очерки по языкознанию.— М.: АН СССР, 1953, 280 с.
 - 2.18. *Васина-Гроссман В. А.* Музыка и поэтическое слово. 1. Ритмика.— М.: Музыка, 1972, 149 с.
 - 2.19. *Гарбузов Н. А.* Зонная природа темпа и ритма.— М.: АН СССР, 1950, 75 с.
 - 2.20. *Гарибян А. С.* Краткий курс армянского языка.— Ереван, Арм-учпедгиз, 1958, 360 с.
 - 2.21. *Григорян А. Р.* Армянская камерно-вокальная музыка.— Ереван: АН Арм. ССР, 1982, 290 с.
 - 2.22. *Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь.— Л.: Госмузиздат, 1959, 517 с.
 - 2.23. *Жак Далькроз Э.* Ритм. Его воспитательное значение для жизни и для искусства. (Перевод Н. Гнесиной.) Изд. 2-е.— М.: Издательство журн. «Наука и искусство», 1922, 120 с.
 - 2.24. *Земцовский И. И.* Фольклор и композитор.— Л.-М.: Советский композитор, 1978, 157 с.
 - 2.25. *Зиндер Л. Р.* Общая фонетика.— Л.: Издательство Ленинградского университета, 1960, 336 с.
 - 2.26. История музыки народов СССР. (Глав. ред. Ю. В. Келдыш).— М.: Советский композитор, 1975, т. 5, ч. 2, 382 с.
 - 2.27. *Квитка К. В.* Избранные труды (Сост. В. Л. Гошовский).— М.: Советский композитор, 1971, ч. 1, 374 с.
 - 2.28. *Квитка К. В.* Избранные труды. (Сост. В. Л. Гошовский).— М.: Советский композитор, 1973, т. 2, 412 с.
 - 2.29. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. (Перевод с чешского К. Н. Иванова.) — М.: Музыка, 1976, 279 с.
 - 2.30. *Комитас.* Статьи и исследования (на арм. языке).— Ереван: Госиздат, 1941, 198 с.
 - 2.31. *Кочарян А. К.* Армянские гусанские песни (на арм. языке).— Ереван: АН Арм. ССР, 1976, 370 с.
 - 2.32. *Кушнарев Х. С.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки.— Л.: Государственное музыкальное издательство, 1958, 626 с.
 - 2.33. *Лаврентьева И. В.* Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений.— М.: Музыка, 1978, 79 с.

- 2.34. *Левонян Г.* Ашуги и их искусство (на арм. языке).— Ереван: Армгиз, 1944, 107 с.
- 2.35. *Леонтьев А. А.* Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания.— М.: Наука, 1969, 307 с.
- 2.36. *Мазель Л. А.* Вопросы анализа музыки.— М.: Советский композитор, 1978, 352 с.
- 2.37. *Мазель Л. А.* О мелодии.— М.: Музгиз, 1952, 300 с.
- 2.38. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений.— М.: Музыка, 1967, 752 с.
- 2.39. *Мартынов И. И.* Клод Дебюсси.— М.: Музыка, 1964, 280 с.
- 2.40. *Матусевич М. И.* Введение в общую фонетику.— М.: Учпедгиз, 1959, 135 с.
- 2.41. *Мирза-Джафар.* Грамматика персидского языка: Труды по востоковедению, издаваемые при Лазаревском институте Восточных языков. Изд. 2-е. Вып. 6.— М.: Тип. Гербека, 1901, 329 с.
- 2.42. Музыка Советской Армении: Сб. статей. (Ред. коллегия — Р. А. Атаян, М. Г. Арутюнян, Г. Е. Будагян.) — М.: Государственное музыкальное издательство, 1960, 354 с.
- 2.43. Музыкальная эстетика стран Востока. (Под общ. ред. В. Л. Шестакова.) — М.: Музыка, 1967, 414 с.
- 2.44. *Мусоргский М. П.* Письма и документы.— М.-Л.: Государственное музыкальное издательство, 1932, 577 с.
- 2.45. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия.— М.: Музыка, 1972, 83 с.
- 2.46. *Оголевец А. С.* Слово и музыка в вокально-драматических жанрах.— М.: Государственное музыкальное издательство, 1960, 522 с.
- 2.47. Проблемы музыкального ритма: Сборник статей. (Сост. В. Н. Холопова.) — М.: Музыка, 1978, 298 с.
- 2.48. *Протопопов С.* Элементы строения музыкальной речи.— М.: Музсектор, 1930, ч. 1, 165 с.
- 2.49. *Протопопов С.* Элементы строения музыкальной речи.— М.: Музсектор, 1931, ч. 2, 176 с.
- 2.50. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: Сб. статей. (Под общ. ред. Б. Ф. Егорова.) — Л.: Наука, 1974, 299 с.
- 2.51. *Рухьян М. А.* Армянская симфония.— Ереван: АН Арм. ССР, 1980, 115 с.
- 2.52. *Ручьевская Е. А.* Функции музыкальной темы.— Л.: Музыка, 1977, 154 с.
- 2.53. *Саркисян С. К.* Вопросы современной армянской музыки.— Ереван: Советакан грох, 1983, 148 с.

- 2.54. *Способин И. В.* Музыкальная форма.— М.: Государственное музыкальное издательство, 1962, 400 с.
- 2.55. Сравнительная грамматика русского и туркменского языков. Фонетика и морфология. (Под общ. ред. Н. А. Востокова, М. Я. Хамзаева.) — Ашхабад: Туркменгосиздат, 1964, ч. 1, 380 с.
- 2.56. *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей.— М.: Музыка, 1973, 448 с.
- 2.57. *Таглизян Н. К.* Теория музыки в древней Армении.— Ереван: АН Арм. ССР, 1977, 320 с.
- 2.58. *Тараканов М. Е.* Стиль симфоний Прокофьева.— М.: Музыка, 1968, 432 с.
- 2.59. *Тер-Симонян М. П.* Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении.— Ереван: АН Арм. ССР, 1974, 153 с.
- 2.60. *Турсунов Д., Хасанов Б., Ислямов А., Бейсенбаева К., Ицанов К.* Сопоставительная грамматика русского и казахского языков. (Под общ. ред. Д. Турсунова.) — Алма-Ата: Мектеп, 1967, 247 с.
- 2.61. *Тьерсо Ж.* История народной песни во Франции.— М.: Советский композитор, 1975, 461 с.
- 2.62. *Тюлин Ю. Н.* Строение музыкальной речи.— Л.: Музгиз, 1962, 208 с.
- 2.63. *Холопова В. Н.* Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века.— М.: Музыка, 1971, 304 с.
- 2.64. *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика.— М.: Советский композитор, 1983, 280 с.
- 2.65. *Хубов Г. Н.* Арам Хачатурян.— М.: Музыка, 1967, 438 с.
- 2.66. *Худабашян К. Э.* Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию.— Ереван: АН Арм. ССР, 1977, 215 с.
- 2.67. *Шавердян А. И.* Комитас и армянская музыкальная культура.— Ереван: Госиздат, 1956, 344 с.
- 2.68. *Шахназарова Н. Г.* О национальном в музыке.— М.: Музгиз, 1963, 92 с.
- 2.69. *Шеворошкин В. В.* Звуковые цепи в языках мира.— М.: Наука, 1969, 188 с.
- 2.70. *Шервинский С. В.* Ритм и смысл.— М.: АН СССР, 1961, 272 с.
- 2.71. *Шостакович Д. Д.* О времени и о себе. (Сост. М. Яковлев.)— М.: Советский композитор, 1980, 375 с.
- 2.72. *Щерба Л. В.* Языковая система и речевая деятельность.— Л.: Наука, 1974, 428 с.
- 2.73. *Яворский Б. Л.* Основные элементы музыки: Оттиск из журн. «Искусство», 1923, № 1.— М., 1923, 12 с.
- 2.74. *Яворский Б. Л.* Строение музыкальной речи.— М.: Тип. Г. Аралова, 1908, 24 с.

- 2.75. *Яворский Б. Л.* Упражнения в образовании схем ладового ритма.— М.: Музсектор, 1928, ч. 1, 56 с.

3. СТАТЬИ

- 3.01. *Атаян Р. А.* Современный музыкальный язык в произведениях советских армянских композиторов.— В сб.: «Музыка и современность».— М.: Государственное музыкальное издательство, 1962, сс. 371—396.
- 3.02. *Бычкова О. И.* Синтагма и речевой такт.— В сб. аспирантских работ.— Казань: Издательство Казанского университета, 1966, сс. 23—48.
- 3.03. *Васина-Гроссман В. А.* Мелодика стиха и напева.— В журн.: «Советская музыка», 1977, № 4, сс. 91—106.
- 3.04. *Гаспаров М. Л.* Русский трехударный дольник XX века.— В сб.: «Теория стиха».— Л.: Наука, 1968, сс. 59—106.
- 3.05. *Геодакян Г. Ш.* Традиционное и новаторское в музыке А. Хачатуряна.— В сб.: «Музыкальный современник». Вып. 3. (Редакция: Л. В. Данилевич, В. И. Зак, С. С. Зив.) — М.: Советский композитор, 1979, сс. 89—111.
- 3.06. *Глумов А. Н.* О музыкальности речевой интонации.— В сб.: «Вопросы музыкознания».— М.: Музгиз, 1956, т. 2, сс. 291—322.
- 3.07. *Гошовский В. Л.* Семиотика в помощь фольклористике.— В журн.: «Советская музыка», 1966, № 11, сс. 100—106.
- 3.08. *Давтян В.* Сароян в Армении (на арм. языке).— Ереван: Советакан арвест, 1977, № 1, сс. 32—50.
- 3.09. *Джагацпнян К. А.* Влияние слова на музыку как проявление национального (на арм. языке).— В журн.: «Вестник общественных наук» АН Арм. ССР, 1979, № 7, сс. 17—29.
- 3.10. *Джагацпнян К. А.* Современная вокальная речитация и ее национальные истоки (на арм. языке).— В журн.: «Вестник общественных наук» АН Арм. ССР, 1985, № 10, сс. 29—40.
- 3.11. *Джагацпнян К. А.* Слово и музыка (на арм. языке).— В журн.: «Вестник общественных наук» АН Арм. ССР, 1975, № 5, сс. 53—62.
- 3.12. *Джрбашян Э. М.* Природа армянского стиха и проблемы перевода.— В сб.: «Художественный перевод».— Ереван: Издательство Ереванского университета, 1973, сс. 297—320.
- 3.13. *Друскин М. С.* Речитатив в русской классической опере.— В кн.: Друскин М. С. Исследования. Воспоминания.— Л.-М.: Советский композитор, 1977, сс. 96—169.
- 3.14. *Жирмунский В. М.* О национальных формах ямбического стиха.— В сб.: «Теория стиха».— Л.: Наука, 1968, сс. 7—23.

- 3.15. *Казальс П.* Об интерпретации.— В журн.: «Советская музыка», 1956, № 1, сс. 88—89.
- 3.16. *Коган Г.* Об интонационной содержательности фортепианного исполнения.— В журн.: «Советская музыка», 1975, № 11, сс. 94—96.
- 3.17. *Леонтьев А. А.* К современному состоянию вопроса об аллитерации в тюркской народной поэзии.— В сб.: «Проблемы восточного стихосложения».— М.: Наука, 1973, сс. 107—110.
- 3.18. *Мазель Л. А.* О путях развития современной музыки.— В журн.: «Советская музыка», 1965, № 6, сс. 15—26.
- 3.19. *Медушевский В. В.* Музыкальный стиль как семиотический объект.— В журн.: «Советская музыка», 1979, № 3, сс. 30—39.
- 3.20. *Назайкинский Е. В.* Речевой опыт и музыкальное восприятие.— В сб.: «Эстетические очерки», вып. 2,— М.: Музыка, 1967, сс. 245—283.
- 3.21. *Никсенов В. А.* Стих и язык.— В сб.: «Проблемы восточного стихосложения».— М.: Наука, 1973, сс. 4—15.
- 3.22. *Орджоникидзе Г. Ш.* О диалектике национального и интернационального.— В журн.: «Советская музыка», 1975, № 12, сс. 8—21.
- 3.23. *Поливанов Е. Д.* О приеме аллитерации в киргизской поэзии в связи с поэтической техникой и языковыми факторами других «Алтайских» народностей.— В сб.: «Проблемы восточного стихосложения».— М.: Наука, 1973, сс. 100—106.
- 3.24. *Ручьевская Е. А.* Интонационный кризис и проблема перентонирования.— В журн.: «Советская музыка», 1975, № 5, сс. 129—134.
- 3.25. *Ручьевская Е. А.* О соотношении слова и мелодии в русской камерной вокальной музыке начала XX века.— В сб.: «Русская музыка на рубеже XX века».— М.-Л.: Музыка, 1977, сс. 65—110.
- 3.26. *Рыжкин И. Я.* О национальном вопросе в истории западноевропейской музыки.— В журн.: «Советская музыка», 1937, № 4, сс. 69—84.
- 3.27. *Рыжкин И. Я.* Теория ладового ритма (Б. Яворский).— В кн.: Мазель Л. А., Рыжкин И. Я. Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. 2.— М.-Л.: Музгиз, 1939, сс. 105—205.
- 3.28. *Сохор А. Н.* Интонация.— В кн.: Музыкальная энциклопедия.— М.: Советская энциклопедия, 1974, т. 2, сс. 550—556.
- 3.29. *Сохор А. Н.* Многонациональная, интернациональная.— В журн.: «Советская музыка», 1972, № 12, сс. 4—10.
- 3.30. *Стратиевский А.* Некоторые особенности речитатива оперы Прокофьева «Игрок».— В сб.: «Русская музыка на рубеже XX века».— М.-Л.: Музыка, 1966, сс. 215—238.

- 3.31. *Тараканов М. Е.* Новая тональность в музыке XX века.— В сб.: «Проблемы музыкальной науки», вып. 1.— М.: Советский композитор, 1972, сс. 5—35.
- 3.32. *Тошян С. Б.* Слогораздел и строение слова в армянском языке.— В журн.: «Вопросы языкознания», М.: 1969, № 3, сс. 116—124.
- 3.33. *Харлап М. Г.* Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки.— В сб.: «Ранние формы искусства».— М.: Искусство, 1972, сс. 221—273.
- 3.34. *Хачатурян А. И.* Как я понимаю народность в музыке.— В журн.: «Советская музыка», 1952, № 5, сс. 39—43.
- 3.35. *Холопова В. Н.* О природе неквадратности. В сб.: «О музыке. Проблема анализа».— М.: Советский композитор, 1974, сс. 73—106.
- 3.36. *Черемисина Н. В.* Из наблюдений над ритмонтонационной правкой в процессе авторедактирования.— В сб.: «Синтаксис и интонация», вып. 2.— Уфа: Башк. Гос. ун-т им. 40-летия Октября, 1973, сс. 170—185.
- 3.37. *Черемисина Н. В.* К проблеме взаимосвязи гармонии и интонации в русской художественной речи.— В сб.: «Синтаксис и интонация», вып. 2.— Уфа: Башк. Гос. ун-т им. 40-летия Октября, 1973, сс. 131—169.
- 3.38. *Шахназарова Н. Г.* Арам Хачатурян.— В сб.: «Музыка республик Закавказья».— Тбилиси: Хеловнеба, 1975, сс. 99—118.
- 3.39. *Шахназарова Н. Г.* Арам Хачатурян и музыка Советского Востока.— В сб.: «Музыка и современность», вып. 2.— М.: Государственное музыкальное издательство, 1963, сс. 218—240.
- 3.40. *Шахназарова Н. Г.* О национальном своеобразии музыки.— В журн.: «Советская музыка», 1960, № 6, сс. 23—30.
- 3.41. *Штолкар М. П.* Основы ритмики русского народного стиха.— Известия АН СССР. Отделение языка и литературы, 1941, № 1, сс. 106—136.
- 3.42. *Якобсон Р. О.* О соотношении между песенной и разговорной народной речью.— В журн.: «Вопросы языкознания».— М.: 1962, № 3, сс. 87—90.

4. ДИССЕРТАЦИИ

- 4.1. *Брутян М. А.* Композиционные особенности армянской народной (крестьянской) песни. (На основе анализа «Этнографического сборника» Комитаса).— Дис. работа на соискание ученой степени канд. искусствоведения (на арм. языке). — Ереван, 1955, 331 с.

5. АВТОРЕФЕРАТЫ

- 5.1. *Арутюнян А. А.* Армянское городское песенное творчество (XIX—XX вв.): Автореферат дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения.— Ереван, 1969, 16 с.
- 5.2. *Байгаскина А. Е.* О соотношении слова и напева в казахской народной песне: Автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения.— Алма-Ата, 1970, 21 с.
- 5.3. *Дадашев К. О.* Основные вопросы сравнительной фонетики азербайджанского и французского языков: Автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филологических наук.— Баку, 1969, 16 с.
- 5.4. *Иваницкий А. И.* Композиционные особенности взаимодействия слова и музыки в украинской народной песне: Автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения.— Киев, 1972, 24 с.
- 5.5. *Махмудов А. Р.* Основы сопоставительной фонетики современного русского и азербайджанского языков и ее теоретическое и практическое значение: Автореф. дис. на соискание ученой степени доктора филологических наук.— Баку, 1969, 107 с.
- 5.6. *Соломонова Т. Е.* Вопросы ритма в узбекском песенном фольклоре: Автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения.— Ташкент—Ереван, 1971, 16 с.
- 5.7. *Тохмахян Р. М.* Природа слогесного ударения современного армянского языка: Автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филологических наук.— Ереван, 1972, 16 с.
- 5.8. *Усманова У.* Некоторые вопросы орфоэпии узбекского литературного языка: Автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филологических наук.— Ташкент, 1969, 33 с.
- 5.9. *Хамоян М. У.* Бахдинанский диалект курдов Ирака (Бамарни и Атриш): Автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филологических наук.— Ереван, 1965, 31 с.

6. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- 6.01. Азербайджанские народные лирические песни. (Сост. Д. Мамедбеков).— М.: Музыка, 1965, 128 с.
- 6.02. *Арутюнян А. Г.* Кантата о Родине (сл. Сармена и А. Граши): Клавир.— М.: Музыка, 1970, 56 с.
- 6.03. *Арутюнян А. Г.* Концертино для фортепиано и оркестра: Переложение для двух фортепиано.— Ереван: Айпетрат, 1953, 50 с.
- 6.04. *Арутюнян А. Г.* Памятник матери: Вокальный цикл для голоса

- с сопровождением фортепиано (сл. Ов. Шираза).— Ереван: Айастан, 1974, 24 с.
- 6.05. *Арутюнян А. Г.* Симфонietta для струнного оркестра: Партитура.— М.: Советский композитор, 1972, 64 с.
- 6.06. *Арутюнян А. Г.* Три музыкальные картины для фортепиано.— Ереван: Армгосиздат, 1963, 16 с.
- 6.07. *Арутюнян А. П.* Сборник армянских народных песен. (Запись В. Самвеляна.) — Ереван: Айпетрат, 1961, 204 с.
- 6.08. *Бабаджян А. А.* Героническая баллада: Клавир.— Ереван: Армгосиздат, 1959, 69 с.
- 6.09. *Бабаджян А. А.* Соната для скрипки и фортепиано.— Ереван, Айпетрат, 1963, 44 с.
- 6.10. *Бабаджян А. А.* Третий квартет памяти Д. Д. Шостаковича.— М.: Советский композитор, 1979, 28 с.
- 6.11. *Бабаджян А. А.* Трио для скрипки, виолончели и фортепиано.— М.: Музыка, 1976, 35 с.
- 6.12. *Бабаджян А. А.* Шесть картин для фортепиано.— Ереван: Айастан, 1965, 27 с.
- 6.13. Ванские народные песни. (Сост. С. Меликян и Г. Гардашян.)— Ереван: Госиздат, 1927, ч. 1, 16 с.
- 6.14. Ванские народные песни. (Сост. С. Меликян и Г. Гардашян.)— Ереван: Госиздат, 1928, ч. 2, 18 с.
- 6.15. *Глинка М. И.* Романсы и песни.— М.: Музыка, 1970, т. 2, 167 с.
- 6.16. *Даргомыжский А. С.* Романсы и песни.— М.: Музыка, 1970, т. 1, 160 с.
- 6.17. *Дживани.* Собрание сочинений. (Сост. М. Агаян и Ш. Тальян.) — Ереван: Айпетрат, 1955, 194 с.
- 6.18. *Ерканян Е. В.* Камерная симфония № 2 для струнного оркестра и органа: Партитура (рукопись).— 1970, 126 с.
- 6.19. *Ерканян Е. В.* Сонаты для флейты и фортепиано.— В сб.: «Сонаты советских композиторов для флейты и фортепиано», вып. 3.— М.: Советский композитор, 1984, сс. 36—63.
- 6.20. Избранные романсы французских композиторов XIX века. (Сост. Е. К. Катульская.) — М.: Музыка, 1966, 90 с.
- 6.21. *Комитас.* Курдские мелодии.— М.: Издательство П. Юргенсона, 1903, 12 с.
- 6.22. *Комитас.* Народные песни: Этнографический сборник.— Ереван: Музсектор Госиздата ССР Армении, 1931, 105 с.
- 6.23. *Комитас.* Сольные песни.— Ереван: Армгосиздат, 1960, т. 1, 194 с.
- 6.24. *Комитас.* Армянские народные песни и пляски: Этнографический сборник.— Ереван: Армгиз, 1950, т. 2, 166 с.

- 6.25. Мансурян Т. Е. Концерт № 2 для виолончели и струнного оркестра: Партитура (рукопись).— 1978, 49 с.
- 6.26. Мансурян Т. Е. Партита для для симфонического оркестра: Партитура.— М.: Советский композитор, 1971, 94 с.
- 6.27. Мансурян Т. Е. Товем для 15 инструментов: Партитура (рукопись).— 1979, 13 с.
- 6.28. Мансурян Т. Е. Четыре айрена Н. Кучака.— М.: Советский композитор, 1978, 15 с. (То же произведение см. на арм. языке в журн. «Советакан арвест», 1968, № 7, с. 16—17).
- 6.29. Меликян Р. О. Зар-Вар.— Ереван: Армгиз, 1949, 100 с.
- 6.30. Меликян Р. О. Змрухти.— Ереван: Айпетрат, 1961, 29 с.
- 6.31. Меликян С. А. Армянские народные песни и пляски.— Ереван: Армгиз, 1949, т. 1, 289 с.
- 6.32. Меликян С. А. Армянские народные песни и пляски.— Ереван: Айпетрат, 1952, т. 2, 250 с.
- 6.33. Мирзоян Э. М. Поэма для фортепиано.— Ереван: Айастан, 1976, 7 с.
- 6.34. Мирзоян Э. М. Симфония для струнного оркестра с литаврами: Партитура.— М.: Советский композитор, 1975, 107 с.
- 6.35. Мирзоян Э. М. Соната для виолончели и фортепиано.— М.: Советский композитор, 1974, 36 с.
- 6.36. Мусоргский М. П. Романсы и песни.— М.: Музыка, 1976, т. 1, 143 с.
- 6.37. Народные песни: Этнографический сборник. Ширакские песни. (Сост. С. Меликян, А. Тер-Гевондян.) — Тифлис: Картли, 1917, т. 1, 80 с.
- 6.38. Оганесян Э. С. Квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели.— М.: Советский композитор, 1958, 135 с.
- 6.39. Оганесян Э. С. Соната для виолончели solo.— Ереван: Советакан грох, 1976, 8 с.
- 6.40. Оганесян Э. С. Соната-эпитафия для виолончели и фортепиано.— М.: Советский композитор, 1979, 32 с.
- 6.41. Песни Азербайджана. (Общ. ред. В. Умрилы.) — Киев: Муз. Украина, 1971, 79 с.
- 6.42. Персидские теснифы. (Записи Хатем-хана.) — М.: Музыка, 1964, 95 с.
- 6.43. Родные песни. (Запись и составление А. Пахлеванян.) — Ереван: Советакан грох, 1980, 164 с.
- 6.44. Романсы и песни французских композиторов XIX—XX веков. (Сост. А. Ерохин.) — М.: Музыка, 1966, 88 с.
- 6.45. Романсы советских композиторов. (Сост. А. Кильчевская.) — М.: Музыка, 1967, 46 с.
- 6.46. Русские народные песни. (Сост. И. К. Зданович.) — М.-Л.: Государственное музыкальное издательство, 1950, 207 с.

- 6.47. *Саркисян Р. С.* Концерт для оркестра: Партитура (рукопись).— 1972, 115 с.
- 6.48. *Саркисян Р. С.* Вторая соната для скрипки и фортепиано. М.: Советский композитор, 1984, 16 с.
- 6.49. *Саркисян Р. С.* Соната для фортепиано.— В сб.: «Камерные произведения армянских композиторов». (Сост. Р. Саркисян.)— Ереван: Советакан грох, 1982, сс. 47—65.
- 6.50. *Саят-Нова.* Собрание сочинений. (Сост. М. Агаян и Ш. Тальян.) — Ереван: Армгосиздат, 1963, 79 с.
- 6.51. *Сарьян Л. М.* Армения. Симфоническое панно: Партитура.— М.: Советский композитор, 1972, 82 с.
- 6.52. *Сарьян Л. М.* Концерт для скрипки с оркестром: Переложение для скрипки и фортепиано.— М.: Советский композитор, 1975, 36 с.
- 6.53. *Спендиаров А. А.* Полное собрание сочинений. Симфонические произведения: Переложение для фортепиано.— Ереван: Госиздат Армении, 1950, т. 9, 263 с.
- 6.54. *Спендиаров А. А.* Три пальмы. Симфоническая картина на стихотворение М. Лермонтова: Партитура.— М.: Музгиз, 1957, 109 с.
- 6.55. *Тер-Татевосян Дж. Г.* Второй квартет для двух скрипок, альты и виолончели: Партитура.— М.: Советский композитор, 1972, 36 с.
- 6.56. *Тер-Татевосян Дж. Г.* Симфония: Партитура.— М.: Советский композитор, 1959, 177 с.
- 6.57. *Хачатурян А. И.* Вторая симфония: Партитура.— М.: Музгиз, 1962, 238 с.
- 6.58. *Хачатурян А. И.* Концерт для фортепиано с оркестром: Партитура.— М.: Советский композитор, 1969, 84 с.
- 6.59. *Хачатурян А. И.* Первая симфония: Партитура.— М.: Советский композитор, 1960, 264 с.
- 6.60. *Чайковский П. И.* Избранные романсы.— М.: Музыка, 1975, с. 66.
- 6.61. *Шостакович Д. Д.* Шесть стихотворений Марины Цветаевой: Сюита для контральто и фортепиано.— М.: Музыка, 1975, 30 с.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абегян М. X. 21, 160.
 Агабаб А. 135.
 Агаян М. Г. 168, 170.
 Адамян А. А. 9.
 Аджемян А. В. 66, 93.
 Алтунян Р. Т. 93.
 Амброз Ф. 71.
 Арановский М. Г. 160.
 Аревелци Амам 8.
 Аревшатян А. С. 95.
 Аристакесян Э. А. 66, 93.
 Аристотель 8, 160.
 Арутюнян А. А. 167.
 Арутюнян А. Г. 53, 59, 62, 64, 65, 66, 68, 72, 80, 83, 86, 87, 89, 92,
 144, 147, 149, 150, 159, 167, 168.
 Арутюнян А. П. 168.
 Арутюнян М. Г. 162.
 Асафъез Б. В. 8, 160.
 Агаян Р. А. 160, 162, 164.
 Ахинян Г. М. 93.
 Ахметова О. С. 160.
 Бабаджаниян А. А. 78, 80, 83, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 140, 145, 148,
 151, 153, 154, 159, 168.
 Бабаян В. О. 93.
 Байгаскина А. Е. 167.
 Баскаков Н. А. 160.
 Бейсенбаева К. 163.
 Беляев В. М. 46, 160.
 Берлиоз Г. 71, 139.
 Бизе Ж. 71.
 Бобровский В. П. 23, 24, 160.
 Боганова Т. В. 161.
 Браудо И. А. 161.
 Брутян М. А. 28, 36, 161, 166.
 Будагов Р. А. 161.
 Будагян Г. Е. 162.
 Бычкова О. И. 164.
 Бюссин Р. 139.
 Васни-Гроссман В. А. 8, 21, 26, 161, 164.
 Верди Дж. 91.
 Восканян А. 66.
 Востоков Н. А. 163.
 Гаджибеков Уз. 47, 50, 71, 105, 160.
 Гаджиев Р. 71.
 Галилей Винченцо 8.
 Ган Р. 71.
 Гарбузов Н. А. 161.
 Гардашян Г. 169.
 Гарибян А. С. 161.

- Гаспаров М. Л. 164.
Геодакян Г. Ш. 164.
Глинка М. И. 168.
Глумов А. Н. 164.
Глюк К. 8.
Гошозский В. Л. 161, 164.
Готье Т. 140.
Граши А. 53, 167.
Гретри А. 8.
Григорян А. Р. 95, 161.
Гуно Ш. 71.
- Давтян В. 164.
Дадашев К. О. 167.
Данилевич Л. В. 164.
Даргомыжский А. Н. 8, 168.
Дебюсси К. 71, 162.
Делиб Л. 71.
Демирчян Д. 130.
Джагашпанян К. А. 164.
Джангиров Д. 71.
Дживани Е. О. 129, 168.
Джрбашян Э. М. 164.
Дидро Д. 8.
Дионисий Галикарнасский 8.
Должанский А. Н. 9, 161.
Друскин М. С. 26, 164.
Дюпарк А. 71.
- Егоров Б. Ф. 162.
Ерканян Е. В. 66, 80, 93, 94, 158, 159, 168.
Ерохин А. 169.
- Жак-Далькроз Э. 161.
Жирмунский В. М. 164.
- Зах В. И. 164.
Зарифян М. 66.
Зданович И. К. 169.
Зейналла А. 71.
Земцовский И. И. 161.
Зиз С. С. 164.
Зиндер Л. Р. 19, 161.
Зограбян А. П. 93.
Зурабян Ж. П. 88.
- Иваницкий А. И. 167.
Иванов К. Н. 161.
Ислямов А. 163.
Израелян М. О. 93.
Ишанов К. 163.
- Казальс П. 75, 110.
Караев К. 71.
Катульская Е. К. 163.

- Квитка К. В. 29.
Келдыш Ю. В. 161.
Керакан Давид 8.
Кердох Мовсес 8.
Кильчевская А. 169.
Коган Г. 165.
Когоутек Ц. 161.
Комитас 9, 11, 25, 27, 28, 29, 44, 45, 50, 66, 67, 96, 106—124, 138, 161,
166, 168.
Кочарян А. К. 161.
Кривоносов В. 47, 126.
Кулнев Т. 71.
Кучак Наапег 53, 66, 169.
Кушнарев Х. С. 26, 27, 28, 29, 161.
- Лаврентьева И. В. 161.
Лало Э. 71.
Левонян Г. 162.
Легуве Э. 139.
Леонтьев А. А. 13, 162, 165.
Лермонтов М. Ю. 170.
Лусикян С. С. 93.
- Магомаев М. М. 71.
Мазель Л. А. 8, 162, 165.
Мамедбеков Д. 47, 49.
Мансурян Т. Е. 53, 65, 66, 68, 78, 80, 93, 94, 95, 98, 138, 158, 159, 169.
Маркс К. 160.
Мартынов И. И. 162.
Массне Ж. 71.
Матусевич М. И. 162.
Махмудов А. Р. 167.
Медушевский В. В. 165.
Меликян Г. А. 78, 93.
Меликян Р. О. 53, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 68, 72, 81, 102, 130, 134,
135, 169.
Меликян С. А. 29, 168, 169.
Мийо Д. 71.
Мирза Джафар 17, 162.
Мирзоян Э. М. 78, 80, 83, 86, 87, 92, 94, 114, 147, 159, 169.
Мусоргский М. П. 8, 162, 169.
Мустафаев Р. 71.
- Назайкинский Е. В. 8, 10, 11, 12, 13, 22, 70, 162, 169.
Никонов В. А. 22, 165.
- Овунц Г. Г. 93.
Оганесян Э. С. 78, 80, 93, 94, 95, 158, 159, 169.
Оголевец А. С. 8, 162.
Онеггер А. 71.
Орджоникидзе Г. Ш. 165.
- Пахлеванян А. А. 169.
Поливанов Е. Д. 22, 49, 165.
Прокофьев С. С. 15, 161, 163, 165.
Протопопов С. 162.

- Руссо Ж.-Ж. 8.
Рустамов С. 47, 71, 127, 128.
Рухкян М. А. 80, 162.
Ручьевская Е. А. 8, 13, 14, 162, 165.
Рыжкин И. Я. 165.
- Садоян Э. Д. 66.
Самвелян В. 168.
Саркисян Р. С. 78, 80, 93, 94, 157, 159, 170.
Саркисян С. К. 95, 162.
Сармен 53.
Сароян В. 99, 164.
Сарьян Л. М. 80, 83, 86, 92, 93, 146, 148, 149, 159, 170.
Сатян А. М. 72.
Саят-Нова 50, 129, 170.
Серов А. Н. 8.
Скрёбков С. С. 163.
Соломонова Т. Е. 167.
Ссхор А. Н. 20, 165.
Спендиаров А. А. 80, 81, 170.
Способин И. В. 8, 30, 77, 163.
Стасов В. В. 8.
Степанян А. Л. 72, 95.
Стратиевский А. 13, 15, 165.
Сюнеци Степанос 8.
- Тагмизян Н. К. 10, 67, 98, 163.
Тальян Ш. М. 168, 170.
Тараканов М. Е. 30, 163, 166.
Тер-Гевондян А. Г. 169.
Тер-Симомян М. П. 163.
Тер-Татевосян Дж. Г. 80, 93, 94, 157, 159, 170.
Тартерян А. Р. 80.
Терьян В. 22.
Тлжуранци Ованес 66.
Тохмахян Р. М. 167.
Тошьян С. Б. 166.
Турсунов Д. 163.
Тьерсо Ж. 72, 163.
Тюмин Ю. Н. 8, 163.
- Умрил В. 169.
Усманова У. 167.
- Форе Г. 71, 139.
- Хамзаев М. Я. 163.
Хамоян М. У. 167.
Харлап М. Г. 166.
Хасанов Б. 163.
Хатем-хан 169.
Хачатурян А. И. 80—86, 92, 96, 97, 99, 101, 141—144, 159, 170.
Холопова В. Н. 8, 9, 31, 162, 163, 166.
Хубов Г. Н. 108.
Худабашиян К. Э. 163.

- Цветаева М. 170.
 Цуккерман В. А. 162.
- Чайковский П. И. 170.
 Чаренц Е. 22.
 Чаушян Л. 93.
 Черемисина Н. В. 14, 166.
 Чиджавадзе О. 163.
- Шавердян А. И. 29, 163.
 Шаминад С. 71.
 Шахназарова Н. Г. 163, 166.
 Шеворошкин В. В. 163.
 Шервинский С. В. 163.
 Шестаков В. Л. 162.
 Шираз О. 53, 168.
 Шоссон Э. 71, 140.
 Шостакович Д. Д. 7, 91, 163, 168, 170.
 Штомкар М. П. 166.
- Щербя Л. В. 17, 163.
- Энгельс Ф. 160.
- Яворский Б. Л. 8, 12, 29, 30, 163, 165.
 Якобсон Р. О. 166.
 Яковлев М. 163.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Предисловие	4
Введение	6
Глава I. Об особенностях ударений в армянском языке. Слово и мотив	12
Глава II. Влияние ритмической структуры слова на мелодику армянских народных песен	25
Глава III. Некоторые особенности влияния словесных ритмов на мелодику азербайджанских и курдских народных песен	46
Глава IV. Влияние ритмической структуры слова на мелодику профессиональной вокальной музыки	53
Глава V. Воздействие характерной структуры слова на строение мотивов армянской инструментальной музыки	75
Заключение	99
Нотные примеры и таблицы	105
Библиография	160
Указатель имен	171

Карине Азатовна Джагацпаян

**РИТМ НАЦИОНАЛЬНОЙ
РЕЧИ И МУЗЫКИ**
(Исследование)

Изд. редактор Семененко А. И.
Художник Игитян Л. С.
Худ. редактор Гаспарян Дж. Е.
Техн. редактор Хачатрян В. С.
Контрольный корректор Маркарян И. Р.

ИБ № 5324

Сдано в набор 14.03.1986 г. Подписано к печати 10.12.1986 г.
Формат 84×108^{1/32}. Бумага мелованная. Гарнитура «Литературная».

Печать высокая. 9,24 усл. печ. л., 9,54 усл. кр. л. 8,7 уч.-изд. л.
ВФ 04134. Тираж 1000. Заказ 356. Цена 70 коп.

Издательство «Советакан грох», Ереван-9, ул. Теряна, 91.
Типография № 2 Госкомитета Арм. ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Ереван, ул. Теряна, 44.