

Г
Д-40
35358

К. А. ДЖАГАЦПАНЯН



ПО СЛЕДАМ РИТМОВ
НАЦИОНАЛЬНОЙ
МУЗЫКИ

К. А. ДЖАГАЦПАНЯН

ПО СЛЕДАМ
РИТМОВ
НАЦИОНАЛЬНОЙ
МУЗЫКИ

(историко-теоретическое исследование)

85558

“МАШТОЦ”

Ереван-1999



ЕРЕВАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. КОМИТАСА

Книга рекомендована к печати правлением
Союза композиторов и музыковедов Армении

УДК 78(479.25)
ББК 85.313(2Ар)
Д 400

Ответственный редактор
*зав. отделом музыки,
зам. директора Института искусств
Национальной академии наук РА
Г.Ш. ГЕОДАКЯН*

Рецензенты:
*доктор искусствоведения, профессор
Л. Г. ДАНЬКО (Санкт-Петербург),
доктор искусствоведения, профессор
Е. Б. ДОЛИНСКАЯ (Москва)*

К. А. ДЖАГАЦПАНЯН

Д 400 ПО СЛЕДАМ РИТМОВ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ:
(историко-теоретическое исследование).- Ер. Маштоц, 1999- 192 с.

В предлагаемой вниманию читателя монографии изучается главным образом ритмика армянской музыки, начиная с народно-крестьянской, духовной, ашугской, кончая ритмикой вокальных и инструментальных сочинений современных композиторов. По ходу анализа исследуется также ритмика музыки других национальных культур, из которых наиболее подробно – республик Закавказья. В результате, выявлена специфика ритмического своеобразия – этого существенного признака национально-характерного (а также индивидуального) в творчестве народов различных стран.

Книга может служить дополнительным материалом в курсах анализа музыкальных произведений и элементарной теории музыки. Отдельные положения ее, по своей идейной направленности выходящие за пределы чисто музыковедческих проблем, могут быть использованы также специалистами других видов искусства и арменоведами в практике преподавания их предмета.

Исследование главным образом предназначается музыковедам, композиторам, и в целом, студентам музыкальных вузов.

Д $\frac{4905000000}{0020 - 99}$ -99

ББК 85.313(2Ар)

© К.А.Джагацпанян
© Издательство "Маштоц", 1999

ПРЕДИСЛОВИЕ

Изучение ритмических свойств музыки остается всегда актуальным, поскольку связано непосредственно с проблемой национально-го своеобразия искусства, с индивидуальными особенностями стиля отдельных композиторов, с характерными качествами музыки разных исторических периодов и, в целом, стилем различных национальных культур.

Проблема эта актуальна еще и потому, что требует своей дальнейшей, более доскональной и всеобъемлющей разработки в музыкознании. Предлагаемое исследование - попытка заполнить в какой-то степени этот пробел в армянском музыкознании. Специальным изучением вопросов ритма, охватывающим все периоды развития музыкального искусства Армении, впервые начала заниматься автор данной монографии. Если в первой книге (1. 34) проблема рассматривалась с точки зрения влияния характерной структуры слова на музыку, то в данном случае изучаются закономерности ритмики собственно мелодики во всем ее многообразии, вне зависимости от степени воздействия стихотворного текста.

Примечательным является и тот факт, что выработанная автором методика - способы сегментации мелодики (предложенные еще в первом исследовании), группировки ритмических рисунков и более крупных временных отрезков, их классификация с применением статистического подсчета результатов, - вся эта форма анализа оказа-

лась достаточно гибкой и мобильной для того, чтобы можно было ее применить не только по отношению к армянской музыке, но и к музыке народов других стран (что и доказывается в исследовании). Это раскрывает новые, необъятные перспективы для ее дальнейшей реализации.

Автор считает своим приятным долгом выразить глубокую благодарность всем специалистам, своими ценными советами и добрыми пожеланиями способствовавшими выходу в свет настоящей монографии. Это прежде всего доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории В. Н. Холопова, положившая начало целому направлению по исследованию музыкальной ритмики республик бывшего Союза. Глубоко признательна ответственному редактору книги - зам. директора Института искусств Академии наук Армении Г.Ш. Геодакяну, непосредственным рецензентам исследования - доктору искусствоведения, декану историко - теоретического факультета Санкт - Петербургской консерватории, профессору Л. Г. Данько, доктору искусствоведения, профессору Московской консерватории Е. Б. Долинской, руководителю музыковедческой секции Союза композиторов и музыковедов Армении А.А. Сарьян.

*Посвящаю светлой памяти
моих любимых родителей -
А. Джагацпаняна и С. Манусаджян.*

ВВЕДЕНИЕ

Мир интересен разнообразием жизненных красок, разнообразием природных явлений и цветовых гамм, разнообразием человеческих индивидуальностей и национальных характеров. Изучение каждого из этих явлений никогда не перестанет быть актуальным. В искусстве же четкое разграничение особенностей национального мышления, стиля отдельных художников и культур способно стать в руках исследователя мощным орудием для научного обоснования своей точки зрения, для ясного представления того, что роднит и что существенно отличает одно художественное явление от другого.

В музыкальной науке за последние четверть века все чаще стали появляться работы, изучающие (или заново рассматривающие) отдельные свойства музыки - интонационные, ритмические, гармонические, тембровые, фактурные и т.п. И это понятно, ведь только через углубление в детали и нахождение логики их взаимосвязей можно со всей серьезностью и компетентностью говорить об особенностях явлений в их целостности, тем более, если эти явления подверглись радикальным изменениям. Имеется в виду качественный сдвиг, происшедший в начале XX столетия и коснувшийся всех сфер науки и искусства. В музыке это прежде всего проявилось, как известно, в значительном усложнении и обновлении языка композиторов. Так, для мировой музыкальной культуры (вслед за творчеством К. Дебюсси) переломными, в частности, оказались художественные открытия И. Стравинского, Б. Бартока, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна. В дальнейшем каждое поколение композиторов по своему решало задачи обновления сущности музыки, ее выразительных средств. В этом постоянно изменяющемся процессе наметились основные, общие закономерности музыки XX века, от-

личающие ее от музыки предшествующих эпох. Это и существенное изменение ладогармонической сферы с ее расширенной тональной системой, усложнением аккордики (эмансипацией диссонанса) и повышение значимости звука, тембра, фактуры и, в целом, мелодической самостоятельности голосов. Но главное - новшества коснулись двух важнейших средств музыкальной выразительности - интонационного строя (благодаря внедрению в него в большом количестве декламационных оборотов, а также интонаций из ранее неиспользованных сфер национального) и ритма (путем усиления роли ритмической стихийности, аperiodичности и более гибкого, многообразного соотношения его с метром).

В творчестве армянских композиторов новые тенденции наиболее острую концентрацию получили начиная с 60-х годов XX в. Активизация в современной музыке всех средств выразительности и, в частности ритма, как одного из существенных "деталей" ее, - заново подняла перед исследователями целый ряд по-новому актуальных (и не до конца решенных) проблем, одним из которых была и остается проблема национального.

Своеобразие национального мышления отчетливее всего проявляется в сфере ритма, поскольку эта область, в отличие от интонации, менее подвержена изменениям и субъективной интерпретации исполнителя. Недаром по ритмическому стучу можно определить любую более или менее известную мелодию или песню. Поэтому изучение ритмических закономерностей музыки представляет большой интерес и особенно с точки зрения выявления ее специфичности в разных национальных культурах¹.

Автор многочисленных трудов по ритму В.Н. Холопова справедливо замечает: "Постановка проблемы национальной специфики именно в ритме закономерна по той причине, что ритм как средство выразительности особенно характеричен, "физиономичен", ритмоинтонация "портретна", и ни в каком другом элементе национальный "акцент" музыкальной речи не вы-

1. Проблеме национального своеобразия музыки через изучение особенностей ритмики народного, средневекового и композиторского творчества посвящен ряд научных трудов автора этих слов, в том числе и монография "Ритм национальной речи и музыки" (1.34).

является так отчетливо, как в ритмическом”.(1.81 с.3).

Приступая к изучению особенностей ритма любой музыки, не следует забывать о том, что важны не столько поиски уникальности национального ритма (так или иначе могут быть схожие ритмы в какой-нибудь другой национальной музыкальной культуре), сколько установление видов, количества и характера появляющихся ритмических явлений, которые одновременно и создадут картину национального своеобразия музыки.

“Вопрос метроритма,- пишет Т. Соломонова,- приобретает особенную значимость в монодийных национальных культурах (разрядка К. Д.), где интонационно- ритмическое развитие служит по существу единственно возможной формой воплощения музыкального содержания” (1.68, с.3). В связи с этим, как отмечает далее Т. Соломонова, изучение метроритмических структур музыки народов Востока становится одной из актуальных задач теоретического музыкознания (там же).

Однако, прежде чем приступить непосредственно к рассмотрению объекта исследования, необходимо прояснить дефиницию самого понятия ритм, его отличие от метра и интонации. Ведь эти понятия являются общими для различных видов искусства и литературы. И несмотря на то, что каждая из этих категорий обладает закономерностями, специфическими для данного вида искусства, тем не менее, когда мы произносим, к примеру, слово **ритм**, то представляем себе какое-то организованное чередование во времени чувственно осязаемых элементов, как музыкально - звуковых, так и речевых, изобразительных и т. п. Говоря о метре в поэзии, мы представляем прежде всего стихотворный размер. **Метр** в музыке тоже выражается через размер и представляет собой определенный порядок чередования равнодлительных временных участков, разделенных друг от друга тактовыми чертами. Эта своеобразная периодическая или зеркальная форма симметрии присуща также архитектурным строениям классического типа, она встречается и в классической живописи. Когда же мы говорим об **интонации** (звуковысотности), то здесь уже ближе всего находятся слово и музыка, их интонационное сходство и отличие.

Предлагаемая еще одна попытка к прояснению уже, казалось

бы, известных понятий вызвана появлением новых работ, изучающих вышеназванные основополагающие явления в музыке и поэзии, и связана с довольно разноречивыми порою выводами и умозаключениями исследователей.

Как известно, в музыке существуют трактовки ритма в узком смысле - как соотношение звуков во времени (А. Должанский, А. Островский, И. Способин, В. Ефимов, В. Вахромеев, Р. Ата-ян, М. Брутян и др.); в узком и широком смысле, когда наряду с соотношением длительностей звуков учитывается соотношение разделов более крупного плана (Г. Риман, Л. Мазель, В. Цуккерман, Ю. Холопов, Л. Красинская, В. Уткин, Н. Дероян и др.). Объединенное понимание ритма предстает в формулировке Х. Кушнарева, согласно которому ритм есть единство всех временных соотношений музыкального произведения (1.84, с. 59). Единую, общую характеристику ритму дает также В. Холопова: "Это временная и акцентная сторона мелодики, гармонии, фактуры, тематизма и всех других элементов музыкального языка", (1.80, с. 3). Однако далее она оговаривает, что учитывая специфику музыки разных исторических эпох, целесообразнее придерживаться двояких определений музыкального ритма, - и узкого и широкого (там же, с.5).

Ряд ученых особо подчеркивает динамическое происхождение ритма. Так, по Э. Курту сущность ритма - это "стремление вперед, заложенное в нем движение и настойчивая сила" (1.48, с. 66). Привлекает внимание и другая мысль Курта: "Первичную форму музыкальных волевых побуждений представляют психические напряжения, которые стремятся разрешиться в движении. Все происходящее в музыке основывается на процессах движения и их внутренней динамике. Самые элементарные психологические процессы в музыке мы ощущаем аналогично воздействию любых физических сил. ...Поэтому музыка является не отражением природы, а переживанием ее таинственных энергий в нас самих" (1. 49, с. 17).

Одним из наиболее древних формулировок музыкального ритма, в котором подчеркивается его динамическая, движущая сила, является определение, данное учеником Аристотеля Аристоксе-ном - музыкальным теоритиком античности: "Когда движение,

которое мы воспринимаем своими чувствами, таково, что время, его заполняющее, расчленяется на отдельные части в определенном и заметном порядке, тогда мы говорим о ритме (1.70, с. 13). Это общий взгляд на проблему. Далее от общего он идет к частному: "Абстрактное время само по себе не может разложиться на части, ... должно быть нечто воспринимаемое, с помощью которого время может делиться". Этим "нечто воспринимаемым" и являются элементы, формирующие ритм (т.е. слоги, звуки).

На теории Аристоксена основано определение ритма у П. Стоянова: "Музыкальным ритмом называется такое движение, которое расчленяет время на сегменты в определенном порядке с помощью осязательно уловимых частей" (1.70, с. 13). Именно этот аспект, - "движение, упорядоченное во времени", - по Стоянову, отсутствует в дефинициях музыкального ритма других авторов. В работе П. Стоянова, представляющей в целом большой интерес для специалистов, ритм, однако, независимо от жанра рассматривается только в рамках такта, т.е. в единстве с метром, что не всегда возможно (разъяснение этому явлению будет дано чуть позже). Представляется спорной также мысль о том, что в определениях других специалистов отсутствует понятие "движение", поскольку у всех вышеупомянутых авторов фигурируют выражения "временное", "временное соотношение звуков", соотношение длительностей во времени" и. п. А время, как известно, несуществует вне движения, ведь и сама музыка - искусство временное, процессуальное, о чем много писалось и наиболее ярко и логически обоснованно эта мысль раскрылась в трудах Б. Асафьева.

Известно также, что время не существует вне пространства, т.е. "время и пространство составляют единый пространственно-временной его "каркас", где структура пространства (однородная или дискретная) зависит от законов времени" (2.42, с. 239). Поэтому при надобности необходимо учитывать и этот фактор. Однако, как ни парадоксально, но ощущение пространственности в музыке не всегда ярко выражено. В сочинениях классиков, например, оно менее выражено, чем в музыке XX века (даже при учете многочисленных исключений).

Это во многом зависит от избранного стиля письма, приемов, в которых, скажем, специально подчеркиваются темброво-реги-

стровые контрасты, сонорные, пуантилистические и алеаторические эффекты. Все они по- своему призваны усилить ощущение пространственности в процессе восприятия музыки. При этом могут возникнуть то эффекты ритмического разброда, хаотического брожения (особенно при использовании пуантилистической техники письма в сочетании с алеаторикой), то движения вширь (когда идет ритмическое напластование и снизу, и сверху, или с одной стороны), то, напротив, может возникнуть ощущение ухода вглубь (при движении обратном предыдущему).

Этот аспект анализа (ритма в пространстве) ни в коем случае не исключает (а, напротив, зачастую вбирает в себя) рассмотрение ритма в его одноуровневом варианте.

Итак, как бы мы ни старались найти новые (или еще не изученные старые) дефиниции понятия “ритм”, на практике приходится рассматривать его либо в узком смысле (и в этом отношении никто из музыкальных теоретиков не оказывается полностью на неверном пути), либо, при надобности, - в широком смысле. И в том и в другом случае ритм так или иначе фигурирует в пространстве. Все дело в том, насколько ярко очерчено значение последнего².

Требуется большего уточнения также вопрос связи ритма с метром. Так, Э. Курт считает, что ритм может проявляться и без метра и отсутствовать в метрически правильных формах (1.48, с. 67). Не все специалисты сходятся во мнении, что ритм может существовать и без метра, как, скажем, в средневековых (духовных) монодиях, речитативно - импровизационных песнях разных народов (в том числе и армянских), в некоторых распевных, или русских протяжных песнях. “В очень многих случаях, - замечал А. Серов, - правильное деление на такты в русской песне - дело совсем неподходящее” (2.53, с. 100). Об этом писали по отношению к нетанцевальным жанрам народной музыки и другие исследователи, такие как К. Квитка, М. Штокмар. Немецкий теоретик первой половины XX в. Л. Клагес тоже приходит к заключению,

2. Приступая к изучению ритма в широком смысле, необходимо, конечно, прежде всего уяснить для себя пределы его размеров, не расширять его значение до бесконечности, обратить внимание именно на воспринимаемые (по Аристоксену) формы протекания ритмических процессов.

что “ритм может появиться в самом совершенном виде при полном отсутствии такта. А такт, наоборот, не может возникнуть без содействия ритма” (1.70, с. 11). Возвращаясь к Э. Курту, отметим также его мысль о том, что полифоническая музыка (и в особенности музыка И.С.Баха), избегающая, как известно, равномерно-периодического подчеркивания метрических акцентов, в своих основных чертах восходит через протестантский хорал к грегорианскому. Это “эпоха,- пишет он,- где долго не существовало никакого внешнего деления на такты, ... ибо грегорианский хорал таит в зародыше историческое начало принципа формы, покоящегося на свободно развертывающейся линии; ее ударения, также как и структура, определяются зависимостью от ритма речи”. (1.48, с 133). Даже античная риторика многократно указывала, что ораторская проза, по выражению Аристотеля, “должна обладать ритмом, но не метром, так как в последнем случае получаются стихи” (2.57, с.24). Таким образом, и греки при всей их склонности к рациональному пониманию ритма, по верному замечанию М. Харлапа, знали свободный (неметричный) ритм, материалом для которого могла служить речь.

Между тем и сейчас встречаются специалисты, которые рассматривают ритм и метр в их нерасторжимой связи, а в некоторых случаях даже дают их общую формулировку. Например, В. Елатов под музыкальной ритмикой подразумевает “как собственно ритмические закономерности, так и закономерности музыкальной метрики” (1.36, с. 7). Фактически эти два понятия отождествляются. Одним из страстных поборников другой крайности - господства метра, как известно, был Г. Конюс, создавший теорию метротектонизма, по которой метр является основой развития музыкальной формы (1.44)³.

По - видимому, одним из моментов, приводящих к путанице в вопросе связи этих двух параметров музыки, является то обстоятельство, что как раз метр не может существовать без ритма, а не наоборот. Действительно, метр без ритма, все равно, что попытка деления времени на пустые, мертвые участки. Ритм становит-

3. М. Арановский также видит “путь происхождения ритма через метр” (1.18, с.57).

ся содержанием, дыханием метра, его необходимым компонентом лишь тогда, когда его движение вызывает ощущение равномерно-периодического, симметричного отношения между длительностями небольших отрезков времени. Тем самым метр, а с ним и такт возникает, рождается из **особого** рода ритма и только в этом случае становится его внутренней и неотъемлемой сущностью.

Другим “камнем преткновения” в практике изучения ритмических свойств музыки является спор о соотношении ритма с интонацией. Чаще всего особенности одного понятия приписываются другому, усложняя степень четкости восприятия анализа. Ведь прежде чем приступить к рассмотрению какого-либо элемента в музыке необходимо условно отчленить его от других элементов. Ясное представление функции каждого элемента вовсе не исключает мысли об их единстве.

В вопросе соотношения ритма и интонации необходимо обращать внимание на степень их взаимосвязи, тесно обусловленной тенденцией эпохи, стилем композитора и рядом других конкретных причин. Не всегда ритмическая и интонационная стороны одинаково равноправны. Часто одно свойство более ярко выражено, чем другое. Например, в произведениях, где преобладают (или целиком господствуют) ударные инструменты, очевидно, что ритмическая сторона выступает на первый план, а интонация вместе с разнообразием тембровых звучаний и игрой динамических оттенков становится как бы сопутствующей силой общей выразительности музыки. Ярким примером сказанному могут послужить некоторые концертные программы Ансамбля ударных инструментов (под руководством М. Пекарского). Например, “Тревога” - отрывок из музыки С. Прокофьева к спектаклю “Египетские ночи”, “Утренняя песнь” В. Мартынова, “Юбилеи” С. Губайдулиной, “Приглашение к концерту” А. Раскатова, “Вакханалия” А. Ованеса, Сюита Э. Айрапетяна и т. д.⁴

В других случаях, наоборот, на первый план может выступить темброво-интонационная выразительность. Например, тематизм

4. В 1991 г. в столице Армении с успехом прошли первые выступления Ереванского ансамбля ударных инструментов (состав: Г. Антонян, В. Бабалян, С. Бахшиян, А. Синанян, А. Тер-Тачатян, Л. Ходжа-Эйнатян). Программа ансамбля еще раз ярко продемонстрировала многообразные формы проявления рит-

некоторых разделов 4-й, 5-й и в особенности 6-й симфоний А. Тертеряна часто более основан на выразительности продленных однозвучных (секундовых) интонаций, окрашенных тембровым звучанием инструментов, нежели на чередовании определенных ритмических структур.

Термин ритмоинтонация, как и метроритм, вероятно, уместнее употреблять тогда, когда особо хочется подчеркнуть тесную взаимосвязь двух слагаемых объединенного понятия, что зависит от типа изложения музыкального материала. Между тем некоторые исследователи, увлекаясь мыслью об единстве ритма и интонации, невольно приравнивают эти два понятия. Так, И. Земцовский пишет: "Как формулу и интонацию (под формулой автор имеет в виду ритмоформулу - К.Д.), прежде чем отождествить, важно четко разграничить, так и, разделив лексему и фонему, важно затем диалектически связать их" (1.39, с. 99). Эта мысль была бы абсолютно верной, если б не слово "отождествить". Ритм не равняется интонации. Подобная точка зрения может привести к подмене одного понятия другим. К примеру, могут возникнуть такие неверные выражения, как "пунктирная интонация", "синкопированная интонация" и т. д.

Своеобразная точка зрения предстает в работах М. Харлапа, основные наблюдения которого выводятся из закономерностей соотношения вершин ("арсисов") и опор ("тезисов") стиховых строк. Из философии Гераклита известно, что в его теории "мирового ритма" чередуются "путь вверх" и "путь вниз", названия которых - "ано" и "като" - совпадают с античными терминами того же значения ("арсис", "тезис"). Их соотношение по длительности образует ритм или "логос" по Гераклиту. Учение о человеческом голосе и речи выдвигается и в работах армянского грамматика раннего средневековья - Давида Керакана (V в.). Человеческий голос, по Керакану, отличается двумя существенны-

мической стихии в композиторском творчестве. Особенно отчетливо это выявилось в сочинениях Д. Шостаковича (Антракт из оперы "Нос"), К. Чавеса (Токката), М. Пекарского (Сигналы битвы), А. Ованеса (Октябрьские горы), С. Райха (Музыка для кусков дерева), Дж. Бека (Пьесы для ударных), К. Садомки (4 марша), С. Гавелки (ПеркуSSIONата), Э. Айрапетяна (Сюита для флейты, ударных и фортепиано), Л. Чкнаворяна ("Настроения" для гобоя и ансамбля ударных, Первая симфония) и др.

ми качествами: членораздельностью и выразительной пластичностью. Анализируя античное положение о том, что ударение есть восклицание голоса, Керакан выделяет следующие виды ударений: “шешт”- острое, образующееся от повышения голоса (тот же “арсис” - К.Д.); “бут”-образующееся от понижения голоса (т. е. “тезис”); и третий, им замеченный вид, - “паруйк”- “завиток”, образующийся от сочетания двух предыдущих видов с характерным “загибанием” голоса. “Если принять к сведению, что в живой человеческой речи эти три вида ударения бесконечно чередуются в разных комбинациях, то следует заключить, что здесь по существу речь идет о выразительном пластичном движении человеческого голоса по высоте, т. е. о речевой интонации” (1.71, с. 108). Эти мысли Керакана, как отмечает Н. Тагмизян, имеют отношение также к древнеармянским искусствам просодии (просодического чтения), речитатива, псалмодии и гимнодии.

Приведенные стихи в одной из статей М. Харлапа трактуются им, как различные по ритму, а именно, - чередованию взлетов и падений:⁵

“Мой д*ядя с*амых ч*естных прав*ил”...

U -/U -/U -/U -/U

“Прозр*ачно небо. Зв*езды блещут”...

U -/U -/U -/U -/U

“Был в*ечер. Не*бо меркло. Во*ды”...⁶

U -/U -/U -/U -/U

Действительно, несмотря на то, что формальная структура ритмики стихотворного текста соответствует ямбическому виду русского силлаботонического (девятисложного) стиха, линия интонационных вершин различна во всех трех строках. В первой - четыре арсиса, во второй - два, в третьей - три. Тут ярко вы-

5. Имеется в виду вышеупомянутая статья М. Харлапа “О понятиях “ритм” и “метр” (2.57).

6. Звездочками над каждым стихом обозначены интонационные вершины (арсисы).

ражена та “пластика движения человеческого голоса по высоте”, о которой говорит Керакан⁷.

По видимому, в данном случае удобнее было бы применить термин “ритмоинтонация”, поскольку тут в равной степени значимы как интонационные перепады, так и их ритмические импульсы.

Итак, если идти по пути раскрытия отличительных сторон вышерассмотренных терминов, а не по пути констатации их сходства или тождества, то формулировки понятий “ритм”, “метр” и “интонация” в музыке будут выглядеть вкратце следующим образом: **ритм** - взаимоотношение длительностей во времени (в узком смысле - звуков, в широком - более крупных воспринимаемых отрезков времени). **Метр** - система отсчета равномерно - периодического чередования долей времени. **Интонация** - взаимоотношение звуков по высоте. Именно звуковысотность и является отличительной особенностью интонации.

Таким образом, от степени точности и четкости выведения тех или иных понятий во многом зависит дальнейшая форма анализа и, главное, выводы, которые становятся наиболее ярким доказательством спорности или оправданности основной концепции исследователя. С другой стороны, наука, являясь своеобразной цепочкой, идущей от одного исследователя к другому, раскрывая по ходу свои новые, тайные звенья цепи, одновременно становится поводом для диалектической борьбы противоположных мнений, в процессе которой раскрывается или приближается истина.

7. Любопытно, что в том же сборнике следующая сразу же после статьи М. Харлапа статья Б. Гончарова, посвященная проблеме интонации в стиховедении, фактически невольно опровергает концепцию Харлапа, называя соотношение “опор” и “вершин” проявлением интонационного начала, а не ритмического (2.28, с. 47).

В предлагаемых вниманию читателя (вслед за введением) пяти главах исследования закономерности армянской музыкальной ритмики рассматриваются по следующему принципу: **первая глава** (состоящая из 12 параграфов) посвящена ритмике армянской крестьянской музыки. Одной из примечательных сторон главы является то, что в ней представлен подробный перевод (на русский язык) той части исследования Комитаса (1.12), которая относится непосредственно к проблеме мелодико - текстовых ритмов народных песен (см. § 1). По ходу перевода автором этих строк даны пояснения и проделан дополнительный анализ народных песен, который продолжил и еще раз подтвердил основные положения Комитаса. Вместе с этим (наряду с обзором других работ, касающихся проблемы ритма армянской музыки), русскоязычному читателю (в первом параграфе) предоставится также возможность впервые на русском языке ознакомиться с познавательным разделом метро-ритмики учебника М. Брутян (1.3)⁸.

Каждый следующий параграф главы постепенно раскрывает формы и методы авторского исследования музыкального материала, которые получают свою логическую реализацию в других главах работы.

Во **второй главе** (состоящей из пяти параграфов) в порядке сравнения выявлены главные особенности ритмики народных песен соседних с Арменией республик Закавказья. Это дало возможность более отчетливо представить себе как характерные, так и отличительные свойства музыкальной ритмики каждой национальной культуры.

В **третьей главе** (из семи параграфов) даны результаты анализов армянской духовной и ашугской музыки. В связи с изучением особенностей ритмики ашугской музыки автор этих строк воспользовалась случаем, чтобы перевести на русский язык и обнародовать наиболее важные положения книги А. Кочаряна "Армянские гусанские песни" (1.15).

8. В главе I можно найти также разъяснения большинства новых терминов автора данного исследования.

Четвертая глава (состоящая из 8 параграфов) целиком посвящена разбору вокальных сочинений армянских композиторов. Кроме разъяснения характера выявленных закономерностей ритмики, в главу включен специальный раздел (см. §§ 3-8), в котором дан всесторонний, комплексный анализ вокальных циклов армянских авторов, где учтены все компоненты музыки, в той или иной степени влияющие на форму общего ритмического движения.

В последней, пятой главе (из трех параграфов) рассматривается ритмика инструментальных сочинений армянских композиторов. Причем, отобраны те произведения, в которых наиболее ярко и отчетливо отражены характерные особенности ритмики армянской музыки.

Небольшое заключение обобщает весь смысл исследований по ритму автора.

Работа имеет резюме на английском языке. Она содержит также раздел с нотными примерами, таблицами, рисунками. В конце дан список использованной книжной и музыкальной литературы, а также указатель имен.

85558



РИТМИКА АРМЯНСКОЙ НАРОДНОЙ КРЕСТЬЯНСКОЙ МУЗЫКИ

1. К вопросу об изучении ритмики армянской народной музыки

В 70-х годах, впервые обратившись к специальному изучению ритмики армянской музыки, автор этих строк как было выше отмечено, ставила перед собой одну конкретную цель, - выявить степень влияния на музыку ритма национальной речи. И поскольку в задачи настоящего исследования входят другие аспекты этой проблемы, то возникла необходимость еще раз обстоятельно изучить существующие работы, в разной степени касающиеся вопросов ритма, а именно, - армянской крестьянской народной музыки (в связи с содержанием первой главы).

Прежде всего остановимся на чрезвычайно интересном и основательном труде Комитаса "Армянская крестьянская музыка", написанном еще в начале XX века, в 1906г. (1.12)⁹.

В частности, рассмотрим раздел "Аманак, ванкачапутюн" (В переводе - "Мора, просодия"). Под термином "аманак" Комитас подразумевает единицу измерения слога стиха. Этому термину в древнелатинском метрическом стихе соответствует "мора" (длительность короткого слога) а в греческой метрике "хронос протос" (в буквальном переводе - "исходное время").

В работе Комитаса бросается в глаза главная особенность: это скрупулезно проделанные научные выводы, базирующиеся на предполагаемом музыкально-текстовом анализе огромного ко-

9. Копия этого исследования была любезно предоставлена автору этих строк заведующей отделом народного искусства Национальной академии наук РА-К. Э. Худабашян, которая впервые представила и прокомментировала эту часть исследования Комитаса в 1995 г. на Седьмой республиканской конференции по армянскому искусству (см. 2.68).

личества песен¹⁰.

Фактически, несмотря на то, что народная музыка нигде не цитируется, в сознании читателя она как бы подспудно, закулисно присутствует.

Пройдемся по основным положениям комитасовских подзаголовков:

“Звукомора”, “Вдохомора”, “Стопная метрика”, “Строчная метрика”.

1. **Звукомора** (дзайнаманак). Под этим термином Комитас подразумевает такую единицу измерения слога, которая соответствует определенным звукам песни. Ей противопоставляется термин “вдохомора” (шнчаманак), время, в течение которого отсутствует звук, т. е. пауза.

Длительности слогов армянских народных песен, по Комитасу, в основном одноморные или двуморные. И тут же автор поясняет свою мысль: если за мору принять шестнадцатую, то восьмая будет двуморной; если восьмая - мора, то четвертная - двуморная; если четвертная - мора, то половинная - двуморная и т.д. Мора и двумора суживаются или расширяются в начале или в конце фразы. Суженные длительности мор встречаются лишь на первых и предпоследних слогах строки. Свыше двух-, трех-, четырех-, пяти-, шестиморных длительностей имеют только начальные и, в особенности, крайние слоги. Что касается семи-, восьми-, девятиморных и более длительностей, то они встречаются крайне редко, да и то на чрезмерно удлинённых крайних слогах текста.

Далее Комитас подробно приводит морную структуру наиболее известных, как он отмечает, армянских народных песен, одновременно указывая на количество и длительность звуков, входящих в состав слога.

При этом он оговаривает (и это важно учесть), что им специально опущены речитативные песни, не укладывающиеся в данную упорядоченную систему, поскольку они имеют свободную ритмику. В рисунке 1 приводятся варианты выписанных

10. К. Худабашиян правомерно обращает внимание исследователей на то, что комитасовский принцип анализа восходит к методическим основам известного немецкого ученого XIX века - Р. Вестфалья (см. 2.5, с. 24).

Комитасом ритмоструктур. Под некоторыми из них буквами указан тип размеров, т. е. четных и нечетных. Причем, под четными Комитас понимает двухдольные размеры, под нечетными - трехдольные. (см. рис. 1).

Подобным образом Комитас продолжает приводить соединения одного слога с четырьмя, пятью, шестью, семью, восьмью и девятью звуками, а затем показывает характерные соединения в смешанных размерах.

Уже по представленным наглядным ритмоструктурам Комитаса можно прийти к заключению, что к примеру: 1) соединения одного слога с двумя, четырьмя и пятью звуками в армянских народных песнях бывают от одноморных до шестиморных (включительно); 2) соединения одного слога с тремя звуками - от одноморных до шестиморных и десятиморных длительностей; 3) один слог с шестью звуками имеет от двух до шестиморных длительностей; 4) слоги с семью звуками встречаются от одноморных до шестиморных и девятиморных длительностях; 5) соединения слога с восьмью звуками бывают только двуморные, четырехморные и шестиморные; 6) слоги с девятью звуками - трехморные, пятиморные и шестиморные. При этом Комитас особо подчеркивает, что слоги, имеющие трех-, пяти- и шестиморные длительности встречаются почти исключительно в песнях с нечетной стопной метрикой. В сравнении с ними реже встречающийся четырехморный слог, напротив, появляется в песнях с четной стопной метрикой. Одноморные и двуморные слоги распределены равноценно в обоих видах (и в четной и нечетной стопной системе песен).

2. Вдохомора (шнчаманак) - пауза. Армянский крестьянин, как пишет Комитас, очень осторожно пользуется паузами, поскольку не любит прерывать процесс эмоционального пения. Паузы употребляются в основном в начале и в конце предложения или фразы и, как правило, в качестве дополнения к морам. Иногда они появляются и в середине песен, исходя из содержания текста. Обычно паузы фигурируют с односложными словесными возгласами, не имеющими определенного содержания (типа ha, ho, he и т.д.).

3. Стопная метрика. В этом разделе Комитас выводит метри-

ческую систему песен, основанную на четных и нечетных типах стоп. От различных видов одноморных и двуморных последовательностей возникают многообразные типы стоп. Стопы же бывают четные (двухдольные) и нечетные (трехдольные). И четные и нечетные стопы могут быть как простыми, так и сложными. Последние возникают от соединения двух простых стоп.

Далее Комитас особо отмечает, какие из стоп оказываются наиболее предпочтительными в армянских народных песнях (см. рис. 2).

Закономерностям стопной метрики, как указывает Комитас, подчиняются порою даже речитативные песни, однако длительность моры тут более свободная, условная. Наиболее характерными для речитативных песен являются пятидольные стопы, как отмечает далее Комитас, и добавляет, что, в целом, размер армянских крестьянских песен зиждется на трехморных (или трехдольных) стопах.

4. **Строчная метрика** возникает от сочетания друг с другом однородных или разнородных простых и сложных стоп. Затем Комитас приводит внушительный список распространенных вариантов длительностей коротких и длинных строк, встречающихся, как он отмечает, во всех известных ему народных песнях (1,11, сс 53-55). Тут следует примечание редактора, который сомневается в завершении этого раздела исследования, хотя и предупреждает, что ему неизвестно, существует ли продолжение рукописи Комитаса. И тем не менее даже то, что дошло до нас, дает основание делать дальнейшие, различного рода наблюдения. К примеру, увлекшись вышеизложенными идеями, мы попытались рассмотреть армянские народные крестьянские песни с точки зрения заданных Комитасом строчных ритмов, - по сути дела тех же "ритмов высшего порядка" (по выражению В. А. Цуккермана). В результате выяснилось, что в песнях с трехдольной стопной схемой главенствуют 12-морные строки (60%), на втором месте восьмиморные строки (20%), на остальных - шести- и смешанные стопные ритмы. Тут же вернувшись к рукописи Комитаса, мы провели такой же статистический анализ всех выписанных им ритмов. Итог оказался поразительно идентичным. В трехдольных структурах главенствовали двенадцати-

морные строки, а в двухдольных, - восьмиморные, на втором месте двенадцатиморные ритмы. По сути дела 12 - морные структуры настолько сильны, что проникают даже в нехарактерную для них двухдольную ритмическую периодичность.

Всем, кто пожелает ознакомиться с видами строчных ритмов армянских народных песен и, в целом, со всеми вышеизложенными положениями, рекомендуем посмотреть этот бесценный по значимости труд Комитаса. Ценность его заключается еще и в том, что он содержит в себе очевидные качества всеобъемлющего базиса, на основе которого могут появиться самые различные виды исследовательских разветвлений.

* * *

Ритмика армянских народных крестьянских песен и главным образом с точки зрения ее связи с ритмом строчных цезур рассматривается и В. Беляевым в учебном пособии "Очерки по истории музыки народов СССР" (1.23, сс125-127). Народно-песенное стихосложение, по наблюдениям автора, делится на три категории: а) в котором чередуются 8-ми и 7-сложные строчки (8-сложная строка в свою очередь складывается то из двух групп в 4+4 слога, то из групп в 5+3 слога), б) с чередованием 5-сложных строчек; в) состоящей из 11-сложной строки двух видов: 1) из трех слоговых групп в 4+4+3 слога и 2) из двух видов: слоговых групп в 6+5 слогов. Причем, эти виды строчек армянских песенных текстов применяются самостоятельно и в различном чередовании (например, встречаются строфы с чередованием строчек в 8+7, 7+5 или 11+6 слогов). На основании анализа Беляева можно предположить, что в армянских народных песнях ритмы "высшего порядка" бывают как периодически - переменные (скажем, с упорядоченной повторностью строчек в 8+7 слогов, или в 6+5 слогов), так и аперiodически - переменные (со смешанным, непредугаданным сочетанием количественно неповторяющихся слогов).

Наличие в армянской музыке больших возможностей ритмического варьирования простых структур, по верному замечанию В. Беляева, создает богатые возможности для развития музыкальной ритмики. Из ритмических рисунков Беляев выделяет

одну формулу ($- \cup \cup -$), которая наиболее часто встречается в народных песнях в размере $\frac{6}{8}$. “Сходные ритмические фигуры, - пишет он, - характерны также для таджикской, узбекской и азербайджанской музыкальных культур” (1.23, с. 127). Этот ритмический рисунок в работах некоторых музыковедов (в том числе В. Холоповой) фигурирует под названием древнегреческого хориямба. В своем первом исследовании по ритму мы сходный (визуально) с хориямбом ритмический рисунок условно назвали ритмом арүза, имея в виду один из видов ритмики этой системы стихосложения, а также большое распространение этой формулы в музыке народов Закавказья и Среднего Востока. Однако более подробный анализ народных песен (связанный со спецификой нового исследования) вызвал потребность использования всего многообразия типов древнегреческой терминологии, в особенности по отношению к песням с квантитативной ритмикой. Кроме хориямба в них встречаются и другие ритмы античного типа, о которых пойдет речь в соответствующих разделах настоящего исследования.

Главное, что прежде всего хотелось отметить в отношении Беляевских наблюдений, - это явная недостаточность выявленных ритмических формул. Мелодика армянских народных песен богата не только по формам взаимоотношения со стихотворным текстом, но и внутримотивными соотношениями длительностей.

В 1983 г. в Ереване вышло в свет второе, дополненное издание учебного пособия М. Брутян “Армянское народное музыкальное творчество” (1.3). Вопросам метроритма армянской крестьянской песни уделена отдельная глава. Для ясности нижеизложенных положений автора книги приведем ее формулировки метра и ритма.

Определение метра дано дважды: 1) **метр** - чередование отрезков времени, процесс временных соотношений музыкального произведения (с.91); 2) **метр** - система организации ритма (с. 94).

Ритм - соотношение длительностей на основе метра (с. 95). Таким образом, метр и ритм рассматриваются в их неразрывной связи. В формировании метра М. Брутян видит два главных принципа: 1) организацию путем определенного соотношения тактов (например, 2+2, 4+4, 1+1+1+1 и т. д.) и 2) внутритакто-

вую организацию при помощи размера и долей такта. Эти два принципа, по наблюдениям автора книги, соотносятся в армянской крестьянской песне в самых различных вариантах. Так, например, в процессе развертывания мелодики в песне могут чередоваться как различные размеры (смешанный метр), так и различные их внутритактовые строения (например, $\frac{6}{4}$ может дробиться на $\frac{3}{4}+\frac{3}{4}$ или на $\frac{2}{4}+\frac{4}{4}$ и т. д.). Приводя примеры разных совмещений отмеченных двух принципов организации метра, М. Брутян делает заключение об их богатом проявлении в армянских крестьянских песнях. По прочтении этого раздела учебника и мы приходим к логическому выводу о том, что в армянском народном творчестве встречающаяся переменность метра - межтактовая и внутритактовая - в значительной степени способствует возникновению интересных и неординарных соотношений между музыкальными построениями. По существу, это те же ритмы "высшего порядка", однако, возникшие не только в результате соотношения строк текстов (что, как доказывал Беляев, также имеет место в армянских песнях), а вследствие индивидуальных особенностей самой мелодики - свободного сочетания в ней переменных (или периодически - переменных) тактов с переменной группой их долей.

В разделе о ритме М. Брутян обстоятельно разъясняет функциональную природу ритмических ударений - совершенных (на сильной доле такта), несовершенных (на слабой доле), устойчивых (с долгой длительностью) и неустойчивых (с короткой длительностью).

Тут хотелось бы, чтобы автор книги оговорила насчет "условно-разделительной" (выражение В. Холоповой) функции тактов в некоторых распевных и речитативно - импровизационных песнях¹¹. Ведь недаром впоследствии М. Брутян отмечает,

11. Как было вначале главы отмечено, еще Комитас выделял аperiodическую сущность, к примеру, речитативных песен. Уместно вспомнить и предостережение В. Холоповой: "Для удобства чтения нот принято переводить в тактовую запись музыку любых исторических эпох. При подобной унификации в области семиографии особенно важно делать различия между исторически несходными типами ритмической организации и правильно понимать функцию тактовой черты, отличая ее действительную метрическую роль от условно-разделительной" (1.80, с. 5).

что Комитас не во всех песнях ставил тактовые черты (с. 94), поскольку в народной музыке закономерности метра наиболее четко действуют в танцевальных и в определенной группе распевных песен (в частности, в которых равномерно- периодическое членение музыки достаточно ясно выражено)¹².

Достойны внимания наблюдения Брутян о принципах ритмической вариантности армянских народных песен, которые осуществляются путем: а) дробления длительностей; б) укрупнения или размельчения ритмических долей; в) различных ритмических группировок одних и тех же интонационных оборотов; г) движения интонационных оборотов, противоположного такту (метрическая вариантность)¹³; д) при помощи синкоп; е) смены парных длительностей непарными и наоборот.

К остальным явлениям ритма, рассмотренным в книге М. Брутян, мы уже обращались в других своих работах и поэтому не будем их вторично освещать, тем более, что разбор тех свойств ритма не входит в круг интересов настоящей работы.

В учебнике Н. Дерояна "Анализ музыкального произведения" (1.4) последняя, десятая глава посвящена некоторым особенностям формообразования армянских народных песен. Вопросы же метроритма рассмотрены в отдельном параграфе. Н. Дероян, как и М. Брутян, трактует ритм в неразрывной связи с метром. Приведем его определения категорий ритма и метра: "Взаимосвязанное последование длительностей музыкальных звуков во времени называется ритмом" (с. 28). При этом автор дифференцирует узкое и широкое значение ритма, вкладывая в смысл первого понятия простейшую организацию звуков, а второго - взаимоотношение более крупных разделов - отдельных частей, построений. В этом Н. Дероян основывается на известные положения, изложенные в учебнике Мазеля и Цуккерма-

12. Характеру тактовых образований у Комитаса исчерпывающее объяснение дает Р. Атаян, особо подчеркивая: "Для верного представления структурных и метрических особенностей народных мелодий существенное значение имеет проделанное Комитасом специфичное в своем роде деление на такты" (4.1, с. 10).

13. Кстати, В. Цуккерман аналогичное движение называет "перекрестным", вследствие чего возникают "перекрестные ударения" и "перекрестные мотивы" (1.60, с. 195)

на(1.60, с. 134). Как известно, метр, как средство организации ритма, не может существовать без последнего. Однако Дероян ставит вопрос как раз с обратной стороны: “Ритм, как правило, не выступает самостоятельно, он постоянно проявляет себя в какой-нибудь метрической системе, вследствие чего это средство организации длительностей звуков получило название “метроритм” (1.4, с. 29). В данном случае могут возникнуть те же возражения, что и по отношению к М. Брутян (относительно действия метра в определенных видах народных песен).

В структуре крестьянских песен Н. Дероян особо выделяет многообразие мотивных оборотов, вызванное, как отмечает он, неустойчивостью метроритма. Секвенции, смещенные мотивы, наличие различных видов симметрий и асимметрий, вариационных принципов развития и пр. (наиболее яркий раздел анализа автора книги) еще раз доказывают наличие в народных песнях интересных стимулов к появлению своеобразных типов формобразования.

Ряд ценных данных и наблюдений (в том числе и о метроритме) относительно народных песен в обработке Комитаса можно почерпнуть в предисловиях и послесловиях Р. Атаяна - редактора шести изданных при его жизни томов полного собрания сочинений Комитаса (4.1, 4.2, 4.3, 4.4, 4.5, 4.6). Эти данные относятся к отдельным конкретным случаям - к специфике размера, особенностям ритма, к характеру акцентировки песен и танцев. Что касается размера, то нами взяты во внимание также некоторые, наиболее убедительные наблюдения редактора двух сборников народных песен Комитаса - С. Меликяна (4.53, 4.54).

Одной из последних работ, в которых затрагиваются вопросы ритмики армянского фольклора, является диссертация А. Пахлеваян “Принципы нотирования народной музыки на современном этапе развития музыкальной фольклористики” (Тбилиси, 1989). В третьем разделе исследования, посвященном проблемам собственно ритма и ритмического варьирования, интересны наблюдения автора относительно вопроса тактирования. Как отмечает А. Пахлеваян, в народной музыке, в особенности в стиле крестьянского песнетворчества тактовые черты в большинстве случаев рассекают время звучания на отрезки, отделяя друг от

друга определенные структурные единицы, идентичные античным стопам (3.5, с. 15). Хотя и в главе не даны дефиниции ритма, метра и интонации, но одним из достоинств работы является четкое осознание автором характерных особенностей каждого из этих понятий.

Довольно близко к поставленной нами проблеме стоит исследование и связанные с ним статьи Д. Арутюнова об А. Хачатуряне (1.20, 2.13, 2.15). Апеллируя через творчество А. Хачатуряна к армянской народной музыке Д. Арутюнов делает ряд достойных внимания наблюдений, по ходу которых проясняются некоторые особенности ритмоинтонаций народных песен.

Одним из интересных ветвей ритмических исследований является также изучение особенностей проявления симметричных и асимметричных конструкций целого.

Проблеме симметрии (или так называемому принципу симметрии) посвящены многочисленные труды ученых, как в области физики, математики, так и в музыкальной науке, например, в трудах Б. Асафьева, Г. Конюса, Л. Мазеля, В. Цуккермана, Е. Назайкинского, Э. Прауга, Г. Римана, Р. Штера и др. (1.21, 1.44, 1.56, 1.83, 1.63, 1.79, 2.60, 1.48, 1.66, 1.67, 1.90.). Из армянских музыковедов вопроса симметрии коснулись Н. Дероян, А. Абрамян. (1.4, 2.10, 3.1). В работах вышеотмеченных авторов симметрия затрагивается в связи с проблемами формы, мелодики, лада, контрапункта, а также с точки зрения эстетического осмысления всех указанных параметров музыки.

Мысль о том, что симметрия наиболее точно выдерживается и ощутима на уровне небольших построений, убедительно поддерживается и разъясняется В. Холоповой (1.79, с. 47). Еще раньше она нашла отражение в книге Е. Назайкинского "О психологии музыкального восприятия" (1.64). Малые формы в силу своих небольших размеров дают возможность слушателю тут же ритмически охватить и оценить внутренние пропорции сочинения. Но уже при более крупных единицах формы этой способности восприятия уступает место приближенная оценка "соотношений длительностей разделов по их драматургической весомости и эмоциональной насыщенности" (там же, с. 99).

Наиболее распространенным, простейшим видом симметрии

считается ее зеркальное выражение (в числовых соотношениях выглядит следующим образом: 2 3 3 2 или 2 3 2) и периодическое, трансляционное (когда одинаковые части целого следуют друг за другом, скажем, 2 2 2 2). И в том и в другом случае от перестановки идентичных частей симметрия целого не нарушается. Симметрией, следовательно, принято считать закономерное расположение равных частей фигуры относительно друг друга. При этом под равными подразумеваются как совместимо (трансляционно), так и зеркально расположенные разделы. В музыке выделяются эти два основных вида симметрии, которые ощутимы даже при функциональном отличии частей. Причем, ощущение симметрии возникает у слушателя в целостном, архитектурном восприятии музыкально-временного процесса. "Воспринять мелодию, - метко подмечает А. Лосев, - не значит воспринять первый звук, потом, забыв его, воспринять второй, затем, забыв второй, воспринять третий... . Музыкальное время, таким образом, некое воссоединение последовательных частей." (1.55). Иначе говоря, музыкальная симметрия (собственно и форма в целом) - это конструкция как бы остановленного и интуитивно обобщенного в сознании слушателя процесса. В основе этого процесса лежит отношение к квадратности как к идеальной форме проявления симметрии¹⁴.

Как известно, квадратными называются такие ритмические построения, в которых соотношение длительностей (звуков или тактов) "образуют цифру 4 или же более высокую степень числа 2." (1.60, с. 183). Квадратность, двоичность как одна из существенных символов симметрии, заложена в самой природе живых явлений. Она известна нам из области ботаники, зоологии, анатомии...

Интересными оказались результаты собственных многолетних опытов на уроках сольфеджио. Ощущение квадратности от прослушивания обыкновенного музыкального диктанта, види-

14. Сказанное не означает, что все, что квадратно-идеально с точки зрения худ. ценности. Недаром Б. Асафьев предупреждал: "Последование квадратных периодов самих по себе, ради их конструктивной завершенности, не вызовет ничего, кроме впечатления монотонности. Музыка не может быть хорошей только потому, что из нее можно "выжать" красивую симметричную схему" (1.21, с. 186).

мо, крепко сидит в сознании каждого более или менее одаренного ученика. Приучив ученика к быстрому ответу (без предварительного подсчета тактов), можно прийти к заключению, что квадратность заметна не только при реальном делении целого (периода) на два равных предложения, но и в том случае, когда целое слитное, неделимое. Это свидетельствует об ощущении нами потенциальных возможностей деления целого на квадратно симметричные части. Тем самым напрашивается вывод (подтвержденный последующим анализом народных песен), что в музыке существует реальная симметрия (зеркальная или периодическая) и симметрия как бы высшего порядка (опосредованная), выражающаяся в ее квадратности.

Не претендуя на исчерпывающее раскрытие принципа симметрии, тем более что этой проблеме было посвящено достаточное количество трудов, в исследовании будет предложен частный, ранее не встречающийся вид рассмотрения данного явления, относящийся к национально-характерным проявлениям ритмической конструкции песен.

К каждому из различных проявлений ритма мы специально обратимся непосредственно во время анализа народных песен. Однако уже сейчас можно с уверенностью сказать, что изучение ритмических свойств армянской народной музыки отнюдь не исчерпано. Нет четкого, системного представления о характере и всех разновидностях как внутримотивных соотношений длительностей звуков, так и некоторых видов ритмов высшего порядка, соприкасающихся с проблемой симметрии. Наша работа призвана осуществить эту идею не в отрыве, а в тесной связи с достигнутыми результатами отмеченных исследований для того, чтобы картина ритмики рассматриваемой музыки была бы по мере возможности наиболее полноценной, взаимообусловленной и всесторонне изученной.

2. О двух категориях ритма

Если присмотреться к любому музыкальному произведению с точки зрения ритма в узком значении (т.е. соотношения длительностей тонов), то можно выделить две категории ритмических рисунков - рельефных и нерельефных. К рельефным отно-

сятся ритмы, бросающиеся в глаза своей ярко вычерченной, выпуклой структурой. Такими, к примеру, являются синкопы, пунктирные ритмы, всевозможные виды мелизм, триоли и другие непарные деления длительностей, придающие особую характерность ритмическому звучанию. Соответственно, к категории нерельефных ритмов относятся выровненные, сглаженные рисунки типа пульсирующего движения одинаковыми длительностями или сочетания друг с другом смежных длительностей - половинных с четвертными, четвертных с восьмыми и т.д. "Равномерное движение, - читаем в учебнике Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана, - уступает по характерности всем прочим ритмическим рисункам, ибо в нем отсутствует важнейшее для понятия "характерность" качество: столкновение различных элементов" (1.60, с. 183). Эта мысль как нельзя лучше разъясняет отличие между рельефными и нерельефными ритмами¹⁵.

Нерельефные (или равномерные) ритмы встречаются в музыке многих национальных культур. Они присущи и некоторым пластам культовой музыки, отличающимся, однако, более сдержанными, размеренными темпами исполнения, поскольку в них, как известно, запрещалось любое проявление живой импульсивности.

В армянской народной крестьянской музыке преобладают рельефные ритмы. Их показатели не опускаются ниже 80% в каждом из рассмотренных сборников народных песен¹⁶. Поэтому в работе будут изучены главным образом особенности рельефных ритмических рисунков в отдельности и некоторые встречающиеся равномерные ритмы. К последним относится и ритм суммирования, о котором пойдет речь в следующем параграфе настоящего исследования.

15. Рельефные ритмы в настоящем исследовании специально не называются характерными, т.к. понятие "характерный" может быть применено и в отношении нерельефных ритмов, если речь пойдет об их характерности для какой-либо национальной музыки.

16. За основу анализа взяты главным образом сборники Комитаса и его учеников как наиболее совершенные и единые по принципам отношения к фольклорному материалу (4.53, 4.54, 4.72, 4.73, 4.22). Однако, в целях сравнения были рассмотрены и другие сборники народных песен, список которых приведен в разделе библиографии "Музыкальная литература" (4.9, 4.21, 4.32, 4.33, 4.34, 4.35, 4.77, 4.103, 4.104, 4.105).

3. Ритм суммирования

В “Анализе музыкальных произведений” (в главе, посвященной метроритму) В.А. Цуккерман дал четкую градацию наиболее общим явлениям ритма. Речь идет о понятиях “квадратность” и “неквадратность”, “дробление” и “суммирование”. “Ритмические рисунки, основанные на неравенстве, на сочетании различных длительностей, можно разделить на две категории: “квадратные” и “неквадратные”. Напомним, что под квадратным автор этого раздела учебника подразумевает более высокую степень числа два, а неквадратными считает ритмические рисунки, в которых сумма длительностей нечетна (1.60, с. 183). Из сказанного вытекает, что ритмы “дробления” и “суммирования” являются квадратными, так как сочетание длительностей в них образует цифру четыре (там же, сс. 185,186).

Среди квадратных ритмов, количественно уступающих в армянской народной музыке неквадратным, наиболее распространенным оказался ритм суммирования. Специальное обращение к данному ритмическому рисунку объясняется его родством с ямбическим свойством ритма армянской музыки. Проблема эта была подробно рассмотрена в отдельном исследовании автора этих строк “Ритм национальной речи и музыки”, в котором явление ямбичности объяснялось влиянием идентичной структуры национального языка. Мы не собираемся дать повторное освещение результатов уже проделанного анализа, однако, считаем необходимым в ямбических структурах подчеркнуть те стороны, которые в силу специфики поставленной ранее задачи не были затронуты в предыдущем исследовании¹⁷. Так, одним из косвенных последствий ямбического воздействия языка явилось преобладание ритма суммирования в ряде армянских народных песен. Эта закономерность наиболее часто дает о себе знать в мелких длительностях (на уровне субмотивов), в частности, в соотношениях шестнадцатых с восьмыми (см. примеры 1,2,3). Подчерк-

¹⁷ Ямбическими автор этих строк называет ритмические рисунки любой протяженности с акцентированными крайними звуками. В данном исследовании применена также терминология античной квантитативной ритмики, о чем пойдет речь чуть позже.

нутые в приведенных примерах ритмические рисунки становятся характерными для армянской музыки. Они встречаются не только в двухдольных, но и в трехдольных, смешанных и переменных размерах, т.е. свойства квадратной ритмики проникают даже в неквадратную ритмосферу (см. примеры 4,5).

4. “Ускоренные” ямбы.

В числе мелодических оборотов с ритмическим торможением в конце большое распространение в армянской народной музыке получили такие рельефные структуры, в которых резко сменяются краткие длительности более долгими, т.е. обороты с наличием “ритмического скачка” (термин М. Брутян)¹⁸. Для краткости эти ритмы мы назвали ускоренными ямбами, так как ямбичность тут проявляется быстрее обычного, как бы с разбегом, устремленным к конечному звуку. Наиболее частое употребление получило сочетание двух шестнадцатых с четвертной. Наряду с этим в армянских народных песнях можно найти и другие, самые разнообразные виды ускоренных ямбов (см.рис. 3)¹⁹.

Многие из вышеотмеченных рисунков содержат в себе синкопированный ритм (см. примеры 6,7). Чтобы нагляднее представить, как выглядят такие ямбы различной протяженности в контексте песни или танца, приведем показательную в этом отношении народную мелодию из первого сборника С. Меликяна (см. пример 8). Ускоренные ямбы встречаются во всех разделах песни (и в начале, и в средней части, и в конце). Более всего эти ритмы присущи песням с распевным и речитативно-импровизационным складом изложения²⁰.

18. В “ритмическом скачке” важно, чтобы последний звук был бы длиннее предыдущего не менее, чем в четыре раза.

19. В этом отношении большой интерес представляет новый сборник А. Асакян и А. Пахлеванян (4.9). Подавляющее большинство приведенных в нем эпических песен изобилуют многообразными видами ускоренных ямбов.

20. О складах изложения см. в вышеупомянутой книге автора этих строк (1.34). Д. Арутюнов в своем исследовании о А. Хачатуряне(1.20) отмечает характерность для музыки композитора ритмоинтонационных оборотов с синкопой, подобных ускоренным ямбам. Поскольку у Хачатуряна эти обороты встречаются на сильных долях такта, то автор книги назвал их мотивами с дроблением сильной доли. “Ритмоинтонационная основа таких мотивов, как отмечает Арутюнов, уходит своими корнями в армянскую народную музыку”(1.20, с. 75).

5. Синкопа

Прежде чем перейти к наиболее распространенному ритмическому явлению армянской народной музыки - синкопе, рассмотрим ее с теоретической точки зрения. Как известно, в синкопе возникает несовпадение метрических и ритмических акцентов. Однако, если приглядеться к различным видам синкоп, то можно заметить разную степень их обостренности. Так, например, действие цепочки синкоп, слигванных через тактовую черту, значительно более умеренно по остроте, чем обычных коротких внутритактовых или межтактовых (1.60, с. 192). В то же время встает вопрос: одинаковы ли по остроте восприятия два нижеприведенных синкопированных ритмических рисунка (рис. 4). Безусловно, нет. И прежде всего из-за разной степени их обостренности. Сила первой синкопы в наличии в ней внутреннего толчка, устремленного к последующей сильной доле. Слабость второй синкопы в отсутствии такого толчка. Итак, **сильными** назовем синкопы, ритмическое ударение которых возникает в результате соединения слабой и сильной долей (межтактовая синкопа) или слабой и относительно сильной доли (внутритактовая синкопа). **Слабыми** же назовем синкопы, возникшие в результате соединения двух слабых долей.

Таким образом цепочка сильных синкоп способна потерять степень своей обостренности в результате лишь количественного фактора, а не качественного.

Статистический анализ армянских народных песен и танцев показал, что среди синкоп самым распространенным является слабый ее вариант, в котором соотносятся либо четвертная с половинной, либо (и чаще), - восьмая с четвертной. Эти синкопы известны нам по танцевальным жанрам европейской музыки. Они встречаются в сарабандах, чаконах, полонезах, мазурках.

В армянской народной музыке слабые синкопы имеют также танцевальное происхождение, поэтому более всего присущи песням тацевального склада. (см. примеры 9, 10)²¹

Нередки и случаи соединения слабой синкопы с сильной, пе-

21. Не случайно, что слабые синкопы характерны и для музыки А. Хачатуряна, особенно его лирическим темам песенно-танцевального типа (2.15, с. 250).

перерастания слабой в сильную синкопу (см. примеры 11,12).

Кроме обычных, довольно распространенных внутритактовых и межтактовых синкоп (слигованных или с люфт паузами), в армянской народной музыке встречаются также синкопы с наличием в них ритмического скачка (не только в ранее отмеченных ускоренных ямбах, но и в структурах со слабыми окончаниями). Эти синкопы можно назвать **обостренными** из-за более острого в них столкновения и контраста между короткой и долгой длительностями. В результате такого столкновения обостряется весомость слабой, синкопированной доли (см. примеры 13, 14). В основе многих ускоренных ямбов лежат обостренные синкопы. Однако в народных песнях встречается и немало примеров ускоренных ямбов, в которых столкновение между сильной и слабой долями не приводит к усилению последней. Усиливается, напротив, сильная доля, возникает классической ямб. При этом не нарушается интенсивность процесса образования ямбического построения. Этим объясняются различные названия, данные в настоящем исследовании вышеотмеченным типам ямбов и синкоп.

Весьма характерным для армянских народных песен является обращенный пунктирный ритм, так как переключается со свойствами ускоренного ямба. В. А. Цуккерман называет этот ритм остро синкопированным, поскольку в нем сильно нарушено метроритмическое согласование (1.60, с. 194). Этот ритмический рисунок иначе называется "ломбардским", так как был распространен в итальянской музыке начала XVIII века. Однако, как справедливо отмечается в музыковедческой литературе (В. Цуккерманом, В. Холоповой, Р. Атаяном и др.), обращенный пунктирный ритм встречается и в музыке других национальностей, в частности, - он характерен для венгерских городских народных песен, для шотландской музыки, для музыки некоторых народов Востока (1.60, с. 194, 1.1, с. 52, 2.62, с. 226).

В армянских народных песнях и танцах обращенный пунктирный ритм встречается и в виде сочетания шестнадцатой ноты с восьмой (см. пример 15), и в виде чередования восьмой с четвертной (см. пример 16), и в более обостренном взаимоотношении - шестнадцатой с четвертной (см. пример 17), и в соче-

тании тридцать второй ноты с шестнадцатой (см. пример 18).

Обращенный пунктирный ритм и обостренные синкопы наиболее характерны для речитативно - импровизационных и распевных песен. однако они встречаются порою и в танцевальных песнях (см. пример 19, такт 9).

Приведенный пример интересен сочетанием различных видов синкоп - внутритактовых и межтактовых (с люфт паузами), слабой синкопы (см. последние два звука) и синкоп в виде обращенного пунктирного ритма.

Место, характер, количество и формы многообразных выражений синкопированных ритмов придают песням стилевое своеобразие, национальную окраску, способствуют наглядному восприятию особенностей ритмики народной музыки.

6. Об одном из проявлений пунктирного ритма

Пунктирным, как известно, называется чередование удлиненной (путем точки или паузы) сильной и укороченной слабой долей, в результате чего акцент, падающий на первую ритмическую долю, значительно заостряется. Пунктирный ритм встречается в мелодиях самого различного склада изложения, но наиболее характерен для песен маршевого или танцевального типа (см. примеры 20,21). Сам по себе этот ритмический рисунок не имеет особых специфических в национальном отношении черт, поскольку применяется в музыке подавляющего большинства национальных культур. Однако, в зависимости от соотношения длительностей звуков, окружающих или дополняющих его, пунктирный ритм приобретает различные специфические оттенки и становится характерным для определенных музыкальных жанров. Например, для мазурок или полонезов, в состав которых, как известно, входит в качестве основополагающего элемента. Одним из характерных ритмических рисунков, в основе которого также лежит пунктирный ритм, является так называемый "мотив ударных", широко распространенный в музыке народов Закавказья, Ближнего Востока и Средней Азии (1.20, с. 126). Этот ритм исконно танцевального происхождения, возник в практике исполнительства на ударных инструментах. "Однако по мере его мелодизации - все более частого исполнения голосом, струнными и

деревянными духовыми инструментами - жанровый диапазон его применимости заметно расширился и он получил огромное распространение в восточной народной и профессиональной музыке самого различного характера" (там же, с. 131).

В армянских народных песнях и танцах "мотив ударных" встречается и в чистом виде (см. примеры 22,23,24 -такты 1, 2, 4, 5), и в виде его вариантов (см. пример 25 - такты 3,4,5, 6) и в сочетании чистого вида с вариантами (см. пример 26). В основе своей трехдольный, этот ритмический рисунок порою проникает и в двухдольную ритмическую сферу, от чего, конечно, несколько меняется характер его звучания (см. пример 27 - такты 1,3). В рисунке 5 приведены наиболее распространенные типы ритмических вариантов "мотивов ударных" армянских народных песен и танцев.

Как видим, главным объединяющим и неизменным ритмическим моментом во всех вариантах является начальный пунктирный ритм, который встречается и в сочетании с межтактовыми синкопированными паузами (см. последние три варианта), и совместно с дополнительными пунктирными, ломбардскими и другими ритмическими рисунками.

7. Квантитативные ритмы.

Детальное изучение ритмики армянской музыки выявило одну существенную закономерность: значительная часть народных песен, в особенности тех, которые укладываются в размере $\frac{6}{4}$ или $\frac{6}{8}$ - квантитативные по природе своей (т.е. основаны на долготе и краткости звуков)²².

Поэтому к ним применимы древнегреческие названия стоп в их первоначальном значении. Наряду с этим сплошь и рядом встречаются песни, которые никак не подчиняются законам квантитативности. Тут уже под названием ямбические, хореические и амфибрахические условно подразумеваем структуры различной протяженности с ударением то на последнем звуке, то на

22. На эту особенность указывает Комитас в статье "Армянская крестьянская музыка" (1.12).

первом или одном из средних звуков. Разные формы ритмики (обобщенные или конкретные их названия) отнюдь не затрудняют восприятие ритмической сущности народных песен. Так, например, в шестидольных размерах наиболее распространенными оказались диямбы, т. е. те же ямбы, только в двойном выражении (س س س س)²³. Статистический анализ показал, что на втором месте после диямбов находятся хориямбы (- ∪ ∪ -), затем идут бакхии (∪ - -), амфимакры (- ∪ -), антиспасты (∪ - - ∪) и менее характерны смешанные структуры.

В армянских народных песнях довольно часто встречаются варианты этих ритмоформул. Остановимся на хориямбе как одном из наиболее распространенных видов квантитативной ритмики (см. пример 28 - такты 1,3). Нередко мотив ударных со своими разновидностями выглядит, как вариант хориямба, особенно когда совпадает со слоговым ритмом последнего (см. пример 29 - такты 6,9)²⁴. В рисунке 6 наглядно показано соотношение ритма мелодики (верхняя строка) и слоговой ритмики (нижняя строка) шестого и девятого тактов приведенного примера. Можно заметить, что в мелодике фигурируют варианты "мотива ударных". В слоговом же ритме - чистый хориямб. Сказывается близость происхождения этих двух ритмоформул, что проявляется не только вертикально - в одновременном сочетании слогового ритма с ритмом мелодики, - но и горизонтально. Показателен в этом отношении пример 30, в котором начальный ритм "мотива ударных" плавно переходит в ритм хориямба.

8. О роли непарных видов деления длительностей

Армянская народная крестьянская музыка не выделяется особым разнообразием представленных непарных видов деления длительностей. Последние если и встречаются, то чаще всего в

23. Для обозначения акцентированных и неакцентированных звуков использованы применяемые в литературоведении знаки ударных (-) и безударных (∪) слогов.

24. Слоговым называется ритм стихотворного текста, возникающий от данной мелодики. Слоговой ритм нередко резко отличается от ритмики того же стиха, взятого без мелодического рисунка. Полное совпадение ритма стихотворного текста и мелодики встречается лишь в некоторых видах речитативно - импровизационных и танцевальных песен.

песнях распевного и речитативно - импровизационного склада, т. к. по природе своей являются как бы “мелкоочаговыми” разрушителями симметрии, равновесия. (см. примеры 18,31,32).

Из всех видов непарного деления наиболее распространенной оказалась триоль. В песне “Дле яман” (пример 32) наглядно видно, как красочно сочетаются в ней две триоли различной протяженности (из восьмых и шестнадцатых нот). Причем, нарушение равномерно - периодического движения происходит не только за счет триолей, но и большого количества синкоп (см. такты 2, 3, 6, 7, 11, 12, 14, 16,) и ускоренного ямба (см. такты 17 - 18).

Триоли встречаются порою и в песнях танцевального характера (см. пример 33). Примечательно в данном случае наличие в одной песне различных типов рельефных ритмических рисунков - триолей, пунктирных ритмов, “мотива ударных” со слабой синкопой (в такте I), обостренной синкопы (такт 7).

Совмещение различных рельефных ритмов не исключение, а одна из особенностей армянской народной музыки.

9. Мелизмы.

Еще со времен Комитаса (и во многом благодаря его тонкому музыкальному чутью) стало известно, что для армянских крестьянских песен не характерны развернутые орнаментальные украшения (1.11, с. 13). Сказанное вовсе не означает, что в народных песнях нет никаких признаков мелодических украшений. Напротив, возникновению острых рельефных ритмических рисунков в немалой степени способствуют мелизмы, однако, более компактные (чем орнаментика) и стабильные их виды. Мелизмы занимают в армянской музыке второе место после синкоп. В частности, среди музыкальных украшений преобладают короткие их виды, типа форшлагов (главным образом) и мордентов. Трели и группетто встречаются крайне редко (см. таблицу I).

Самое разнообразное выражение получили форшлагги. Они встречаются и в виде одного звука (составляя с основным тоном, перед которым находятся, двусложный ритмический рисунок, сходный по звучанию с ломбардским ритмом), и в виде двух, трех звуков (ассоциируясь по звучанию с ускоренными ямбами). В народных песнях встречаются и нахшлагги.

Примечательно, что двусложные мелизматические ритмы появляются чаще всего на интервал секунды (и особенно нисходящей), а также терции, квинты и реже примы (см. примеры 3, 8, 12, 13, 29). В примере 8 можно найти почти все виды отмеченных двузвучных ритмов. К категории двузвучных относятся и вышеотмеченные нахшлагги (см. пример 4).

Двусложные и трехсложные мелизмы встречаются и в виде мордентов, и в виде форшлаггов - обычных и с опеванием тона, перед которым находятся (см. пример 34).

10. Шестнадцатые в трехдольных размерах.

Тенденция в армянской народной музыке к так называемым "ритмическим скачкам" послужила причиной наличия в одной песне полярных длительностей - наряду с долгими, значительно коротких. Многообразие длительностей в двухдольных размерах - явление довольно распространенное в музыке, что нельзя сказать о трехдольных и в особенности таких сложных метрах, как $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$. Наиболее частое внедрение шестнадцатых (иногда более мелких) длительностей в эти размеры становится одним из характерных свойств ритмики армянской народной музыки. Достаточно отметить, что более трети песен с размером $\frac{6}{8}$ (значительно преобладающим над размером $\frac{9}{8}$) содержат шестнадцатые ноты. Дробление обычной трехдольности на мелкие длительности приводит к возникновению как рельефных ритмов (например, пунктирного ритма, ускоренных ямбов и др.), так и нерельефных, равномерных ритмов (суммирования или дробления). Так, в примере 33 почти во всех ритмических рисунках фигурируют шестнадцатые. Они и в пунктирных ритмах (такты 6, 7), и в триолях (такты 2, 3, 4, 5, 6), и в мотиве ударных (такт 1), и в различных вариантах хориямба (такты 2, 4, 6), и в обостренной синкопе (такт 7).

Шестнадцатые в размере $\frac{6}{8}$ встречаются в песнях разных видов изложения (кроме речитативно - импровизационных).

Таким образом, одним из характерных ритмических свойств шестидольных армянских народных песен и танцев является

двенадцативременной вид их выражения²⁵. К этому выводу можно прийти, если за единицу измерения в размерах $\frac{6}{8}$ или $\frac{6}{4}$ взять наименьшую долю ритмоформулы. Это одно из наиболее важных заключений, сделанных в настоящем исследовании.

11. Особенности метрики и возникновение ритмов высшего порядка.

Армянские народные песни отличаются метрическим многообразием. Мелодика их укладывается и в простые размеры, и в сложные, и в переменные, и смешанные (или разнородные)²⁶.

Трехдольные и шестидольные размеры встречаются вдвое чаще, чем двухдольные (см. таблицу 2)²⁷.

Трехдольность преобладает во всех складах изложения, кроме речитативно - импровизационного, в котором заметно явное преимущество переменного метра, что соответствует стихийно - импровизационному характеру этих песен (см. таблицу 3).

Остановимся более подробно на переменном метре, представляющем в народных песнях в довольно интересных разновидностях.

Если рассмотреть конструкцию метра изолированно от формы песен, то она предстанет в самых различных вариантах, составляя разнообразные ритмы высшего порядка с упорядоченными типами формообразования. Это и различные виды двухсложных ритмов, начиная с простых (АВ), кончая сложными, такими как двойной двусложный, тройной, четверной, пятерной и шестерной двусложный ритм (АВАВ, АВАВАВ, АВАВАВАВ и т. п.)²⁸; это и конструкции куплетного типа (АВСВ), и трехсложные ритмы репризного строения (АВА), и двойные трехсложные

25. Способ изучения ритмики с точки зрения подсчета долей такта применен П. Стояновым (см. 1.70).

26. Чтобы не спутать со смешанным складом изложения (по чисто внешнему повторению терминов, а не по смыслу), назовем смешанные размеры разнородными, т. е. в которых сочетаются разного типа простые размеры. Это необходимо стало особенно при составлении таблиц.

27. В таблицах шестидольные размеры, состоящие, как известно, из двух трехдольных, условно объединены с трехдольными.

28. Буква в данном случае соответствует определенному размеру. Смена букв - смене размеров.

ритмы (АВАВА), и рондообразные (АВАСА). Причем, ритмы высшего порядка выступают то в виде соотношения длительностей тактов (в каждом новом размере сохранены закономерности метроритмических группировок), то в виде соотношения больших разделов формы - мотивов, фраз, предложений, - когда в смене размеров преобладает речитативно - импровизационный тип изложения (с нарушенными внутритактовыми группировками). Тем самым в первом случае, благодаря ясному ощущению смены размеров, переменный метр приобретает смысл, имеет свою логическую линию, драматургию. Во втором же, - метр теряет свое исконное значение, подчиняясь свободному, стихийно - импровизационному движению ритма.

Теперь посмотрим, как соотносится смена размеров со сменой частей формы песен. Анализы показали, что возникают три разновидности их соотношения: а) смена размеров совпадает с границами разделов формы. Причем, главным образом в песнях с двусложной конструкцией ритма²⁹; б) смена размеров не совпадает с границами разделов формы, что приводит нередко к возникновению "встречного ритма" (термин Е. Ручьевской) высшего порядка. Этот тип соотношения двух различных периодичностей (своеобразной полиритмии) встречается во всех отмеченных видах ритмов высшего порядка, чаще всего в ритмах трехсложной конструкции³⁰; в) возникает совмещенный вид переменного метра, где встречный ритм сочетается с разделами, совпавшими с границами формы песен. Скажем, двойной двусложный ритм (АВАВ) сменяется двойным трехсложным (АВАВА), или друг друга сменяют (совпадая с разделами формы песен) три простые слитные двусложные ритмические конструкции (АВА-ВАВ) и т.д. Вкратце вышеотмеченные виды соотношения ритма высшего порядка и метра можно назвать следующим образом: а) совпавший вид; б) несовпавший вид; в) совмещенный вид. Из этих трех случаев в армянских народных песнях наиболее часто встречается второй - несовпавший вид (54%). Довольно

29. 4.53 - N136, 4.54 - N 4, 4.22 - NN 49, 57, 4.72 - NN 34, 169, 186, 221, 4.73 - NN71, 118, 193 и др.

30. См. 4.53 - NN 35, 48, 51, 60, 93, 95, 108, 114, 139, 152, 154, 175, 206, 211, 243, 258, 4.54 - N 83, 4.73 - N 23 и др.

часты и случаи совмещенных вариантов (30%) и значительно реже встречаются совпадения с разделами формы песен (16%).

12. Явления метро - ритмической симметрии и асимметрии

Одним из неотъемлемых свойств ритмической конструкции народных песен является их симметричное и асимметричное выражение. Народная песня с точки зрения единого акта восприятия - благодатная почва для рассмотрения принципа симметрии. И поскольку особенности симметрии наиболее полноценно действуют в танцевальной сфере, то на этой области и сконцентрируем свое внимание³¹.

Взаимоотношение симметрии с асимметрией в армянских народных танцевальных песнях выступает в виде всех четырех возможных разновидностей: 1) **симметрия в симметрии** (см. пример 35), - когда симметричное деление тактов объединено квадратной структурой целого (скажем, 4+4); 2) **симметрия в асимметрии** (пример 37), - когда симметрия частного приводит к асимметрии целого (5+5 + 3+3); 3) **асимметрия в симметрии** (пример 36), - когда асимметричное членение тактовых цезур приводит к симметрии целого (2+3 +2+3); 4) **асимметрия в асимметрии** (пример 38), - когда нарушена симметрия и частного, и целого (3+2 + 3+3). В последнем случае танцевальность обеспечивается наличием мелкоочаговой, преходящей симметрии, а также характерным для этого склада изложения сохранением пульсации сильных долей и организованной последовательностью внутри-тактовых длительностей звуков.

Анализ армянских народных песен с последующим статистическим подсчетом показал, что в танцевальном жанре хотя и преобладает симметрия в симметрии (45%), однако, к этой разновидности принципа симметрии приближается вторая - симметрия в асимметрии (40%). По-видимому, это своеобразная форма проявления национального ритмического мышления, поскольку

31. В песнях распевного и речитативного характера музыки разных народов проявляются в основном одинаковые закономерности. В одном случае (в распевных) - это тенденция к преодолению периодической симметричности, склонность к асимметрии, в другом (в речитативных), - полное отсутствие симметрии, господство асимметрии.

сочетание симметрии с асимметрией можно заметить также в орнаментике древних архитектурных построений. Если внимательно приглядеться к симметрично высеченным украшениям армянских древних храмов, то можно заметить неповторимость рисунка каждого из этих узоров, что вносит элемент живой асимметрии в структуру целой композиции. В наличии реальной асимметрии можно убедиться и при рассмотрении симметрично расположенных, но различных узоров древнеармянских хачкаров (крест - камней), на что справедливо обращает внимание Р. Атаян (2.16, с. 237), позже и А. Абрамян (2.11, с. 231) в ранее упомянутой статье, посвященной проблеме симметрии. Чтобы убедиться в сказанном, достаточно рассмотреть левые и правые стороны хачкаров, изображенных в фотоснимках (см. рисунки 7,8).

При сравнении структуры армянских народных песен с песнями соседних закавказских республик выявились совершенно иные закономерности, о которых пойдет речь в следующей главе настоящего исследования. В процессе сравнительного анализа читателю еще раз будет предоставлена возможность ознакомиться с основными выводами по ритмике армянской народной крестьянской музыки.

В ПОРЯДКЕ СРАВНЕНИЯ С РИТМИКОЙ ДРУГИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

Глава не претендует на исчерпывающий характер, что естественно, поскольку невозможно разом объять огромный материал, хранящийся в сокровищнице мировой музыкальной культуры. Сравнение с музыкой других народов имеет главным образом региональный характер, в частности охватывает в основном сферу музыкальной культуры Закавказья. Но даже в этом случае пришлось ограничить размах наблюдений и остановиться на выявлении и изучении наиболее отличительных свойств музыкальной ритмики трех национальных культур, представляющих интерес именно с точки зрения сравнительного анализа³². При этом важным оказалось четкое осознание как неизбежности ритмических подобий (особенно, когда речь идет о музыке соседних регионов), так и неизбежности индивидуализированных, национально-своеобразных проявлений, связанных и с характерной ладово-интонационной окраской, и со степенью частоты выраженных ритмических структур. Не исключены и возможности наличия в одной национальной музыке ритмоформул, абсолютно отсутствующих в другой.

Результаты анализов превысили ожидания. Прежде всего оп-

32. Автор не ставит перед собой задачу всестороннего изучения музыкальной ритмики народов Закавказья, ибо это уже делалось (или делается) в каждой республике силами собственных специалистов.

Основой анализа народной музыки республик Закавказья послужили песни из сборников, отмеченных в списке использованной литературы (1.23, 4.13, 4.14, 4.51, 4.52). Наряду с этим, в целях дополнительного сравнения и проверки результатов исследования рассмотрены также сборники персидских народных песен, любезно предоставленные автору этих строк композитором С. Агаджаняном (4.78, 4.79). Предварительный анализ этих песен с точки зрения ритма (в сравнении с народно-крестьянской ритмикой Закавказских республик) показал наибольшее их сходство с азербайджанской музыкой.

равдала себя избранная методика анализа, оказавшаяся достаточно удобной и гибкой, чтобы можно было бы при надобности расширить ареалы наблюдений. В рамках же рассмотренных материалов наиболее ценными, на наш взгляд, оказались выявленные типичные отличительные стороны ритмики песен разных народов, с чем и предоставляется ниже читателю возможность подробно ознакомиться.

1. Рельефные ритмы

“Иногда для характеристики того или иного стиля и для его сравнения с другими,- отмечает Л. Мазель,- важно знать, какие из обычных и широко распространенных средств для этого стиля не типичны. Для русской старинной народной песни не типичны всевозможные острые и подчеркнутые фигуры маршевой ритмики, в частности пунктирный ритм, который, как известно, наоборот, весьма типичен, для венгерской народной музыки” (1.60, с. 222). Там же Л. Мазель дает довольно существенную характеристику ритмике русских народных песен, в частности отмечает, что последние не отличаются особой сложностью и разнообразием ритмических рисунков, что для них характерна большая метрическая свобода, неквадратность структур. Причем, все это во многих народных песнях сочетается с ритмической строгостью, а именно, - экономией длительностей, отсутствием в них большого разнообразия, ритмической пестроты (с.221).

Отсутствием ритмического разнообразия отмечены и песни более северных народов, к примеру, Скандинавских стран (1.51) или республик Прибалтики. Так, большинство рассмотренных в работе (в целях сравнения) эстонских песен (свыше 80%) изложены в равномерном движении с нерельефными, главным образом смежными длительностями (см. пример 39). К основным особенностям ритмики старинных песен Эстонии, думается, относятся динамика акцентов (богатая природа артикуляции), их характерные симметричные и асимметричные проявления, а также высокая степень связи со словесным текстом³³.

33. Об эстонской народной песне и наиболее характерных ее образцах в нотных примерах см. в исследовании Х. Тампере (1.72).

В творчестве народов республик Закавказья проявляются свои специфические закономерности.

Армянская народная музыка, как было отмечено в предыдущей главе, отличается подавляющим большинством песен с рельефными ритмами (86 %). Рельефностью, однако в своем абсолютном ритмическом выражении выделяются и азербайджанские народные песни. Среди них практически нет песен с нерельефными ритмами. Причем, необходимо отметить, что в азербайджанской песне от начала до конца, как правило, господствует либо исключительно одна разновидность рельефного ритма, либо две и реже три (см. пример 40). Особенностью же армянской песни является, напротив, совмещение различных видов рельефных ритмоструктур (см. пример 33). В сравнении с ними в грузинских песнях рельефные ритмы уравниваются нерельефными. В них наряду с преобладанием в большинстве случаев скандированной речитации довольно часто встречаются песни с ровными ритмическими рисунками (см. пример 41)³⁴. Даже ритмика пятидольника чаще всего выдержана в стройном последовании пяти четвертных тонов.

Все вышесказанное зависит не только от типов речитации, формы взаимоотношения длительностей звуков, но и во многом от отношения к метру.

2. Метр.

В армянских народных песнях и танцах в целом преобладают трехдольные и шестидольные метры. Однако результаты песен танцевального и нетанцевального склада неоднозначны. Если в танцевальных песнях незначительно, но тем не менее превалирует размер $\frac{6}{8}$ (на втором месте находятся двухдольные размеры), то в нетанцевальных - $\frac{3}{4}$ и переменный метр³⁵.

В отличие от армянской в грузинской народной музыке дается

34. Песня приводится без инструментального сопровождения (целиком см. 1.23, с. 250-251).

35. Статьи, у Комитаса танцевальные песни записаны главным образом в размере $\frac{3}{4}$.

предпочтение как двухдольным ритмам, так и переменному метру. Танцевальные песни зафиксированы в размерах $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$, реже $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$, а нетанцевальные - преимущественно в переменном метре.

Азербайджанские народные песни главным образом танцевальные по своему складу изложения. В них с большим разрывом от других размеров преобладает $\frac{6}{8}$. Переменный метр и двухдольные размеры почти не встречаются, употребляются крайне редко. Поэтому особенности закономерностей переменного метра пришлось сравнить только между армянскими и грузинскими народными песнями.

Выявились следующие результаты: если в армянских песнях преобладают случаи несовпадения смены размеров со сменой фраз и предложений, то в грузинских - чаще всего совмещаются совпадения с несовпадениями (см. таблицу 4).

Все вышеуказанные свойства метра существенно влияют на характер возникновения ритмов высшего порядка.

3. Ритмические рисунки.

Сравнительный анализ ритмических рисунков музыки республик Закавказья выявил и в этой сфере интересные закономерности. Так, резюмируя выводы первой главы, напомним, что наиболее распространенными видами ритмики армянских песен являются: 1) сильные и слабые синкопы (с небольшим преобладанием последних)³⁶; 2) наличие ускоренных ямбов; 3) использование тех видов мелизм, которые по своему ритмическому звучанию приближаются к ускоренным ямбам, т.е. форшлагов (в большом количестве), мордентов, реже группетто (трели не характерны для армянской музыки); 4) из непарного деления длительностей наиболее употребимы триоли; 5) юбиляции и нахшлагги встречаются редко.

36. Когда синкопы выдвигаются в качестве характерных для армянской музыки ритмических явлений, имеются в виду прежде всего те их виды, которые почти отсутствуют в народных песнях соседних регионов, а именно, - обостренные синкопы, синкопы в рамках ускоренных ямбов, а также в составе характерных квантитативных ритмов.

В грузинской народной музыке бросается в глаза довольно частое использование пунктирных ритмов. Даже триоли подаются в сочетании с пунктирным ритмом. Характерны также глиссандированные нахшлагги и развернутые юбилеи с обильным использованием триолей, секстолей, септолей особенно в трудовых песнях (см. пример 42).

Среди мелизм изредка встречаются форшлаги и морденты, которые в отличие от армянских никакого отношения не имеют к ускоренным ямба, не присущим грузинской музыке.

Ускоренные ямбы не характерны и для азербайджанской музыки. Наиболее распространены тут слабые виды синкоп, причем в рамках определенных ритмоструктур, о чем пойдет речь ниже. В мелизмах господствуют трели (см. примеры 40, 43).

Все отмеченные отличия существенно влияют на характер звучания каждой национальной музыки. Немаловажную роль в этом играет и квантитативная ритмика.

4. Квантитативные ритмы.

Квантитативные ритмы встречаются в музыке всех трех республик. Они прослеживаются, к примеру, в большинстве песен с размером $\frac{6}{8}$ и некоторых с размерами $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$.

Главное отличие ритмики армянских песен с размером $\frac{6}{8}$ (в рамках однотокового отрезка времени) в ее двенадцативременном характере.

Для грузинских и азербайджанских песен более характерен шестивременный ритм. Эти особенности влияют и на своеобразие проявлений "мотивов ударных". Так, в армянских песнях преобладают варианты с дроблением длительностей "мотива ударных", т.е. дается предпочтение двенадцативременному типу. В грузинской и азербайджанской музыке, напротив, главенствует чистый, неварьированный вид этого ритмического рисунка. Причем, в чистом (шестивременном) виде "мотив ударных" особенно распространен в азербайджанских песнях (2.10). Он нередко появляется в сочетании с хориямбом (см. пример 40 - с девятого такта до конца). Ранее отмеченная нами характерность

для азербайджанской музыки слабых синкоп проявляется главным образом в рамках хориямба и “мотива ударных”.

В таблице 5 наглядно видны показатели количественных ритмов песен республик Закавказья. Сплошной линией подчеркнуты показатели первых мест, а пунктирными - вторых. В результате, в армянской народной музыке преобладают диямбы (на втором месте - хориямбы), в грузинской - на первом месте находятся хориямбы³⁷, на втором - хорей-трибрахий, а в азербайджанской, - хотя и преобладают хориямбы (как в грузинской музыке), однако второе место занимает другой вид - трибрахий-ямб.

В целом, из существующего большого разнообразия количественных ритмов отобраны те, которые наиболее часто встречаются в музыке трех республик. Однако характерным в национальном отношении становится даже факт отсутствия какого-либо ритмического рисунка. К примеру, в армянских песнях отсутствует хорей-трибрахий, в грузинских - дихорей и антиспаст, в азербайджанских - спондей.

Выявленные структурные особенности, с одной стороны, казались, сближают, с другой, - существенно дифференцируют, индивидуализируют ритмику танцевальной музыки каждого народа.

5. Особенности проявления принципа танцевальной симметрии.

Национальное своеобразие ритмики выявилось и в формах соотношения симметричных и асимметричных структур. Причем, именно в танцевальном жанре, поскольку нетанцевальные свойства в музыке разных народов в основном одинаковые.

В предыдущей главе были отмечены четыре возможных вида проявления принципа симметрии (см. §12 первой главы). Тут, как и по отношению к количественным ритмам, важным оказалось не только выявление преобладающей структуры, но и той, которая идет вслед за первой (т. е. выяснение второго места). Важно также изучение особенностей проявления принципа сим-

³⁷Кстати хориямб в диссертации Г.М. Гварджаладзе фигурирует под названием “иавнана”. Характеризуя ее особенность, автор верно подмечает зеркально - симметричную сущность этой ритмоструктуры (3.3, с. 9).

метрии в каждом отдельном случае.

Сравним результаты танцевальных песен Закавказья (см. таблицу 6). На первый взгляд и в грузинских и в азербайджанских песнях преобладают асимметричные структуры, т. е. тенденции, казалось, сходные. Однако, очевидны и отличительные стороны. Если в азербайджанских песнях на втором месте находится асимметрия в симметрии, а именно, - асимметрия сочетается с потенциальной симметрией, то в грузинских песнях абсолютно отсутствует этот вид ритмической конструкции (по крайней мере в рассмотренных сборниках). По всей вероятности, если он и встречается, то крайне редко.

Существует и другая отличительная сторона, индивидуализирующая ритмику каждой национальной музыки. Это — отношение к симметрии в структуре “асимметрия в асимметрии”. Ведь главным в танцевальном складе изложения является прежде всего главенство симметричных структур. Как же они возникают, если в последней колонке таблицы вовсе отсутствует слово “симметрия?” Это весьма интересное явление. Подробный анализ песен показал, что во всех них присутствует элемент танцевальной симметричности, однако, он выражен по-разному. Так, в армянских песнях равномерно-периодический ритм танца имеет преходящий, мелкоочаговый характер: один вид компактной симметрии сменяется другим, причем, начало каждого раздела совпадает с сильной долей такта (см. пример 44). Расшифровка ритмической конструкции приведенного примера (по количеству тактов) выглядит следующим образом:

$$\begin{array}{r} 2+2 / \quad 2 \quad + \quad 2 \quad // \\ 6 \qquad 6 \ 5 \qquad 5 \ 6 \\ 8 \qquad 8 \ 8 \qquad 8 \ 8 \end{array}$$

Первые четыре такта (в размере $\frac{6}{8}$), распаваясь на две двух-тактовые фразы, образуют один вид симметрии — периодический, а вторые, — основанные на переменном метре, состоят из укороченных на восьмую долю фраз и образуют другой вид симметрии — зеркальный. Общая асимметричность конструкции возникает из-за сочетания друг с другом двух различных по протяженности разделов. Таким образом, данная песня является одним из ярких примеров проявления танцевальной симметрично-

сти в условиях переменного метра.

Как было ранее отмечено, азербайджанским песням не присущи переменные метры. Асимметричные структуры возникают в рамках единого размера. И несмотря на то, что принцип симметрии имеет тоже мелкоочаговый характер, он отличается от асимметричных конструкций армянских песен тем, что каждая новая волна, нарушая былую, смещается по отношению к сильной доле такта. Очень характерны, к примеру, вторгающиеся структуры, берущие начало как бы с затакта (см. пример 43). В приведенном примере первые четыре такта, повторяясь, образуют квадратно симметричную структуру (4+4). Затем конструкция песни распадается на новый вид трансляционной симметрии (2+2+2+2+2+2) с характерным вторгающимся затактом.

Асимметричные конструкции в грузинской танцевальной музыке имеют свои специфические стороны. Симметрия тут чаще всего выражена трансляционно и нарушается главным образом в последнем звене изложения. Данное явление наглядно проявляется в примере 41. Песня эта могла бы оказаться целиком симметричной, если бы не последний такт, своим единственным завершающим звуком легко нарушающим квадратную структуру целого (2+2+2+2+1). Это не случайность. Примеры подобного рода встречаются в грузинской музыке сплошь и рядом: 2+2+2+2+2+3 (4.51 — № 17), 4+4+4+5 (там же, № 18), 8+8+8+8+2 (там же, № 23) и т.д. В результате, нарушаются либо конструкции типа “симметрия в симметрии”, либо, — “симметрия в асимметрии”.

* * *

Вышеотмеченные основные ритмические особенности народно-крестьянской музыки Закавказья служат одной главной цели — более четкому и ясному осознанию того, что из себя представляет стиль каждой национальной музыки, в данном случае с точки зрения ритма. Прделанный анализ даже в рамках полученных результатов позволяет обнаружить некоторые нетипичные образцы песен, попавшие случайно в музыку, скажем, со-

седней республики. Тем самым открывается реальная возможность очищения каждой национальной музыкальной культуры от нехарактерных для нее, наносных стилевых образований, нивелирующих истинное лицо нации, специфику ее музыкального мышления, генетические ее склонности³⁸.

Сказанное ни в коей мере не исключает допустимость естественного процесса взаимовлияния культур. Этот процесс, однако, вполне поддается профессиональному контролю. Под знаком взаимовлияния или якобы общности и близости культур не могут быть приняты откровенное подражание, фальсификация, присвоение чужого. Собственно, как показывает практика народного творчества в его лучших образцах, в этом и нет необходимости, поскольку каждая культура имеет свои неповторимые достоинства, независимо от того, когда эта культура возникла и куда ведут корни ее древности.

38. Начинание это не ново. Делу этому (по отношению к армянской, персидской, курдской, арабской и тюркской музыке) посвятил всю свою сознательную жизнь Комитас. Наиболее известные высказывания композитора, а главное, сам подбор им фольклорного материала со всеми особенностями его записи, стали той благодатной почвой, на основе которой раскрылись широкие возможности дальнейших теоретических разработок в области выявления специфики музыки Армении и научно обоснованного сравнения ее с музыкой других народов.

ОСОБЕННОСТИ РИТМИКИ АРМЯНСКОЙ ДУХОВНОЙ И АШУГСКОЙ МУЗЫКИ

Обратиться к этим двум мощным пластам армянской музыкальной культуры заставило признание их очевидной связи с народно-крестьянским творчеством и самостоятельного воздействия на становление стиля национального композиторского письма.

Объединение вышеуказанных двух областей в одной главе объясняется конкретными задачами исследования, в котором ставится цель выявить лишь наиболее существенные стороны ритмики той и другой музыки, на примере лучших образцов. Поэтому и результаты исследования возможно стало изложить в рамках одной главы.

I. Основы христианского церковного песнетворчества.

Как известно, армянская духовная музыка одна из древнейших в мире. Еще в первых веках н. э. армяне участвовали в закладывании основ стиля христианского церковного песнетворчества (1.71, с. 44). К середине IV в. в Армении уже утвердилось национальное направление озвучивания христианских культовых текстов, а в начале V века благодаря усилиям выдающихся деятелей древней Армении — Саака Партева и Месропа Маштоца в церковную музыку проникли армянские традиционные гласы. Одновременно с этим происходит стихийное присвоение церковью национальных особенностей псалмопения. «Отцы армянской церкви не могли игнорировать существование народной ветви пения псалмов и не использовать ее национальную музыкально — речевую сторону, в то время, когда их деятельность была направлена на национализирование христианского богослужения в Армении и когда с этой именно целью в основу новорожденного литературного языка был положен разговор-

ный язык” (1.71, с. 47). Все это в свою очередь не могло не отразиться на ритмике церковных монодий и степени ее близости к ритмике народно-крестьянских и гусанских песен³⁹.

2. Склад изложения церковных монодий.

В армянской духовной музыке встречаются два типа изложения — речитативный и речитативно-распевный. Если быть более точным, то чистая речитация (т. е. предельно близкая к разговорной речи, без каких-либо намеков на распев) встречается чаще всего в древнейших образцах монодий (см. пример 45). Ритмика их не отличается особым разнообразием, а речитация — главным образом скандированная⁴⁰.

Более поздние, средневековые образцы монодий отличаются заметно выраженной усложненной ритмикой, оснащенной богатыми видами распевов и юбиляций (см. пример 46). Наблюдения на этот счет крупного специалиста по средневековой музыке Н. Тагмизяна показывают, что по мере развития армянского церковного искусства постепенно менялся подход к словесному тексту. Достигалось это “путем систематического повышения удельного веса и формообразующей роли именно музыкального фактора. Преодолевая некоторую схематичность псалмодических напевов, духовенство тем самым добилось большей эмоциональной насыщенности, теплоты, психологической дифференцированности и яркой образности мелодий” (1.71, с. 49). Об освобождении более поздних видов церковных монодий, в частности тагов, от чрезмерно строгой подчиненности длине словесной строки (как, например, это проявлялось в шараканах старых образцов) указывает и Р. Атаян (2.16, с. 232). Он подмечает также влияние на тагов ритмических особенностей народной лирической и гусанской музыки.

3. Ритмика армянской духовной музыки.

Исходя из особенностей изложения монодий становится ясным, что чем древнее они, тем чаще сдержанна, мало рельефна,

39. О гусанах и ашугах пойдет разговор чуть позже.

40. Под термином “скандированный” подразумевается совпадение слогов и звуков при полном или преобладающем равенстве длительностей тонов.

выровненна их ритмика. В целом же, рассмотрение более 200 образцов церковной музыки показало, что преобладают тем не менее рельефные ритмы (2.72, 4.7, 4.8, 4.40). Они проявляются в виде пунктирных ритмов (27%), мелизмов (53%), главным образом состоящих из нисходящих секундовых форшлагов (90%), ускоренных ямбов (44%).

Главной отличительной стороной ритмики подавляющего большинства песнопений позднего периода, как уже отмечалось выше, является наличие в них развернутых юбилейных импровизационного характера (см. пример 46). Песнопения эти составляют 90% от всех рассмотренных образцов.

Своеобразны и ускоренные ямбы. Многие из них ближе к концу как бы замедляют ход (см. рис. 9). Думается, что причина кроется в стремлении духовенства тем не менее ограничить степень близости и аналогии с ритмикой народно-крестьянской музыки. Должна была быть очерчена, видимо, грань между характером церковной (несколько отрешенно-философской) музыкой и жизненно реальной, светской. Замедляя к концу свой ход, ускоренные ямбы тем самым, казалось, приобретают более сдержанный, отвлеченный характер. С них снимается штамп нервно-эмоциональной динамичности, хотя и потенциальную энергию они все же в себе сохраняют, чем и поддерживается их близость с народными ритмами того же происхождения.

Таким образом, наиболее характерным свойством ритмики средневековой музыки (в основном тагов) является наличие в них в большом количестве юбилейных и ускоренных ямбов. Последние вместе с двусложными форшлагами усиливают явную или опосредованную связь их со свойствами разговорной речи народа. К средневековым монодиям указанного типа наиболее близки народные речитативно-импровизационные песни⁴¹.

Другой областью, которая перекликается с народно-крестьянским творчеством, а также в какой-то степени и с монодия-

41. От духовной музыки X-XII веков отделился новый, демократичный жанр - жанр "песни" Нерсеса Шнорали (1100 -1172). Именно песня дала начало развитию тагов и мегеди более позднего времени, в которых настолько усиливается влияние народно-профессионального инструментализма, что почти теряется связь между текстом и музыкой (2.16, с. 239).

ми Средневековья — является, как уже выше отмечалось, область ашугской музыки, о чем пойдет речь ниже.

4. Отличительные свойства гусанской и ашугской музыки.

Народно-профессиональное искусство ашугов, как известно, восходит во многом к схожему искусству гусанов. В позднем Средневековье (XVI в) различные группы гусанов переименовались в ашугов. Сказанное, однако, не означает, что ашуги — это те же гусаны (хотя и в настоящее время имена эти употребляются в идентичном значении). Есть существенная разница в их изначальном творчестве. Несколько театрализованная музыка гусанов представляла собой нечто среднее между народно-речитативными, импровизационными песнями и средневековыми тагами. Преобладало свободно-импровизационное движение, преодолевающее существующий размер, если он и вырисовывался.

В ашугской же музыке, при всем наличии элементов импровизационности (в особенности в песнях с переменным метром), тем не менее господствует четкая метроритмическая структура. Зависимость последней от закономерностей поэтической структуры текстов достаточно основательно раскрыта в работе А. Кочаряна (1.15).

5. О метрической структуре и поэтических ритмоформулах ашугских песен.

Для того, чтобы представить себе какие метры присущи ашугским песням и какие при этом возникают музыкально-поэтические ритмоформулы, необходимо хотя бы вкратце обнародовать на русском языке данные А. Кочаряна. Эти данные, раскрывая картину метроритмической направленности песен, помогли выявить наиболее существенные ритмические склонности мелодики ашугов.

Так, по А. Кочаряну, наиболее распространенными музыкально-поэтическими формулами ашугских песен являются⁴²:

42. Положения А. Кочаряна приводятся в сокращенном виде и сопровождаются комментариями и дополнениями автора этих строк.

1. **Дюбеит**, который встречается как в размере $\frac{3}{8}$ (старый вид), так и в размере $\frac{5}{8}$ (новый вид). Характерно, что в варианте пятидольника неизменно сочетаются слабая синкопа с пунктирным ритмом (см. рис. 10).

2. **Таслиб** выступает в основном в размере $\frac{6}{8}$. Его слоговая ритмика выведена в рисунке 11. Таслиб встречается и в размерах $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ (см. рис. 12). Наиболее интересны таслибы в переменном размере. Первые строки каждого четверостишья изложены в размере $\frac{6}{8}$, а завершаются в размере $\frac{7}{8}$ (см. рис. 13).

3. **Газел** — состоит обычно из трех четырехстрочных куплетов, строки же пятнадцатисложные (3-4-4-4 или 7-8). Газели Саят-Новы своеобразны тем, что они шестнадцатисложные.

4. **Дивани** имеет трехкуплетную структуру, каждая из куплетов которого состоит из четырех строк и пятнадцати слогов (4-4-4-3, иногда — 3-5-4-3). Исполняется в размерах $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$. В рис. 14 выведена характерная слоговая ритмика дивани. Мелодика этих песен нередко насыщена богатой мелизматикой и распевами юбилейного типа.

5. **Себаи** состоит из трех или четырех куплетов с шестнадцатисложными строками (4-4-4-4).

6. **Дошма** имеет 3-5 куплетов, которые в свою очередь распадаются на четыре одиннадцатисложные строки (6-5, 4-4-3 или 3-3-3-2). Исполняется в переменном метре, со свойственным ей большим количеством распевов.

7. **Дастан** по особенностям стихосложения похож на дошму, но в отличие от последней содержит из большего количества куплетов, в которых повторяется крайний слог каждой четвертой строки.

8. **Мухаммаз** обычно имеет 5-7 (или более куплетов). Куплет же состоит из четырех, пяти, шести иногда даже восемнадцати строк, а заключительные бывают четырнадцатисложные (4-3-4-3), пятнадцатисложные (3-4-4-4, 5-5-5), шестнадцатисложные (4-4-4-4) или двадцатисложные (5-5-5-5). Мухаммаз встречается

в размере $\frac{6}{8}$, реже — в размере $\frac{3}{4}$ (см. рис. 15). Показателен один из характерных музыкальных оборотов этого распространенного ашугского стихосложения (см. пример 47).

9. **Мюстезет.** По мнению А. Кочаряна, эта стихотворная форма мало характерна для армянской ашугской музыки. По крайней мере ему известна лишь одна песня (ашуга Ширина) в размере $\frac{6}{8}$. В ритмическом рисунке этого стиха очевидно главенство хориямба (см. рис. 16).

10. **Шаки** состоит из трех куплетов, в каждом куплете размещены по четыре одиннадцатисложных строки (6-5). Существует два вида записей в этой стихотворной форме ($\frac{7}{4}$ и $\frac{6}{4}$).

Все отмеченные варианты стиховых ритмоформул ашугских песен свидетельствуют о довольно богатом арсенале их поэтической ритмики.

6. Ритмика мелодики ашугских песен.

В сборнике А. Кочаряна представлены 164 песни известных армянских ашугов (Саят-Новы, Ширина, Дживани, Аваси, Ашота Шагена и др.), записанные самим автором, а также Комитасом и Сп. Меликяном. Изучение этих песен выявило определенные закономерности ритмики, которые подтвердились в последующем более обстоятельном анализе песен корифеев ашугской музыки — Саят-Новы и Дживани.

К основным выводам (по рассмотрению сборника А. Кочаряна) относятся следующие:

1. Абсолютное преобладание рельефных ритмов. Это объясняется ораторской приподнятостью ашугской музыки, направленной на непосредственное слушательское восприятие.
2. Характерность двенадцативременного ритма в размере $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$.
3. Наличие как слабых, так и сильных синкоп, из которых преобладают последние.
4. Преобладание ускоренных ямбов как в чистом виде, так и за счет использования в большом количестве мелизмов, особенно форшлагов и мордентов.
5. Использование в большом количестве всевозможных видов

распевов и юбиляций.

6. Хотя и не сделан подробный анализ количественных ритмов, однако специально рассмотрен наиболее часто встречающийся в трех Закавказских республиках ритмический рисунок — хориямб. Он составляет лишь 8% от всех песен сборника.

7. Ритмика песен Саят-Новы и Дживани.

Творчество Саят-Новы и Дживани знаменательно тем, что оно наиболее отчетливо и ярко отразило как индивидуальные особенности музыкальной ритмики этих выдающихся народных певцов-поэтов, так и свойства, характерные для армянской ашугской музыки в целом. К тому же сказалась атмосфера эпохи, в которой творил каждый из ашугов: Саят-Нова — в XVIII в. в центре музыкальной культуры Закавказья — Тифлисе; Дживани — в XIX, начале XX в. — в Грузии, затем в Армении, впервые взяв за основу своих песен армянский литературный язык и заложив основу армянской народно-профессиональной школы. В результате, у Саят-Новы отчетливее проявились общекавказские закономерности ритмики, чем у Дживани. Однако, при всем этом и Саят-Нова и Дживани ярко национальны в своем творчестве, что подтверждают выводы, полученные от всестороннего анализа ритмики песен двух ашугов.

Прежде отметим, каковы отличительные свойства ритмики каждого ашуга.

Саят-Нова:

1. Преобладает танцевальный склад изложения.
2. Главенствуют трехдольные размеры, и в особенности $\frac{6}{8}$.
3. Сильные и слабые синкопы одинаково часто встречаются.

Дживани:

1. Преобладает речитативно-распевный и распевно-импровизационный склад изложения.
2. Друг друга уравнивают трехдольный, переменный и двухдольные метры.
3. Преобладают сильные синкопы.

4. Среди мелизмов отдается предпочтение мордентам (на втором месте - форшлагги). Встречаются также трели, группетто, нахшлагги, но в меньшем количестве, чем морденты и форшлагги.
5. В квантитативных ритмах преобладает хориямб, на втором месте - трибрахний - ямб (см. таблицу 7).
6. Среди песен с пунктирным ритмом большое место занимает "мотив ударных".
4. Отдается предпочтение форшлаггам (на втором месте - морденты). Полностью отсутствуют трели, изредка встречаются группетто и нахшлагги.
5. В квантитативных ритмах преобладает трибрахий - ямб, на втором месте бакхий.
6. Крайне редко используется этот, казалось, распространенный в музыке Закавказья ритмический рисунок ("мотив ударных").

Что же объединяет обеих авторов и в то же время придает ритмике их песен ярко национальный характер?

Объединяющим началом (впрочем, во многом свойственным и для всей ашугской музыки) являются следующие закономерности ритмики:

1. Стопроцентная рельефность ритмических рисунков.
2. Заметное преимущество триолей над квинтолями, секстолями, септолями.
3. Наличие всевозможных видов юбилаций.
4. В песнях с переменным метром преобладает совмещенный вид изложения: сочетаются совпадения и несовпадения границ смены размеров со сменой фраз и предложений.

Особо следует отметить те особенности ритмики, которые имеют ярко выраженный национальный характер:

1. Впечатляющее преимущество ускоренных ямбов (65%, выведенных от числа песен обеих ашугов). Особым многообразием ускоренных ямбов выделяются песни Дживани (см. рис. 17). Встречается даже ускоренный ямб с замедлением к концу, по типу некоторых средневековых ямбических ритмов (см. 4.42, с. 153).
2. Количество использованных мелизмов составило большин-

ство (88%), среди которых превалируют короткие их виды — форшлагги (и главным образом нисходящие) и морденты. Наподобие армянским народным песням, форшлагги и морденты воспринимаются на слух, как ускоренные ямбы. (См. примеры 48, 49, 50).

3. Среди квантитативных ритмов значительно преобладают структуры с ямбическими окончаниями. Даже если исключить статистические данные, полученные от хориямба, построения с ритмическими торможениями в конце составляют вновь количественное большинство (у Саят-Новы — 63%, у Дживани — 73%).

4. В квантитативных структурах у обеих ашугов преобладает двенадцативременной ритм.

5. В песнях танцевального склада изложения сильно превалирует характерный для армянской музыки вид конструкции — симметрия в асимметрии (см. таблицу 8).

Рассмотрим две песни — Саят-Новы и Дживани, — в которых ярко проявились и национальные черты ритмики и некоторые общекавказские (см. примеры 49, 50)⁴³.

Общим с народной музыкой Закавказья является использование “мотивов ударных”, которыми начинаются приведенные песни обеих ашугов, а также хориямбическая слоговая ритмика (см. пример 49 — такты 4,7). В то же время можно подметить национальную специфику ритмических рисунков песен, проявляющуюся в двенадцативременном характере тактов. Очевидно также наличие форшлаггов (односложных и двусложных), оборотов, ассоциирующихся с ускоренными ямбами (см. пример 49 — такт 6) или просто ускоренных ямбов, завершающихся форшлаггами (см. пример 50 — такт 3,6); использование обращенных пунктирных ритмов, переходящих в обостренную синкопу (пример 50 — такты 4-5,8).

Можно привести и такие образцы песен, в которых ашугская музыка по своим ритмическим свойствам приближается к средневековой. (Сравни образец армянской средневековой монодии — пример 51 — с песнями Саят-Новы — пример 52 — и Дживани — пример 53). Сходство заключается в наличии ускоренных

43. Образцы песен приводятся в сокращенном виде; так как в них повторяются одни и те же ритмические рисунки.

ямбов (хотя и разных по динамике проявления), в преобладании коротких видов мелизмов и развернутых юбилейных.

Примеров для сравнения можно привести немало, ритмические подобия от этого, однако, не изменятся.

Наряду со всем сказанным следует отметить и основные отличительные стороны духовной музыки от ашугской:

1. В армянской духовной музыке очевидно абсолютное господство импровизационности изложения. Это свойство ее еще более подчеркивается свободной манерой исполнения, в том числе и равнодлительных тонов. (2.3, сс 221-226).

2. Ускоренные ямбы духовных монодий имеют свои специфические стороны. Как отмечалось выше, нередки случаи, когда ямбические обороты по мере приближения к конечному тону замедляют импульсивность своего хода.

3. В силу импровизационности изложения в монодиях отсутствуют квантитативные ритмы.

4. Связь со словесным текстом в средневековой музыке более тесно выражена, чем в ашугской. Это зависит от характера происхождения ее, непосредственно связанного с текстом молитвенных обрядов (близких к свободным речевым высказываниям).

* * *

В настоящей главе была сделана попытка раскрыть объективную картину ритмики двух наиболее значительных областей музыкальной культуры Армении. Выявленные ритмические свойства духовной и ашугской музыки дают возможность прояснить, с одной стороны, степень их связи с народно-крестьянским песнетворчеством, с другой, - проследить пути многообразных видов их воздействия на творчество композиторов Армении. От уровня восприимчивости и яркости творческой личности композитора во многом зависит своеобразие форм этих воздействий, их индивидуализированные проявления, а также сила генетических связей и жизнестойкость национального ритмического мышления композитора.

РИТМИКА ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В творчестве композиторов Армении значительное место занимают камерно-вокальные сочинения. Стремление композиторов в особенности к монологическому вокальному высказыванию имеет свои исторические корни, исходит от природы армянской народной музыки, как известно, монодической в своей основе. Этим прежде всего обусловлен и выбор сочинений главы — для солирующего голоса с инструментальным сопровождением.

Из огромного количества вокальных произведений армянских авторов были отобраны те, в которых наиболее полно отражены ритмические тенденции этой области музыки (4.15, 4.36, 4.38, 4.48, 4.59, 4.60, 4.63, 4.64, 4.65, 4.66, 4.67, 4.70, 4.71, 4.83, 4.93, 4.95, 4.113).

1. Тип ритмического высказывания, склад изложения.

Совершенно очевидно, что вокальные сочинения армянских композиторов по типу своего ритмического высказывания — рельефные. Что же касается склада изложения, то тут заметны две наглядные тенденции. В сочинениях более раннего периода основополагающее место занимает танцевальный склад. Достаточно отметить, что 88% романсов Р. Меликяна и около 50% — А. Степаняна составляет танцевальный жанр. У современных же композиторов наблюдается заметный поворот в сторону декламационного типа высказывания. Это и мелодизированная речитация — распевно-речитативный склад (А. Бабаян, Е. Еркянян, С. Ростомян, Л. Чаушян, Г. Чтчян), и речитативно-импровизационный склад изложения (В. Бабаян, А. Восканян, М. Исраелян, Т. Мансурян, Р. Саркисян, Л. Чаушян). Менее распростра-

нен распевный склад изложения (Г. Меликян, Э. Садоян) и еще реже встречается сочетание всех вышеотмеченных свойств – декламационности, распевности, танцевальности, как например, у В. Манукян (4.67)⁴⁴.

2. Особенности метрического членения. Основные ритмоформулы.

Романсы танцевального склада изложения имеют разные метрические обрамления – и двухдольные, и трехдольные, шестидольные, изредка и пятидольные. Причем, размер $\frac{6}{8}$ представлен порою в национально-характерном, двенадцативременном ритме⁴⁵.

Эта ритмоформула проникает даже в творчество композитора более молодого поколения – В. Манукян (см. 4.67, 2-й романс), что свидетельствует о степени живучести национальных ритмогенов⁴⁶.

Ярким свидетельством отражения национального ритмического мышления является и явное преобладание в танцевальном жанре структуры, присущей этой области армянской музыки – симметрии в асимметрии (около 80%). Позже, в романсах современных авторов стал преобладать переменный метр, в некоторых случаях и отсутствовать, либо полностью, либо частично, как у Комитаса (Т. Мансурян, А. Восканян). Тактовые черты композиторами ставятся в основном для облегчения чтения с листа.

Однако, переменный метр имеет и другие свойства выражения. Нередко возникновение его, как в вокальной, так и в инструментальной музыке, обусловлено стремлением к динамизации ритмического времени. Обычно это происходит, когда сложный размер сменяется на один такт каким-нибудь простым размером, тем самым как бы укорачивая и ускоряя общее ритмическое время.

44. Учитывая значительное преобладание декламационности в творчестве композиторов конца XX века, в параграфах 3-8 настоящей главы будет специально рассмотрен этот тип речитации.

45. См. 4.70 - NN 3, 6, 7, 8, 15; 4.71 - N7; 4.95 - сс.13, 17; 4.93 -N5; 4.113 - N2.

46. Под термином ритмогены подразумеваем те ритмические образования, которые приобретают генетически (наследственно) устойчивый характер.

Наблюдение над степенью частоты совпадения границ смены размеров со сменой фраз и предложений выявило еще одну закономерность: наиболее распространенным в переменном метре вокальных сочинений армянских авторов является **несовпадающий вид** (50%), на втором месте — **совмещенный вид** (43%): Совпадения же действия новых размеров с началом фраз и предложений встречаются крайне редко (7%). И только в романсах классика армянской вокальной музыки — Р. Меликяна как бы уравновешены все три вышеотмеченных вида ритмического движения.

По-разному проявляются у композиторов и национальные ритмоформулы. Так, у Р. Меликяна основную, специфичную в ритмическом отношении нагрузку берут на себя слабые синкопы (65%) и частично мелизмы (форшлагги и морденты), 48% которых имеют характер ускоренных ямбов.

В романсах А. Степаняна на первом месте находятся уже форшлагги и морденты, звучание которых наряду с ускоренными ямбами усиливает действие последних. К тому же, в отличие от Р. Меликяна, А. Степанян дает предпочтение сильным синкопам.

Среди ритмов Р. Меликяна прослеживается еще одна закономерность: отсутствует ритм суммирования и встречается “мотив ударных”. Абсолютно противоположные особенности проявляются у А. Степаняна: отсутствует “мотив ударных”, но довольно часто применяется ритм суммирования.

В романсах же современных композиторов основными и наиболее сильно действующими национально-характерными ритмическими элементами становятся ускоренные ямбы, выраженные как сами по себе (см. примеры 54, 55), так и через движение коротких мелизмов — форшлаггов и мордентов (см. пример 56). Встречаются и случаи, когда ускоренные ямбы по своему типу изложения напоминают средневековые монодии, с характерным замедлением к концу (см. пример 57). Ярким примером в этом отношении является и вокальный цикл “Танка” С. Ростомяна (4.83). Нередки и случаи, когда форшлаггам придается настолько большое, самостоятельное значение, что каждый звук их насыщается отдельным слогом (см. пример 58). Это явление перекликается с традициями национальной вокальной артикуляции. Что касается **квантитативных ритмов**, то в армянской во-

кальной профессиональной музыке наиболее распространенными оказались диямбы, хориямбы, трибрахий-ямбы, антиспасты, бакхии, амфимакры. Однако эти ритмы, встречающиеся у классика национальной вокальной лирики — Р. Меликяна, позже — у А. Степаняна и незначительно у Г. Чтчян, полностью отсутствуют у целой плеяды современных армянских композиторов, как например, у А. Восканяна, Е. Еркяна, М. Израеляна, С. Лусикяна, Т. Мансуряна, В. Манукян, С. Ростомяна, Р. Саркисяна, Л. Чаушяна и др. Это объясняется прежде всего более свободным отношением этих авторов к метрическому членению музыки, преобладанием в их сочинениях импровизационно-произвольного музыкального высказывания.

Квантитативность с ритмическими остановками в конце в романсах Р. Меликяна проявляется главным образом через словесный текст. В мелодике, как правило, ямбические словесные остановки опеваются, в итоге превращаясь в слабые окончания.

В романсах же А. Степаняна и Г. Чтчян наряду с вышеотмеченными явлениями встречаются также явно выраженные мелодические структуры с ритмическими торможениями в конце.

Таким образом, квантитативная ритмика у армянских авторов, подобно народным песням, проявляется и в своем чистом виде (в мелодике), и через ритмическую структуру словесного текста.

3. О формах речитации в вокальных циклах армянских композиторов.

Для того, чтобы яснее представить, какие виды ритмической декламации господствуют в вокальной музыке композиторов последней четверти XX в., ниже предлагаем подробный комплексный анализ сочинений армянских композиторов, вошедших в один из сборников камерно-вокальных произведений (4.36). И хотя в сборник включены сочинения, охватившие десятилетие от 1970 до 1980 гг, тем не менее выявленные метроритмические свойства и отношение к стихотворному тексту остались неизменными у армянских авторов и по сей день. Одновременно высветились во многом общие для республик бывшего Союза тенденции музыки этого периода XX столетия.

Разбор сборника с целью выявления типов речитаций (т. е. вокальных произнесений словесного текста) и степени зависимости последних от других компонентов музыки, протекал по следующим пяти параметрам:

1. Форма отношения к стихотворному тексту;
2. Типы речитаций;
3. Размер и его зависимость от склада изложения;
4. Особенности интонационного и ритмического движения;
6. Роль фотепианного сопровождения.

Известно, что речитатив (или декламация) — это особый вид вокальной музыки, основанный на стремлении приблизиться к разговорной речи. В музыкальном речитативе большое распространение получили перешедшие от речевых, интонации вопроса, восклицания, стона, обращения и т. д. Ритмика же речитатива находится в тесной зависимости от структурных особенностей словесного текста.

По-разному проявляется речитативность в сочинениях современных композиторов. В обнаружении вида ее большую роль играет выявление, как уже отмечалось, типов речитаций. Существуют три их разновидности — мелодизированные, слоготоновые, скандированные. (См. пример 59)⁴⁷.

Близость к разговорной речи и в целом уровень прозаичности (т.е. дробности, нерифмованности) всего сочинения проясняется к тому же путем установления вида ритмического движения, степени его взаимосвязи с метром, устойчивостью последнего, наконец, формами изложения музыкального материала (и вокального, и инструментального).

4. Циклы Е. Ерканяна.

Е. Ерканян представил в сборник два своих вокальных цикла — “Диван” (сл. Фрика) и “Вечерние раздумья” (сл. В. Текеяна).

47. Термины “мелодизированный”, “слоготоновый”, “скандированный” применялись в монографии автора этих слов (1.34, сс 26-27). Они означают, соответственно, преобладание распева слогов (мелодизированная речитация), каждому слогу соответствует один звук, независимо от его длительности (слоготоновая речитация) и , частный вид слоготоновой речитации - скандированная, в которой каждому слогу соответствуют звуки одинаковой длительности.

Десять лет отделяет одно сочинение от другого (1970-1979). Обращение к поэзии средневекового философа Фрика обусловило близость характера мелодики романсов цикла "Диван" к армянским средневековым монодиям. По-разному проявилась декламационность музыкального языка цикла. В первой его части хотя и сохранены стиховые цезуры, явно заметно прозаическое отношение к тексту. Этого композитор достигает путем свободно выделения отдельных слов, вносящего в стиховые цезуры непредвиденные, порою довольно длительные ритмические остановки. Импровизационность, прозаичность музыкального изложения подчеркивается к тому же метрической переменностью: в 47 тактах романса восемь раз меняется метр. Сам характер мелодики декламационный, так как в ней мелодизированная речитация уступает место слоготоновой и скандированной. Общему декламационному складу изложения способствует к тому же отмеченное выше прозаическое преподнесение стихотворного текста, а также частые повторения одних и тех же звуков (в границах одной фразы) с неожиданными, характерными для разговорной речи, интонационными взлетами (см. пример 60).

В фортепианной партии романса преобладают оstinатно выдержанные созвучия, особо выделяющие несколько архаический характер мелодики вокала.

Во втором небольшом романсе еще более выделена партия вокала за счет доведения до минимума функции фортепианного сопровождения. На фоне одного, в регистровом отношении контрастного созвучия — секунды в широком расположении, — свободно разворачивается монолог певческого голоса. Тактовые черты отсутствуют, ритмика же строфического членения сбивается не только путем соединения друг с другом соседних стихов и подчеркивания отдельных слов, но и выделения слогов через их распевание. Мелодической линии свойственна плавность движения с преобладанием слоготоновой речитации.

Третий романс по характеру более драматичный, чем первые два. Хотя распева тут больше, чем в предыдущих частях, однако, в целом преобладают слоготоновый и скандированные виды речитаций, усугубляющие ощущение декламационности еще и вследствие постоянно меняющегося метра (15 раз) и наличия

внеметричных разделов. Отношение к стихотворному тексту подчеркнуто прозаическое, так как строфическое членение совершенно стерто. Неразличимы и стиховые цезуры.

Фортепианное сопровождение, соответственно, оттеняет настроение вокальной партии. Оно фактурно и гармонически нестабильно.

Несмотря на взволнованный характер мелодики, интонационный диапазон ее не превышает интервала сексты, появляющегося всего дважды в начале романса, и то в "смягченном", нисходящем движении. Таким образом остается как бы заряд для дальнейшего эмоционального развития, приводящего к четвертой, ярко контрастирующей части цикла. Контрастом служит уже сам тип речитации — мелодизированный. При этом, интересно сочетание свободно импровизированной, внеметрически развертывающейся, плавной (в интонационном отношении) мелодики с прозаически выделенными словами и регистрово контрастной аккордовой фактурой фортепианного сопровождения (см. 4.36, сс. 10-11). По-видимому, можно говорить о распевно-импровизационном складе изложения, поскольку отсутствие размера снимает необходимое условие его преодоления⁴⁸.

Финал — наиболее развернутая часть цикла — начинается широким импровизационным пассажем в партии фортепиано. Как и в предыдущей части, отсутствует размер, хотя и время от времени появляются тактовые черты, совпадающие в основном с окончаниями фраз и предложений. В мелодике вновь преобладает декламация с преимуществом слоготоновой речитации. Прозаичность же ее достигается внутривокальным выделением слов, а также синтагматическими остановками.

Партия аккомпанемента разнохарактерна. В ней перемежаются длительно выдержанные, сложные аккордовые комплексы с разделами линейно-мелодического порядка и ломаными, остигательно повторяющимися созвучиями секундового происхождения.

В вокальной партии большое место занимают импровизационные опевания тонов, переходящие порою в нисходящие скачки на сексту и септиму:

Подытоживая можно сказать, что уже в первом вокальном

48. О складах изложения см. 1.50, с. 151, 1.3, сс. 107-118, 1.34, сс. 27-28.

цикле Е. Ерканяна довольно интересно проявилась декламационность языка. В четырех его частях (в первых трех и пятой) речитативный склад поддерживается и еще более оттеняется прозаическим отношением к стихотворному тексту. Этому в значительной степени способствуют переменный метр (в первой и третьей частях), межтактовые разделы (в третьей части), а также внеметрическое развитие (во второй и пятой частях). И лишь в четвертой части цикла органически переплетаются прозаическое прочтение текста и мелодизированная речитация вокала. В результате возник распевно-импровизационный склад изложения, так как в нем объединились принципы распевности, мелодизации и импровизационного, внеметрического развертывания музыкального материала.

Второй цикл Е. Ерканяна — “Вечерние раздумья”, написанный на слова западноармянского поэта В. Текеяна, состоит из трех романсов. По сравнению с первым он выделяется, на наш взгляд, большей стройностью драматургического развития.

Первые две части выдержаны в едином размере (С), на основе которого по-разному раскрываются формы речитации. В первой части декламационность вокального изложения поддерживается, с одной стороны, логическим выделением слов и фраз (при сохранении межстрофических цезур), — с другой, — преобладанием скандированно повторяющихся звуков и слоготоновой речитации. Декламационность музыкального высказывания проявляется также в свободном преодолении тактового размера, в его нерифмованной интерпретации. Интересно само сочетание двух форм периодичности — декламации, основанной на стертой метрической равномерности и прозаичности, основанной на завуалированной повторности стиховых цезур.

Мелодической линии романса свойственна плавность движения. Редкие скачки на кварту, квинту и дециму появляются в моменты наибольшего эмоционального накала.

Фортепианное сопровождение с характерным для него остинатным движением тридцатьвторых и шестнадцатых нот поддерживает общее трепетно-взволнованное настроение.

Вторая часть цикла по содержанию драматичнее первой. В ней все музыкальные компоненты приобретают более острое

значение. Усиливается прозаизация текста: стиховые цезуры трудно различимы из-за свободного соединения соседних строк, вычленения и дополнительного повторения отдельных слов. Декламация основана главным образом на слоготоновых и скандированных речитациях.

Мелодика вокальной партии ритмически многогранна и усложнена многочисленными скачками, в которых важное драматургическое значение приобретает квинтовый ход. Эта интонация становится главенствующей и в фортепианном сопровождении — наиболее активном из всех трех частей цикла (см. пример 61). Активность партии фортепиано, которой свойственна импровизиационность изложения, обуславливается как интонационной содержательностью, так и непосредственной реакцией на линию мелодического развития.

Размер трактован совершенно свободно. В нем отсутствует внутритактовая и межтактовая ритмическая равномерность и согласованность. Тем самым функция его заключается в подчеркивании прозаической сущности вокальной партии.

В финальном романсе поэтический текст преподнесен композитором настолько свободно, что ритмика стиха и строфического членения вовсе неощутима. Прозаической повествовательности вокала, не скованной тактовыми ограничениями, способствует также лаконичное использование фортепианного сопровождения.

Декламационный склад мелодики, как и в предыдущей части, главным образом слоготонového и скандированного характера. Однако, в отличие от предшествующего романса, вокальная партия менее загружена скачками, что воспринимается вполне логично при его спокойно повествовательном характере.

Таким образом, с одной стороны, казалось, происходит ослабление напряженности (прозрачность фактуры, повествовательность изложения), с другой, — напряжение увеличивается за счет усиления степени декламационности (преобладание слоготоновых и скандированных речитаций, отсутствие тактовых черт, абсолютная свобода прозаически трактованного стихотворного текста). И именно из-за этого противоречия, по-видимому, возникает ощущение еще более насыщенного, чем в других ча-

стях цикла, внутреннего эмоционального накала финала, логически завершающего линию драматургического развития всего произведения.

Обобщим все разделы цикла Е. Ерканяна с точки зрения его декламационности. В первой части, как показал анализ, импровизационность мелодики вместе с прозаическим ее характером выступает в рамках строго размеренной метрической основы. Это вносит в свободное движение мелодической линии скрытую упорядоченность, тем самым выделяя и придавая особую рельефность речитативности вокального изложения. Во второй, — все факторы стимулируют возникновению декламационности. Даже размер выполняет формальную функцию, он не способен сковывать свободу движения мелодики. В последней же части цикла декламация приобретает как бы новую свободу. Она монологического характера, лишь изредка слегка поддерживается фортепианным сопровождением.

Таким образом, драматургическое развитие цикла строится в сторону постепенного усиления линии его разнохарактерной декламационности.

Сравнивая два вокальных цикла Е. Ерканяна можно заметить, что несмотря на существующую между ними разницу, общими, тем не менее, являются формы опевания слогов, ритмический рисунок, интонационный диапазон. Словом, формы речитации циклов не противоречат друг другу. И не только потому, что в целом преобладает декламационный склад изложения, а потому, что декламация композитора одного и того же типа.

5. Вокальные циклы А. Восканяна, Г. Меликяна и Э. Садоjana.

Вокальный цикл А. Восканяна “Будь мне сестрой”, написанный на основе любовно-лирических стихотворений В. Теряна, состоит из четырех небольших частей, в которых четко проявилось прозаическое отношение к тексту. В первой части стиховые цезуры то сохранены, то нарушены путем соединения соседних строф. Неравномерности цезурных остановок способствует метрическая переменность (см. пример 62). При этом преобладает оригинальный вид скандированной речитации, близкий живой разговорной речи своими естественными ритмическими ускоре-

ниями и замедлениями. В вышеприведенном нотном примере эти ускорения осуществляются при помощи квинтолей. Характерным для речитативов А. Восканяна, как было ранее отмечено, является словесное озвучивание форшлаггов, когда даже на долю наикратчайшего звука приходится слог. Это индивидуализирует вокальную партию сочинения (см. пример 58).

В мелодике господствует плавное движение. Функция же фортепианного сопровождения в основном фонического порядка, хотя и в ней находят отражение варианты ритмических структур длительно распетых конечных слогов (см. пример 62 — такты 2,4).

Во второй части можно подметить тот же принцип прозаичности — с периодическим сохранением стиховых цезур. Однако, в данном случае это сопровождается полным отсутствием тактовых черт. Что касается преобладающей и тут скандированной речитации, то в “живых” ускорениях мелодики принимают участие не только квинтоли, но и триоли, тридцатьвторые ноты. Плавную мелодическую линию освежает межцезурный скачок на квинту. Фортепианное сопровождение предельно скупое, аккордового склада, оттеняет солирующую функцию вокальной партии.

Фактура третьей части несколько напоминает первую, а четвертой — вторую. Прозаичность третьей основана, как и в первой, на переменном метре с той разницей, что к концу такты незаметно исчезают. Движение становится внетричным.

Плавная мелодика опирается на слоготоновую речитацию. Как и в первой части, под форшлагги приходятся отдельные слоги. Все это разворачивается на фоне преобладающего в фактуре аккомпанемента движения шестнадцатыми нотами, напоминающего первую часть.

В финале, как и во второй части, отсутствует размер. Прозаичность основана на преимуществе скандированной речитации. Сходство со вторым разделом цикла проявляется и в монологическом характере мелодики, и в аккордовом складе изложения партии фортепиано.

Обобщая результаты анализа всего цикла можно заключить, что во всех его частях наглядно проявилось прозаическое отноше-

ние к тексту. Декламация была основана главным образом на скандированном речитативе со своеобразными его ритмическими ускорениями и замедлениями. Причем, в цикле выявилась характерная черта речитации композитора — слоготоновость форшлагов. Особенностью музыкального языка сочинения явилось также плавное движение мелодики с редкими межцезурными скачками, необычайно тонизирующими, освежающими интонационную выразительность партии вокала. В строении цикла можно обнаружить своеобразную симметрию — третья часть напоминает первую, а финал — вторую. При этом, музыкальное развитие основано на преодолении равномерной периодичности, что в то же время способствует прозаичности общего восприятия. И даже существующий метр (в первой и третьей частях) трактован настолько “внеметрично” (в стихийно-импровизационном ритмическом движении) и столь часто меняется, что возникает сомнение в целесообразности его использования. Не потому ли композитор освободился от размера к концу третьей части?

Свободному декламационному характеру вокальной партии в немалой степени способствует импровизационное изложение фортепианного сопровождения с его преимущественно фонической функцией. В финале это его свойство настолько усиливается, что приобретает значение существующего изолированно от вокала аккордового пласта, контрастно заполняющего цезуры вокальной партии и тем самым выделяющую солирующую, мнологическую функцию вокальной мелодики.

Двухчастная “Ода твоему обаянию” Г. Меликяна (слова А. Вштуни) выдержана совершенно в другой технике письма — пуантилистической. Это сразу же бросается в глаза по особому выделению отдельных звуков, интервалов, по их неожиданному появлению в различных регистрах, по тому, как раскрывается их сонористическое и интонационное значение в общем контексте звучания.

Поскольку в процессе анализа произведения выявились в целом одинаковые закономерности, то обе части его будут рассмотрены вместе.

Нужно отметить, что “Ода” Г. Меликяна — одно из немногих сочинений сборника, в котором господствует мелодизированная

речитация, утверждающая тем самым распевный склад изложения. Однако, распевность в данном случае нетрадиционная. Опевание слогов осуществляется главным образом за счет форшлагов и кратких длительностей. Причем, в мелодике, и даже в форшлагах преобладают скачки (см. пример 63). Движение неравномерное, основано на, пожалуй, чрезмерно непостоянном метре. Достаточно отметить, что только в первой части, состоящей из 39-ти тактов, размер меняется 28 раз (!).

Необычная мелодизация слогов подчеркивает скорее их тембово-сонористическое качество звучания, чем ритмоинтонационное. Это приводит к стиранию естественных ударений слов, потере значения подлинной артикуляции стихотворного текста. Все это в свою очередь поддерживается необычным видом прозаичности, основанным на неравномерном нарушении слоговой ритмики и строфического членения. При этом все оказывается взаимосвязано: слоговая ритмика нарушается за счет своеобразной мелодизации почти каждого слога, в своеобразии подобного распева немаловажна роль наличия большого количества разнородных скачков, неравномерность же строфического членения стимулируется переменным метром. И, наконец, отметим, что вышеуказанные свойства мелодики данного сочинения придают ей одновременно инструментальный характер. Даже в словесном тексте игнорированы его потенциальные интонационные возможности. Казалось, все (и слово в том числе) использовано с одной целью — для подчеркивания и любования нервной экспрессией разнохарактерных звукотембров. Этим и выделяется сочинение Г. Мелияна.

Вокальный цикл “Любовные айрены” Э. Садояна (слова Н. Кучака), как и “Диван” Е. Ерканяна, пронизан духом средневековых песнопений, сказавшимся прежде всего на особенностях мелодики. В произведении в равной степени фигурируют распевность (в первой и третьей частях) и декламационность (во второй и четвертой частях). Так, в первой части преобладающая мелодизированная речитация сочетается со свободным, прозаическим выделением слов и фраз. При этом, обращают на себя внимание интересные способы преодоления равномерной метризации: во вступлении попеременно сменяются два размера ($\frac{5}{4}$)

и $\frac{4}{4}$), создавая тем самым своеобразное нарушение равномерной периодичности; с момента же вступления вокальной партии устанавливается постоянный размер ($\frac{4}{4}$), преодоление которого достигается уже путем прозаического отношения к стихотворному тексту. Общий распевный склад изложения поддерживается плавностью интонационного движения, а также стройностью и упорядоченностью ритмических образований.

Интонационные и ритмические образования фортепианной партии перекликаются с вокальной мелодикой.

Во втором романсе декламационный склад высказывания возникает вследствие преобладания слоготоновой речитации и прозаически выделенного текста. Особенностью прозаичности в данном случае являются неодинаковые по продолжительности межцезурные и межсловесные остановки. Неравномерность музыкального движения оттеняется переменным метром, состоящим из смены двух размеров ($\frac{3}{4}$ $C\frac{3}{4}$ $C\frac{3}{4}$ C). Ритмика их сочетает в себе упорядоченное движение с элементами импровизационности. Основная же смысловая нагрузка падает на трижды повторяющуюся начальную квинтовую интонацию (см. 4.36, начало второго романса Э. Садоjana). И все это разворачивается на фоне прозрачной аккордовой фактуры фортепианного сопровождения.

Четвертый романс, как и первый, распевный, хотя и основан на прозаическом тексте. Прозаичности стихотворного текста композитор достигает за счет неравномерной мелодизации слов и окончаний фраз. Это поддерживается к тому же переменным метром, состоящим из многократной смены главным образом двух размеров — $\frac{7}{4}$ и $\frac{5}{4}$. И тем не менее устанавливается распевный склад изложения из-за преобладания мелодизированной речитации, поддерживаемой к тому же превосходящим плавным движением мелодической линии.

В партии фортепианного сопровождения, способствующей раскрытию драматургических настроений стихотворного текста, преобладает линейное движение с элементами пуантилизма и с характерными, остро акцентированными скачкообразными фор-

шлагами.

Декламация финального романса также строится на прозаическом тексте (вычленение слов, нарушение стиховых цезур). Из встречающихся трех видов речитаций предпочтение дается слогиновой.

Несмотря на стабильный размер, нарушенный лишь в одном такте на $\frac{3}{4}$, в ритмике партии вокала идет постоянное преодоление равномерно-периодического движения, подчеркиваемое изменчивой фактурой фортепианного сопровождения. Встречающиеся в вокальной мелодике квартовые скачки, отмеченные своеобразным протестующе-призывным характером звучания, становятся драматургически необходимыми интонационными ячейками финала.

Обобщая весь цикл Э. Садояна, выделим главные его особенности. Среди вокальных сочинений рассматриваемого сборника "Любовные айрены" Э. Садояна единственные, в которых нет преимущества какого-либо одного склада изложения. Распевность и декламационность уравнивают друг друга. Причем, независимо от склада изложения, стихотворный текст во всех четырех частях цикла прочтен прозаически. Фактически прозаичность не мешает возникновению распевных разделов при условии, если главенствует мелодизированная речитация.

Интересно отношение композитора к метру. В течение всех четырех частей, казалось, идет постепенная кристаллизация постоянного размера, которым в конце концов становится $\frac{4}{4}$. Развертывание метрической драматургии протекает как бы в борьбе двух размеров, создающих своеобразный вид организованной метрической переменности (см. таблицу 9).

6. Романсы Г. Манвеляна, Р. Саркисяна и Л. Чаушяна.

В двух романсах Г. Манвеляна (слова Ов. Ширазя) проявились несколько иные закономерности. В первом — преобладающая мелодизированная речитация поначалу основана на четко сохранных стиховых цезурах. Причем, ритмические особенности вокальной партии таковы, что делят стихотворный текст на равные двусложные части (см. пример 64). Это в сочетании с

размеренно равномерным движением басов фортепианного сопровождения вносит в ритмическую организацию романса четкую упорядоченность, придавая ему одновременно черты танцевальности. Однако, разработочные свойства среднего раздела вместе с переменным метром нарушают привычный ход мелодического движения, привнося в него новый импульс, новое дыхание, аperiodичность. Преодоление равномерно-периодического метра, как известно, является одним из необходимых условий распевного склада. Таким образом, романс в крайних частях танцевальный, а в среднем разделе — распевный, что является одним из видов смешанного изложения.

Во втором романсе, хотя и сохранены стиховые цезуры, тем не менее отношение к тексту прозаическое, так как довольно часто встречается выделение слов, их дополнительное повторение. Сами цезуры по своей продолжительности неравнозначны, их ритмические остановки различной протяженности. Общее прозаическое восприятие произведения оттеняется нестабильной фактурой фортепианного сопровождения.

В вокальной партии преобладают слоготоновые и скандированные типы речитаций. Кстати, мелодика обеих романсов одинаково скачкообразна. Причем, интонационной индивидуальной особенностью их является наличие скачков на уменьшенные и увеличенные интервалы, усиливающие функциональную направленность тонов.

Романсы “О любви” Р. Саркисяна на слова древних восточных поэтов (представлены в переводе на русский язык) написаны целиком в декламационном складе изложения. Однако, декламация тут выражена по-своему. Она опирается в основном на преобладающую скандированную речитацию. В первом романсе речитации вокальной партии (скандированные и слоготоновые) поддерживаются только за счет неквадратной структуры фортепианного сопровождения. При этом, сонористически выделенные звуки аккомпанемента, отсутствие какой-либо цельной мелодической линии еще более подчеркивают первостепенное значение вокальной мелодики. Последней присущи метроритмическая организованность и плавность интонационной линии с характерными межцезурными скачками. Что касается отношения

к тексту, то в романсе можно заметить четкое членение на стиховые цезуры (примерно по три такта). Этой форме периодичности, оттеняемой к тому же выдержанным до конца мелодики одним и тем же размером, контрастно противопоставляется, как уже отмечалось выше, структурная дробность, неравномерность движения фортепианного сопровождения. Фактически возникает сочетание симметрии (в вокальной партии) с асимметрией (в фортепианном сопровождении) с точки зрения ритмов высшего порядка (см. пример 65). Композитору в то же время удается создать оригинальный вид декламационности, основанный на сочетании скандированной речитации с изолированной (не зависящей от стихотворного текста, даже противоречащей его равномерной периодичности) **инструментальной прозаичностью**.

Вышеотмеченное свойство фортепианной фактуры становится еще более заостренным во втором романсе, в котором, однако, оно не противопоставляется форме прочтения стихотворного текста. Прозаичность достигается как путем вычленения отдельных слов и фраз, так и посредством замедления или ускорения слогов слова, нарушающих тем самым слоговую ритмику стиха.

Свободной декламационности общего движения содействует насыщенная контрастными сменами метрическая переменность, в которой основной спор идет между двумя размерами — $\frac{3}{4}$ и С. Главенствующее положение при этом стремится занять превосходящий трехчетвертной размер.

Прозаический текст с преимуществом скандированной речитации основан так же, как и в первом романсе на плавной мелодике с межцезурными скачками.

Фактура третьего, финального романса вытекает из первого, приобретаая в отличие от него стабильный характер. Особенностью этого романса является использование в нем от начала до конца органного пункта на одном тоне — ми. На фоне последнего излагается плавная, скандированная речитация мелодики, в которой преобладает ритмически размеренное движение с преимуществом одинаковых длительностей. Окончательно установленный трехчетвертной размер лишь дважды, по такту, нарушается на $\frac{6}{4} \frac{3}{4} \frac{6}{4} \frac{3}{4} \frac{6}{4} \frac{3}{4}$. Причем, в первых тактах романса стиховые

цезуры еще четко сохранены. Затем идет соединение соседних стихов, расслоение на слова с растянутой слоговой ритмикой, то есть возникают типичные признаки прозаичности.

Итак, обобщим примечательные стороны романсов Р. Саркисяна. Во всех них декламационный склад изложения неизменно основан на значительном преимуществе скандированной речитации. Все романсы отмечены плавностью интонационного движения с характерными (в первых двух) межцезурными скачками. Остальные свойства музыки Р. Саркисяна проявляют себя по-разному в каждом отдельном случае. То они идут в русле стихийной аperiodичности декламационного склада изложения, то противопоставляются последнему, выявляя при этом различные виды равномерной периодичности. Одним из интересных и ярких форм такого противопоставления (и в целом возникновения декламационного склада) явилось, вышеотмеченное в первом романсе, сочетание равномерной метроритмической и стиховой периодичности с подчеркнуто неуравновешенной, аperiodичной фактурой фортепианного сопровождения — явление, которое мы назвали “инструментальной прозаичностью”.

Пять романсов Л. Чаушяна на слова А. Исаакяна представлены главным образом в декламационном складе изложения. Исключение составляет четвертый, написанный в смешанном — распевно-речитативном складе.

Стихи А. Исаакяна композитором прочитаны прозаически. Так, в первом романсе местами нарушается слоговая ритмика в результате растянутости слогов или, наоборот, их более интенсивного произнесения. Нарушены и стиховые цезуры, то из-за неодинаковой протяженности цезурных остановок, то из-за вторжения одного стиха в территорию другого. При этом, мелодика романса преимущественно плавного происхождения, а в ритмике сочетаются спокойная соразмерность с импровизационностью изложения. В переменном же метре явно заметны два колеблющихся размера — $\frac{3}{4}$ и С, из которых количественно преобладает $\frac{3}{4}$, постоянно напоминая о себе в качестве своеобразного метрического рефрена (см. таблицу 10).

Мягко раскачивающееся движение восьмью длительностями

ми в партии фортепиано создает довольно пассивный по внутренней значимости, однако постоянно функционирующий звуковой фон, воспроизводящий (судя по стихотворному тексту) движение ручейка.

Прозаическая декламация второго романа по своему характеру подобна первой с той лишь разницей, что она основана на стабильном размере. Однако тут проявляются свои характерные стороны. Более разнообразна ритмика как вокала, так и партии фортепиано. Триоли, пунктирные ритмы, акцентированные созвучия придают драматичному характеру романа большую напряженность, нервозность.

В третьем романе так же, как и в первых двух декламационная речитация основана на одинаковом типе прозаичности, то есть в ней нарушены слоговая ритмика и размеры стиховых цезур. Ритм, по сравнению с предыдущим романом, более однозначный, но на этот раз в его организации в качестве рефрена переменного метра выступает более сложный размер — $\frac{12}{8}$.

В мелодике особое значение приобретают квартовые интонации. И все это разворачивается на фоне смены разнообразных остигатных звукокомплексов партии фортепиано.

В распевно-речитативном четвертом романе Л. Чаушяна расппеваются начальные слова (см. 4.36, с. 68). В плавной мелодике появляются нередко скачки на сексту, кварту, октаву. Ритм прихотливый, изменчивый, способствует прозаизации стихотворного текста. Что касается размера, то он выдержан в основном на счете $\frac{4}{4}$, лишь однажды переходя на $\frac{3}{4}$.

В партии же фортепиано происходит постоянная смена фактуры, по-своему отражающая взволнованные, любовно-лирические настроения стихотворного текста.

В финальном романе декламация преподносится в такой форме прозаичности, в которой хотя и сохранены стиховые цезуры, однако, из-за постоянных ритмических ускорений или замедлений в процессе музыкального прочтения текста стирается ощущение четкого строфического членения.

Для ритмики характерным становится стремление средствами множественной смены длительностей преодолеть равномер-

ность, или местами наступающую структурную квадратность.

Среди скачков мелодической линии вновь чаще всего встречаются ходы на интервал кварты (характерные не только для этой серии романсов композитора, но и для других его сочинений). В метрической же переменности в данном случае количественно побеждает $\frac{4}{4}$ (см. таблицу 11).

В активной партии фортепиано сочетаются и как бы подытоживаются все ранее использованные композитором свойства фактуры и мелодические фигурации, и остинатные движения, и аккордовые комплексы.

7. "Рождение поэта" В. Бабаяна.

Цикл В Бабаяна, написанный на слова Е. Чаренца, по своим масштабам довольно обширный. Поэтому ограничимся кратким пересказом анализа каждого из его девяти частей.

В первой — все средства музыкальной выразительности способствуют усилению декламационности мелодики: в одинаковой степени над мелодизированной речитацией преобладают слоготоновые и скандированные виды речитаций, текст преподнесен прозаически (выделение слов, фраз, нарушение стиховых цезур и т. д.); мелодика насыщена скачками на различные интервалы, в которых важное драматургическое значение придается квинте; метр — переменный, ритмика импровизационного характера, фактура фортепианного сопровождения нестабильная.

Во второй части в наибольшей степени преобладает скандированная речитация, основанная на таком же (вышеотмеченном) типе прозаичности. В мелодике берут верх на этот раз квартовые интонации. Метр опять же переменный, ритмика находится в полной зависимости от ритма стихотворного текста; фортепианное сопровождение оттеняет вокальную партию чередованием разнородных созвучий.

В третьей части из всех существующих речитаций чаще всего встречается слоготоновый ее вид. Характер прозаичности текста не меняется, метр — переменный, а в мелодике среди скачков выделяются и кварты, и квинты. Ритм, зависимый от словесной акцентуации, тяготеет к стихийно-импровизационному изложе-

нию. В фортепианном же сопровождении синкопированные ритмические комплексы сочетаются с отрезками пуантилистического свойства.

В четвертой части преобладающий скандированный вид речитации основан на прозаичности несколько иного типа: размыты стиховые цезуры, продолжительность музыкального произнесения строк неодинакова, нередки и случаи их слияния. В мелодике восстанавливается господство квинтового хода. Ритмика вместе с переменным метром отражает прозаическую форму высказывания. В фонической функции партии фортепиано в данном случае чередуются оstinатно выдержанные ритмические комплексы.

Несмотря на то, что речитация пятой части довольно ошутимо мелодизирована, однако, из-за количественного преимущества слоготонного типа и оттенения его со стороны других средств выразительности, характер вокальной партии становится вновь декламационным. Немаловажное значение в этом явлении приобретают прозаически выделенные слова, а также особенности звуковысотного движения, близкие речевым интонациям. Например, повторы одних и тех же тонов с неожиданными поворотами — повышениями или понижениями голоса — невольно ассоциируются с интонациями разговорной речи (см. пример 66).

В ритмике вокала проявляются внутритактовые свойства переменного метра, а в мелодике — плавность движения сочетается со скачками на различные интервалы. И все это разворачивается на фоне смены разнородных оstinатных движений партии фортепиано.

В наикратчайшей шестой части цикла опять же господствует слоготонная речитация с прозаически выделенными фразами и словами. Смена размера происходит лишь однажды. Что касается мелодики, то в ней фигурируют скачки на кварты и уменьшенные интервалы, а в ритмике наглядно видны синхронные совпадения акцентуаций музыкального и словесного текстов (см. пример 67). Фактура фортепианного сопровождения лаконична и прозрачна, типична для пуантилистической техники письма.

В седьмой части впервые устанавливается единый размер, ор-

ганической согласованности которого с ритмом противопоставляется стихия прозаического прочтения текста (с неодинаковыми межстрофическими цезурами) и свободная декламационность мелодики. Контрастом по отношению к метроритмической организованности вокала становится также нестабильная фактура фортепианного сопровождения.

Метроритмическая структура восьмой части, как и седьмой, едина и также противопоставляется декламации вокала с прозаическим текстом. Однако, мелодика его, в отличие от предыдущего романса насыщена скачками, в которых главное место занимают кварты. Фортепианное же сопровождение, напротив, приобретает более устойчивый характер. В ней сочетаются периодически выдержанные органные пункты с различного типа остинатными движениями.

В девятой, финальной части те же средства выразительности (слоготоновая речитация, прозаичность текста, скачкообразная мелодика) преподносятся в несколько необычном метроритмическом виде. Темброво-регистрационное противопоставление двух, использованных автором, певческих голосов протекает в атмосфере буквального несовпадения их переменных размеров (полиметрия), что придает ритмической акцентуации этого раздела цикла своеобразное двуплановое дыхание и текучесть (см. 4.36, с. 105).

8. Романсы А. Сатян и А. Бабаяна.

Романс А. Сатяна "Роза" (слова Сармена) представляет собой еще один образец декламационного изложения мелодики. В данном случае он основан на преимуществе слоготоновой речитации, что поддерживается прозаическим прочтением текста (вычленение слов, неравномерная протяженность межстиховых цезур). Интонации мелодической линии насыщены кварто-квинтовыми скачками, подсказанными вступительными созвучиями и квартовыми форшлагами в фортепианной партии (см. пример 68). В ритмике же вокала, несмотря на строго выдержанный от начала до конца размер, заметно явное стремление к импровизационности изложения, к преодолению метрической равномерности.

Наконец, завершают сборник три романса А. Бабаяна (сл. Р.

Лалаяна), в которых абсолютно отсутствует метр и тактовые черты. Несмотря на прозаическое прочтение стихотворного текста, не во всех романсах складывается декламационная речитация. Например, в I-м из них из-за преобладания мелодизированной речитации и импровизационного характера мелодики возникает распевно-импровизированный склад изложения (подобно четвертой части цикла "Диван" Е. Ерканяна).

Интонационному строю вокальной партии присущи скачки на кварту. Для характера ритмики вокальной партии и фортепианного сопровождения так же, как и мелодики романса, свойственны импровизационность. Чтобы не повторяться сразу же отметим, что импровизационность в изложении и мелодики, и ритма, и фактуры аккомпанемента характерны для всех трех романсов. Однако фортепианная фактура второго романса, в отличие от крайних, насыщена различного рода остинатными движениями. Прозаичность стихотворного текста его поддерживает декламацию, кристаллизующуюся из скандированных и слоготоновых речитаций. Среди скачков мелодической линии вновь преобладают кварты.

Декламация финального романса складывается преимущественно из слоготоновой речитации. Скачки в вокальной партии более разнородные. В целом, все выразительные средства второго и третьего романсов способствуют усилению декламационности вокального изложения. Лишь мелодике первого романса противостоят остальные средства выразительности, тем самым обрамляя ее распевность оригинальной атмосферой стихийной, вневременной импровизационности.

* * *

Обобщая результаты всего проделанного в главе анализа, можно сделать определенные выводы.

Изучение вокально-камерных сочинений армянских композиторов разного периода показало, национально-характерные ритмические рисунки, так называемые "ритмогены", проявляются у них по-разному, а главное, не столько в комплексе всех видов, сколько в отдельности или группами, в зависимости от

автора, характера его сочинения, жанра, идеи и задач. При всем этом, наиболее стойкими и специфичными структурами остаются ускоренные ямбы, проявляющиеся в самых разных формах интенсивности и привлекая внимание каждый раз новым видом своего ритмического звучания.

Интересные закономерности выявились и при изучении типов речитаций. Так, несмотря на то, что современные композиторы использовали для своих вокальных сочинений поэзию, взятую из разных периодов существования этого вида искусства (и древневосточную, и средневековую, и западноармянскую, и поэзию армянской национальной классики, и современную), и независимо от формы стихосложения, тем не менее отношение к тексту преобладает одно. Это явное преимущество (80%) декламационного склада изложения, сопровождающееся в основном прозаическим прочтением стихотворного текста, что свидетельствует о бытовании во второй половине XX века определенного композиторского мышления, кстати, характерного не только для композиторов Армении, но и для авторов других национальных культур.

Главным фактором, обеспечивающим декламационность языка в творчестве армянских композиторов, явилось прежде всего преимущество слоготонного и в особенности скандированного типа речитаций. В то же время декламационность непосредственно связана со всеми вышеотмеченными параметрами сочинений — с формой прочтения стихотворного текста (прозаической), с размером (переменным или отсутствующим), характером ритмоинтонационного движения (близким ритмоинтонациям разговорной речи), с функцией фортепианного сопровождения (структурной, метроритмической, фактурной и гармонической нестабильностью поддерживающей остальные свойства музыки). Однако, необходимо обратить внимание на одно важное обстоятельство: сами по себе вышеупомянутые свойства вокальной музыки без преимущества слоготонных и скандированных речитаций не в силах установить, гарантировать декламационный характер мелодики. Они лишь способны **повысить** степень декламационности, особенно действуя комплексно. В зависимости от этого декламация может приобрести разные от-

тенки — может быть прямой, откровенной, очевидной (в случае, когда действуют все факторы) и противоречивой, более или менее ярко выраженной из-за борьбы с каким-либо из видов равномерной периодичности, рифмованности, согласованности (метроритмической, строфической, гармонической и т. п.).

Одним из существенных средств, помогающих усилению декламационности, явился метр. Преобладал переменный вид его, представленный у некоторых авторов в довольно интересной форме. Так, можно говорить о наличии метрической драматургии у Л. Чаушяна, В. Бабаяна и в какой-то степени у Р. Саркисяна, Э. Садояна.

Рассмотрение вокально-камерных сочинений армянских авторов выявило как общие тенденции, присущие современному творчеству в целом, так и индивидуальные свойства языка каждого композитора в отдельности. Знаменательным, к примеру, является наличие в их произведениях (кроме декламационности) нового вида распевности (по сравнению с народной и классической музыкой) распевно-импровизационного склада, изложенного внеметрично (у Е. Ерканяна, А. Бабаяна). Весьма своеобразна форма распевности (скачкообразная) у Г. Меликяна. Раскрывая новые возможности мелодизации, композитор в то же время дифференцирует язык своего сочинения.

Общей интонационной особенностью вокальных сочинений является преобладание в них среди скачков квартовых (в наибольшей степени) и квинтовых ходов (у Г. Манвеляна, Э. Садояна, В. Бабаяна, Л. Чаушяна, А. Сатяна, А. Бабаяна), что можно в какой-то степени связать и с особенностями национально-ладового мышления, и с характерным качеством интонационного мышления современных композиторов (тенденция, уходящая корнями в творчество классиков армянской музыки).

Наряду с общими свойствами, как уже отмечалось, проявляются и индивидуальные особенности языка каждого композитора. Так, своеобразие языка романсов Г. Манвеляна в немалой степени обусловлено использованием в них довольно в большом количестве увеличенных и уменьшенных интервалов, своими последующими разрешениями проясняющими ладовую, функциональную определенность сочинения. Индивидуальными

свойствами отмечена также форма речитации у А. Восканяна (слоготоновость в форшлагах). Необычный вид декламационности возникает у Р. Саркисяна. Речитативность мелодики его первого романса устанавливается в непосредственной связи с прозаической фактурой фортепианной партии, без которой в данном случае не возник бы декламационный склад изложения.

На основании всего вышесказанного можно сделать еще один, не менее важный вывод. Типы речитации в зависимости от характерных особенностей в них соотношения текста и музыки (скачкообразной формы мелодизации, характера звуковысотной интерпретации слогов, словесного озвучивания форшлагов, прозаизации средствами фортепианного сопровождения и т. д.), могут послужить существенным поводом для индивидуализации музыкального языка композитора.

РИТМИКА АРМЯНСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

1. Типы взаимодействия метра и ритма.

Современная армянская инструментальная музыка — одна из ярких ветвей искусства XX века. Она отличается самыми многообразными формами метро-ритмообразований, во многом связанными с традициями, идущими от предшествующих эпох, однако, с годами приобретшими довольно разноликий характер. Это и вызывает потребность более пристального изучения и раскрытия основных форм ритмических движений в музыке композиторов второй половины XX века.

Результаты исследовательских работ показали, что в современной армянской музыке встречаются по крайней мере девять видов ритмических движений и их взаимодействий с существующим метром. Остановимся на каждом из них в отдельности.

1. Равномерно-периодическое движение ритма, предельно согласованное с метром. Таковую взаимообусловленность можно увидеть, к примеру, в Трио Г. Чеботарян (4.112), в котором лишь изредка заметны признаки нарушения метроритмической гармонии.

В творчестве ныне среднего поколения композиторов, казалось, далеко ушедших в своей музыке от скрупулезного подчинения специфическим закономерностям метра, не должно было быть и намека на главенство последнего. Однако, такая зависимость, как ни удивительно, встречается и у них. Подтверждением тому могут послужить хотя бы две последние части Сонаты для скрипки и фортепиано № 2 Э. Айрапетяна (4.17), или Вторая ретроспекция для скрипки В. Бабаяна (4.31), где автор как бы специально время от времени дополнительно подчеркивает сильные доли такта, что еще раз подтверждает особое значение

в данном случае метрических акцентов (см. примеры 69 и 70).

2. Одним из самых распространенных видов ритмического движения (как в классической, так и в современной музыке) является противоречие его с метром, выраженное в пределах единого размера. Обычно это проявляется через обильное использование синкоп, повсеместно нарушающих согласованность между метрическими и ритмическими акцентами. Примеры встречаются сплошь и рядом, почти в каждом сочинении. Они общеизвестны.

3. Выделяются и случаи, когда друг с другом сочетаются четкая метроритмическая регулярность и тенденция к ее преодолению, асимметричному проявлению. В результате, на фоне ощутимой равномерно-периодической пульсации метра создается впечатление свободного ритмического движения, что в свою очередь приводит к возникновению полиритмии высшего порядка. На равномерную пульсацию равнозначных тактовых отрезков накладываются неравномерные объединения ритмических фраз. Эти особенности встречаются в народных песнях распевного склада изложения. Игнорирование сильных долей такта, как известно, характерно и для полифонической музыки⁴⁹.

4. Нередко метр выступает как средство, уточняющее национальную природу акцентуации, либо избранную композитором форму выделения звуков. Различные способы установления размеров и тактов вызывают разные (порой резко отличные друг от друга) виды метрического биения, что существенно влияет на общий характер музыки и его восприятие. Ярким примером сказанному может послужить тема побочной партии из I-й части фортепианного концерта А. Хачатуряна (см. пример 71). Достаточно первую восьмую ноту сыграть с затакта, и мелодия тут же потеряет национально-характерный шарм своего звучания. Такому перевоплощению механически может способствовать превращение смещенного ямбического мотива (типичного для армянской музыки) в обыкновенную амфибрахическую структуру, которая в свою очередь придаст теме инонациональный, обще-

49. С явлениями полиритмии высшего порядка читателю предоставится возможность подробнее ознакомиться в следующем параграфе данной главы.

европейский характер. Подобных примеров можно привести множество в творчестве не только А. Хачатуряна, но и композиторов последующего поколения, в том числе его непосредственных последователей — Э. Мирзояна, А. Арутюняна, А. Бабаджаняна, Л. Сарьяна.

И эти традиции уходят к корням народного творчества. При неверной расстановке тактовых черт приведенная песня (см. пример 72) частично потеряла бы исконные качества своей национальной специфики. Сказанное особенно относится к начальному разделу песни со смещенными (от сильной доли такта) ямбическими мотивами.

Подобные случаи встречаются и в музыке других национальных культур. Так, немецкий музыковед Э. Г. Мейер в одной из своих статей (2.44), говоря о специфических закономерностях ритмики немецких народных песен, отмечает, что ударения в них от такта к такту падают на тезис (понижение). Ударения на арсисе (повышение), свойственные некоторым латино-американским народным ритмам, для немецкой песни крайне необычны, — пишет он (там же, с. 49). Скажем, в такте на три четверти, состоящем из двух восьмых с двумя четвертными, акцент приходится на первую четверть. Причем, восьмые — в затакте (см. пример 73). Тогда как в чешских и словацких народных песнях, как указывает далее Э. Мейер, акцент чаще всего приходится на первую из двух восьмых. При этом автор статьи приводит абсолютно идентичную с немецкой (в смысле начального раздела) чешскую народную песню (см. пример 74).

Вывод напрашивается сам по себе. Правильная расстановка тактовых черт порою становится той мощной координирующей силой, которая регулирует природой ритмического звучания сочинения, уточняет места его возможных оттенков, либо, напротив, осознанного преодоления метрических акцентов, от чего во многом зависит национальная характерность выражения той или иной фразы, или сочинения целиком.

5. Нередко переменный метр используется в случаях, когда в движении ритма возникают разные типы равномерной периодичности. Метрическая определенность при этом, постоянно меняясь, приобретает очаговый, преходящий характер. Уточним

данную мысль на конкретном примере. Третья часть скрипичной сонаты А. Бабаджаняна (4.25) вся изложена в переменном метре. Однако, из-за четкого сохранения внутритактовых группировок (к тому же и с дополнительной акцентуацией от автора), смена каждого размера ярко ощутима на слух (см. пример 75). Сила динамичности общего ритмического движения во многом зависит именно от данного вида использования переменного метра, что можно подметить и у других композиторов. Например, в сочинениях Р. Саркисяна, в частности, в Трио и Концерте № 3 с камерным оркестром (4.86, 4.88) постоянная смена метра временами сбивает ощущение локальных свойств каждого размера. И тем не менее счет достаточно четко выражен. Моменты стирания его действия быстро восстанавливаются более отчетливым метрическим выражением.

6. Довольно часты случаи использования полиметрии, которая, как известно, образуется от сочетания в одновременности разных размеров. Такую метрическую многоплановость Е. Назайкинский метко назвал "глубиной метра" (1.64, с. 225). Особенностью этого явления становится несовпадение метрических акцентов в разных голосах.

Полиметрия встречается и у классиков. Общеизвестна, к примеру, сцена из "Дон Жуана" Моцарта с одновременным звучанием трех танцев с различными размерами (см. пример 76). Одним из распространенных видов полиметрии считается мотивный ее вид, ярко выраженный у И. Стравинского. Он обычно излагается в двух-трех мелодических пластах (2.65, сс. 332-333).

7. Ритмическое многообразие в современной музыке часто приводит к возникновению нескольких ритмофигур в одновременности, т.е. к образованию полиритмии. Явление это столь же общеизвестное, как и полиметрия⁵⁰.

8. В музыкальной практике композиторов второй половины XX века становится обычным и появление сочинений внеметричных, бестактовых или в которых использование метра (особенно переменного) равносильно его отсутствию. Ритмическое

50. Случаи полиритмии и полиметрии более обстоятельно будут рассмотрены в следующем параграфе данной главы.

движение в таких случаях настолько свободно, независимо и прихотливо, что никак не укладывается в какие-либо известные правила группировки длительностей. Тут уже становится очевидным абсолютное господство ритма над метром. Это явление, получившее большое распространение в музыке последних десятилетий, естественно, отразилось и в творчестве армянских композиторов, таких как А. Тертерян, Л. Аствацатрян, Т. Мансурян, М. Израелян, А. Деллалян, А. Зограбян, М. Кокжаев, Е. Еркянян, А. Восканян и др. Во многих случаях тактовые черты если и ставятся композитором, то скорее в целях облегчения чтения нотного текста (см. пример 77).

9. Особого внимания достоин такой род независимого движения ритма, который как бы выходя из единой темповой и тем более метрической орбиты, создает с соседними “музыкально-временными исчислениями” поливременные пласты. Ярким примером может послужить Пятая симфония А. Тертеряна (см. пример 78). В приведенном отрывке наглядно предстают три временных пласта: **струнные** сохраняют взятое еще в начальном разделе симфонии остро диссонирующее сверхсозвучие, охватывающее четыре регистра (от большой до третьей октавы); в партиях **фаготов** в линейном движении идет свободное, внетрихное брожение голосов; а у **деревянно-духовых** инструментов среднего и высокого регистров хотя и сохранен размер, движение голосов такое же “алеаторическое” по общему восприятию, как и у фаготов и явно более оживленное⁵¹.

В итоге, три отмеченных ритмических пласта ярко контрастируют между собой по временному звучанию: в одном случае время, казалось, застыло в кажущемся статичном оцепенении (у струнных), во-втором, — происходит медленное брожение с имитационными выкриками отдельных голосов (фаготы), в третьем, — ощущение смутно нарастающей тревоги возникает вследствие значительно более интенсивного, “хаотического” брожения голосов (в партиях флейт, гобоев и кларнетов).

Возвращаясь ко всему вышесказанному отметим также, что

51. Об иллюзии алеаторики в сочинениях А. Тертеряна см. в статье автора этих строк “Тенденции развития армянской инструментальной музыки 70-х годов” (на арм. языке) -2.8.

разные виды взаимодействия метра и ритма можно подметить даже в творчестве одного и того же композитора. Например, в произведениях Л. Чаушяна, пожалуй, нет лишь полного отсутствия метра. Бывают и случаи, когда в одном сочинении проявляются почти все вышеупомянутые виды (кроме последнего, девятого образца), как например, в фортепианной сонате Э. Айрапетяна (4.16).

Отмеченные явления музыки, встречающиеся в различного рода инструментальных сочинениях, свидетельствуют о многообразных формах проявления ритмических движений в творческой практике армянских композиторов. Многие из них характерны и для творчества композиторов других национальных культур, а некоторые явления, например, масштабной полиритмии (как у А. Тертеряна), как бы смотрят вперед — в XXI век.

2. Метро-ритмические закономерности армянских струнных квартетов.

В камерно-инструментальной музыке Армении заметное место занимают струнные квартеты — излюбленный вид творчества армянских композиторов. Поэтому и в главе особое внимание уделяется этой области музыки. Жанр этот в армянской музыке существует примерно три-четверти века. За это время композиторами создано свыше 80 квартетов. Одним из первых авторов струнных квартетов был Н. Чемберджи. За ним последовали А. Степанян, Аш. Сатян, А. Арутюнян, Э. Мирзоян, Г. Чтчян, А. Айвазян, А. Пирумов и др. Вначале в армянском квартете преобладал главным образом лирико-созерцательный настрой с частым обращением к народным темам. В этом отношении наиболее ярко красота и своеобразие народных тем проявились в квартетах А. Степаняна.

Заметным поворотом в сторону драматизации жанра, его симфонизации и обновления средств выразительности явился квартет Э. Мирзояна (2.27, с. 239), поэтому он и стал как бы отправным пунктом настоящего анализа. Мирзояновские инициативы были подхвачены современными композиторами и качественно усугублены. Это явление достойно отдельного изучения, поскольку почти каждый из появляющихся за последнее время

струнных квартетов выделяется как образец индивидуального претворения национальной школы письма на основе диалектического соотношения традиционного и новаторского.

Как известно, жанр квартета удобен тем, что в рамках небольшого состава инструментов дает возможность композитору апробировать новые содержательно-технологические средства выражения, не выходя при этом за пределы классического четырехголосного сложения. Активизация же в Армении области струнных квартетов объясняется, с одной стороны, интенсивной музыкально-пропагандистской деятельностью известного в стране и за рубежом квартета им. Комитаса, с другой, - организацией в республике (в 1982 г.) еще одного состава по инициативе яркого и опытного музыканта - профессора Ереванской консерватории З. Саакянца (рано ушедшего из жизни). За короткое время этот квартет (им. А. Хачатуряна) зарекомендовал себя, как высококвалифицированный ансамбль музыкантов. В исполнении двух отмеченных ансамблей прозвучали наиболее примечательные сочинения армянских композиторов - А. Бабаджаняна, Э. Мирзояна, Л. Сарьяна, А. Худояна, Э. Оганесяна, Т. Мансуряна, Р. Амирханяна, В. Бабаяна, Л. Чаушяна и др.

Изучение метро-ритмических особенностей армянских струнных квартетов, написанных до 60-х годов, показало, что в них стабильность, единство, традиционные формы группировок длительностей преобладают над переменностью, тенденцией к преодолению метра, нарушением законов внутритактовых группировок, их природной симметричности.

Поскольку в настоящем исследовании метро-ритмические свойства музыки разных стадий ее исторического развития рассматриваются в сравнении с народным творчеством, как первоисточником, являющимся своеобразным музыкально-генетическим кодом всего дальнейшего выражения искусства, то считаем целесообразным напомнить вкратце еще раз о некоторых закономерностях фольклорной мелодики. В частности, переменный метр в ней возникал главным образом в распевных или речитативно-импровизационных песнях, которым редко, когда бывает свойственна квадратная структура. Даже при внешней формальной квадратности (скажем, песня четко укладывается в восьми-

или шестнадцатитактовую структуру), многим из них присуща тенденция к преодолению внутритактовой симметричности. При этом, как правило, возникает конфликт между метром и ритмом, где ритмическая сторона становится сильнее.

Анализ народной музыки с точки зрения ее строения, в то же время, показал, что наиболее часто в ней встречаются несовпадения смены размеров с границами разделов песенной конструкции. При этом, нередки и совмещенные случаи, т. е. совпадения перемежаются с несовпадениями. И менее всего для народных песен характерны собственно совпадения начал новых размеров с моментом смены частей формы.

В творчестве современных армянских композиторов, в частности, в струнных квартетах проявились фактически те же закономерности. В сочинениях с переменным метром наиболее часто встречаются несовпадения разделов формы со сменой размеров (63%), на втором месте — совмещенные случаи (33%) и на последнем — совпадения (4%). При этом преобладают сочинения, сочетающие в себе стабильный размер с переменным. Однако, в ранних квартетах, как было выше отмечено, ритм чаще подчиняется метру, чем в поздних. Неподчинение ритма метру проявляется прежде всего в нарушении внутритактовых группировок, в свободных ритмических объединениях длительностей, в их национально-характерных, остро синкопированных, преимущественно ямбических выражениях, как, например, в квартетах — № 3 А. Бабаджаняна, №№ 1 и 3 Г. Ахиняна, № 4 В. Бабаяна, в первой части квартета № 2 Л. Чаушяна, в квартете № 2 А. Восканяна, в крайних разделах сочинения которого вовсе отсутствуют такты (см. 4.23, 4.24, 4.27, 4.29, 4.39, 4.108). Преодоление метра достигается путем свободных группировок длительностей звуков, зачастую перешагивающих через такт с необычными авторскими акцентуациями, противоречащими метрическим, например, в квартете Л. Сарьяна, в первых двух квартетах Т. Мансуряна (см. 4.56, 4.57, 4.91). Таким образом, даже при стабильном метре, как, например, в первом квартете Т. Мансуряна, достигается его нестабильность, многозначность. В результате, возникает полиритмия высшего порядка: друг с другом сочетаются в одновременности равномерно-периодически изложенные

длительности тактов и нетрадиционно сгруппированные или слиговые, как бы горизонтально смещенные последовательности звуков (см. пример 79). Это явление также уходит корнями в армянское народно-песенное творчество. Во многих распевных народных песнях частое преодоление метра приводит к возникновению полиритмии высшего порядка, состоящей из сочетания в одновременности равномерных отрезков времени с неравномерными его цезурами (см. пример 6). В приведенном примере ритмическое торможение наступает в конце 3-го такта, тем самым вступая в противоречие с квадратным членением 8-тактовой структуры песни.

В современной музыке при внешнем сходстве ритмических тенденций каждый из композиторов достигает их индивидуального претворения. Так, разнотактностью метра и ритма у Т. Мансуряна протекает главным образом синхронно (местами во всех четырех голосах) в условиях равнодлительных звуков. В квартете же Л. Сарьяна такое же ритмическое движение (т.е. равнодлительными звуками) подается, стреттно наслаиваясь друг на друга (см. пример 80). Эффекты звучания от этого получаются совершенно разные. Казалось бы детали, но они вскрывают различные формы ритмического мышления каждого композитора.

Ощущение метрической многоликости возникает и от явления слитной полиметрии, т. е. сочетания в одном голосе двух различных проявлений размера. Например, в пятой вариации квартета Э. Мирзояна (4.80) $\frac{6}{8}$ местами трактуется как $\frac{3}{4}$ из-за авторской акцентуации (см. пример 81). На $\frac{6}{8}$, казалось, накладывается вначале $\frac{3}{4}$, затем идет преодоление этого размера. Тем самым происходит игра акцентами, необычайно оживляющая и освежающая общее ритмическое звучание сочинения. Показателен и другой пример слитной полиметрии — в Четвертой части Квартета № 2 Дж. Тер-Татевосяна (4.96). На этот раз в тот же размер $\frac{6}{8}$ вторгается двухдольная структура ритма, перешагивающая через такт вследствие авторской группировки (см. пример 83). И опять же происходит своеобразное преодоление первоначального метра. Во второй же части сочинения В. Бабаяна мож-

но встретить типичный образец раздельной полиметрии: разные метры выступают в различных голосах квартета. От такой полиметрии возникает полиритмия высшего порядка (друг с другом в одновременности соотносятся такты различной протяженности). Стихийно-импровизационной свободой ритмики выделяется также квартет № 3 Э. Оганесяна (с присущими национально-характерными синкопами и многочисленными акцентами от автора), а также квартет № 1 Г. Ахиняна, Вариации для струнного квартета Р. Амирханяна (4.81, 4.23, 4.18). Причем, формы проявления ритмической прихотливости длительностей звуков во многом соприкасаются с особенностями ритма армянских речитативно-импровизационных, некоторых распевных песен и средневековых монодий. В этом состоит ценность их генетической сущности. Знаменательно и то, что даже в видах проявления переменности метра прослеживаются генетические корни армянской музыки. Драматургия переменного метра имеет свою логику развития. В народной музыке она, как было ранее отмечено, укладывается в различные конструкции, - то в двусложные, то в трехсложные, двойные, тройные, четверные двусложные; в двойные трехсложные, конструкции куплетного типа, типа рондо и т. д. Некоторые из них (иногда в более усложненном виде) находят отражение в творчестве современных композиторов (2.7). В народных речитативно-импровизационных песнях встречаются и абсолютно свободные конструкции, как и, собственно, в современной музыке. В частности, в квартетах господствует свободная переменность рефренного типа (т.е. с периодической повторностью одних и тех же размеров).

В заключении хочу отметить, что многое из того, что было выше изложено (например, о некоторых явлениях полиметрии, полиритмии и т. п.) выходит за рамки чисто национального значения и имеет одновременно характер, свойственный современной музыке в целом. Однако, как известно, даже эти общие явления могут приобрести индивидуальное, самобытное выражение, если претворяются на национальной почве в творчестве ярких талантливых композиторов.

В метро-ритмических конструкциях армянских струнных квартетов, довольно сложных по своим формам выражения, в

большинстве случаев отражающих свойства и других областей армянской музыки, в то же время проявились глубокие связи со структурными закономерностями ритмики народной музыки. Эти связи высвечиваются по-разному в разных периодах и у разных композиторов, тем не менее оставляя свой яркий след в каждом заметном промежутке времени. В этом их сила выражения и гарантия генетической надежности.

3. Характерные ритмоформулы армянской инструментальной музыки.

Не все встречающиеся в фольклорной музыке ритмоформулы получили свое дальнейшее подтверждение в композиторской практике. Абсолютно не применяется, к примеру, армянскими композиторами такой, казалось бы, распространенный ритмический рисунок, как хориямб. Редки и случаи использования других видов квантитативной ритмики. В этом отношении показателен струнный квартет Л. Сарьяна (4.91). В преобладающем в нем шестивременном ритме довольно часто возникают национально-характерные разновидности — диямбы, которые время от времени перевоплощаются в антиспасты (см. пример 83), чтобы далее вновь принять свой первоначальный облик (см. примеры 84, 85). Тем самым антиспасты оказываются как бы вариантами диямбов, каждое видоизменение которых (со сменами размеров от автора) создает ощущение незаметного ритмического движения вперед.

Осторожно использованы диямбы и в трио Р. Саркисяна (4.87). Составная часть этого ритмического рисунка — слабая синкопа — хотя и мало применена, однако по ходу развития музыки длительности (в частности, в партии фортепиано) отчетливо объединяются в диямбы, сначала в отдаленных регистрах (см. пример 86), затем на более близком расстоянии (см. пример 87).

В некоторых сочинениях армянских авторов можно подметить двенадцативременной ритм. Каждый композитор обыгрывает его по-своему. У Г. Ахиняна, к примеру (4.24), двенадцативременной ритм неразрывно связан с одним из видов “мотива ударных” (см. ритмический рис. 18). В квартете же Э. Мирзояна (4.80) тот же двенадцативременной ритм, постоянно меняя

свой облик, становится порою фоном для возникновения вновь "мотива ударных", но в его чистом, неварьированном виде (см. пример 88).

В Трио А. Бабаджяна (4.26) ритмическое разнообразие достигается постоянной сменой двух размеров — $\frac{5}{8}$ и $\frac{6}{8}$, — а именно, десятивременного ритма двенадцативременным (см. пример 89).

В партии кларнета Камерной симфонии В. Бабаяна (4.28) двенадцативременной ритм предстает совместно с ускоренными ямбами (см. пример 90, такты 2,4). Обращает на себя внимание игра акцентами в двенадцативременном ритме Второго квартета Л. Чаушяна (см. пример 91). Тот же ритмический рисунок возникает и в струнных квартетах Дж. Тер-Татевосяна и А. Восканяна (4.39, 4.96). Причем, в сочинении А. Восканяна отсутствие метра не мешает возникновению двенадцативременного ритма в среднем разделе, отличающемся танцевальным складом изложения. Казалось, для большей отчетливости восприятия автор выставил тактовые черты, хотя и не указал размер (см. ритмический рис. 19).

Однако, уже в Концерте для камерного оркестра М. Исраеляна (4.47) двенадцативременной ритм нередко сменяется еще более мелким видом дробления, что прежде всего связано со спецификой развития музыкального материала в инструментальных произведениях. Как известно, свободное развертывание музыки, особенно в разделах срединно-разработочного типа изложения, способствует возникновению самых различных, порою неожиданных видов ритмики. В ритмоформулах, рожденных в подобном инерционно-разработочном процессе, проглядываются черты скорее общих форм движения, либо отчлененных от них (силой той же динамики движения) универсальных музыкальных элементов, нежели свойства, идущие от традиций национальной ритмики⁵².

Можно привести множество примеров, где общие формы движения в процессе развития музыки нарушают, либо времен-

52. О характерных свойствах общих форм движения инструментальной музыки на примере сочинений армянских композиторов см. монографию автора этих слов (1.34, сс 76-79).

но нивелируют специфические свойства ритмофигур. С другой стороны, поскольку в композиторской практике последней четверти XX века сплошь и рядом встречаются случаи, когда в сочинении от начала до конца преобладает срединно-разработочный тип изложения музыкального материала, то и национально-характерные элементы (как бы в противовес этому процессу) порою предстают в подчеркнуто индивидуализированном виде, сохраняя тем самым генетические свойства своей структуры.

Бывает и так, что в процессе развития музыки постепенно как бы выкристаллизовываются ритмоформулы, имеющие сходство с национально-характерными ритмическими рисунками. Так, в упомянутом трио Р. Саркисяна музыкальное развитие первоначально, казалось бы, идет в русле ритмов дробления (восьмые с двумя шестнадцатыми), затем это движение логически вливается в сплошное течение шестнадцатыми длительностями, которое в свою очередь подготавливает появление ритмов суммирования и обращенных пунктирных ритмов, приобретая, в результате, подчеркнуто ямбическое звучание (см. пример 92).

Как видим, варианты проявления национально-характерных ритмофигур в срединно-разработочном типе изложения музыки самые различные.

В произведениях армянских композиторов, как выше было отмечено, встречаются и случаи применения "мотива ударных". Наряду с творчеством А. Хачатуряна (2.15) этот ритм выступает и в квартетах Э. Мирзояна, Г. Ахиняна, и в квинтете Г. Меликяна (4.69). Интересно его появление в Третьей симфонии А. Тертеряна. Возникая в необычном для себя двухдольном размере, он воспринимается тем не менее, как отдаленное напоминание "мотива ударных". Так и не представ в своем чистом виде, коренной (начальный) элемент его в своеобразном сочетании триоля с пунктирным ритмом вначале оstinатно обыгрывается в партии ударных (казалось, непосредственно соответствуя своему названию), затем подхватывается зурной, олицетворяя собой обобщенный образ народной, яростно-танцевальной стихии (см. пример 93).

Наиболее стабильными, пожалуй, зачастую единственными генетически устойчивыми свойствами ритмики большинства со-

чинений армянских композиторов (особенно последней четверти XX века) оказались ускоренные ямбы. Они предстают в самых разнообразных видах: то вбирая в себя ломбардские ритмы, то в виде остро синкопированных звукосочетаний - трехсложных и многосложных с наличием триолей и всюду с ритмическим скачком.

Многообразием ускоренных ямбов отличаются сочинения А. Бабаджаняна. Одним из ярких примеров может послужить вышеупомянутое Трио. Акценты, выставленные от автора и постоянная игра ими, придают мотивам подчеркнuto двойственный характер, выделяя одновременно нервно-экспрессивное качество их динамики (см. отдельно выписанную партию струнных в примере 94)⁵³.

Третий струнный квартет А. Бабаджаняна также изобилует ускоренными ямбами. Мотивы эти несут на себе основную смысловую нагрузку сочинения. Они состоят то из обостренных ломбардских ритмов, то из сочетания тридцатьвторых нот с последующей долгой длительностью, то вбирают в себя и триоли, и обращенные пунктирные ритмы, как обычные, так и обостренные (см. пример 95).

Ускоренные ямбы и ломбардские ритмы с различными окончаниями ярко проявляются и в Симфоническом панно "Армения" Л. Сарьяна (1.34, с. 146), и в Поэме-эпитафии Э. Мирзояна (4.75). Размеренно-симметричное движение басов особо подчеркивает асимметричные выкрики этих своеобразных ритмоинтонаций (см. пример 96).

В инструментальных сочинениях Т. Мансуряна ускоренные ямбы порою предстают с замедлением к концу, по типу ритмов средневековых армянских монодий, а у М. Израеляна — с довольно частым использованием триолей. Триолями пронизан и "Хачкар" для духовых инструментов С. Агаджаняна (4.12). Каждую из свободно развертывающихся мелодических линий, написанных в духе средневековых песнопений, отличает своя стихийно-импровизационная ритмика (см. пример 97). В приведенном отрывке из произведения С. Агаджаняна наглядно видны многочисленные ускоренные ямбы с обостренными синкопами

53. О двойных акцентах см. в монографии автора этих слов (1.34).

и триолями, усложненными разнообразными мелизматическими наслоениями.

Весь тематический раздел Вариаций для струнного квартета Р. Амирханяна состоит из ускоренных ямбов (см. пример 98). Местами они сопровождаются слабыми синкопами (см. такты 6-7 примера 98).

Довольно часто ускоренные ямбы встречаются и в квартетах Г. Ахиняна, В. Бабаяна, Л. Чаушяна. Типичны, например, мордентообразные или форшлагообразные ямбы, напоминающие идентичные фольклорные песенные образцы, в квартете № 1 Л. Чаушяна (см. пример 99, такт 3).

Ритмофигуры, напоминающие мелизмы, появляются и у Э. Оганесяна, однако, они зачастую стреттно наслаиваются друг на друга (см. пример 100). А в Струнном квартете № 2 А. Восканяна бросаются в глаза особо удлиненные окончания ямбов, придающие им двойственный характер: сочетание ускоренного начала со статичным, глубоко распетым крайним звуком.

Одним из основополагающих ритмофигур скрипичной сонаты В. Бабаяна (4.31) является ритм суммирования (см. пример 101, такты 2,5), от которого в процессе развития музыкального материала логически вытекают ускоренные ямбы различной протяженности. В начале их появление предвещают обращенные пунктирные ритмы в партии фортепиано (см. пример 102), затем там же возникает характерный образец ускоренного ямба (см. пример 103, такт 3). И наконец, динамика развития музыки приводит к сплеску целого потока этих ритмофигур, отчетливо доказывающих их родство с первоначальными ритмами суммирования (см. пример 104, партию скрипки).

Красочной цепочкой ускоренных ямбов выделяются и сочинения А. Зограбяна (4.44, 4.45). Причем, характерные для музыкального языка композитора компактные ритмические звенья ямбов (включающие в свой состав форшлагги) появляются на фоне спокойного, размеренного изложения музыкального материала, придавая последнему характер затаенной динамичности, скрытой напряженности, потенциальной взрывчатости. (См. пример 105).

Даже в сочинении А. Деллаляна (4.41), где полностью господ-

ствует импровизационное, внеметричное движение ритма, очевидны разнообразные микроструктуры, ассоциирующиеся с ускоренными ямбами (см. партию валторны в примере 106).

Таким образом, анализ инструментальных произведений армянских композиторов показал, что ускоренные ямбы в них оказались одними из наиболее устойчивых ритмических явлений, представшими повсюду в виде поистине остро рельефных ритмогенов - этих ярких ритмических выразителей национальной характерности музыки Армении конца второго тысячелетия.



ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Богатство мировой сокровищницы искусства обусловлено постоянным пополнением ее многоцветными творениями национальных культур, изучение характерных особенностей которых является одной из главных задач искусствознания. Армения, находясь на стыке Запада и Востока, и имея многовековые исторические традиции, в то же время из поколения в поколение постоянно стремится идти в ногу с современными течениями науки и искусства. В этом отношении она представляет большой интерес как регион, в котором наряду с другими древними странами мира нужно искать корни мировой цивилизации и становления психологии культуры.

Развитие мировой музыкальной культуры в XX веке, приведшее к радикальным обновлениям всех средств выразительности музыки, к их резкой активизации и персонификации, поставило перед исследователями качественно новые проблемы, среди

которых особое место заняла проблема выявления в необычных звуковых сферах сочинений признаков национального своеобразия. Теоретическое осознание и освоение нового, таким образом, сопровождалось поисками новых качеств национального, стремлением сохранить многовековые традиции.

Наиболее отчетливо своеобразие национального мышления проявляется через ритм, так как эта область в отличие от интонации, как было в данном исследовании отмечено, менее подвержена субъективной интерпретации исполнителя. И поскольку ритм в музыке XX века приобрел предельную эмансипацию, то он и оказался в центре внимания теоретических изысканий автора этих слов и вызвал к жизни, соответственно, новую методику анализа.

Изучение музыки Армении с точки зрения ритмики показало примечательные результаты. Фактически выявились идущие из глубины веков закономерности ее, так называемые "ритмогены" (термин К.Д.), которые оказались довольно прочными носителями музыкальной наследственности и проявляют себя в разной степени интенсивности в различных областях музыки.

Подобным образом выявленные ритмоформулы могут превратиться в руках исследователя в своего рода опознавательные символы, которые возможно будет применить, скажем, для раскрытия личности неизвестного художника, особенностей стилевых направлений и национальных школ. Детальное изучение каждого из выразительных средств даже в одной области (в частности, в музыке) позволит выявить все новые пути рассмотрения тех же явлений в других, смежных областях искусства, найти свежие ракурсы трактовки их своеобразия, сходства и различия. Это в свою очередь даст возможность еще раз приблизиться к пониманию тайн человеческой фантазии, генезиса и эволюции его творческой мысли, к видению всей сущности многообразных явлений мира в их красочно-гармоничном единстве.

K, Jaghatspanyan

ON THE TRACKS OF THE NATIONAL MUSIC RHYTHMS

(HISTORICAL-THEORETICAL RESEARCH)

SUMMARY

The world treasure-house of art is stipulated by permanent replenishment of multicolored works of national cultures and study of peculiarities is considered. One of the most important purposes of art science.

Armenia, situated on the cross road of East and West (consequently initially bearing signs of two contrary parts of the Earth) with ancient historical traditions, simultaneously has been always keeping up with trends of modern art and science. In this connection it is of a great interest as a region, in which side by side with ancient countries of the world the roots of world civilization and formation of psychology of culture should be discovered.

What happens in the science of music?

For the last quarter of the century, works over again studying certain characteristics of music such as intonation, rhythm, harmony, timber texture, e. i. appear quite often.

It is easy to understand as one can seriously speak of peculiarities of phenomena within their integrity only through going deep into details and finding logic with their correlation, especially when these phenomena underwent radical changes, that is the qualitative improvement and advancement happening at the beginning of the 20th century and penetrating into all spheres of science and art. This improvement was first of all displayed in music with considerable complication and renovation of composers' language.

It is common knowledge, for instance, that art discoveries of I. Stravinski, B. Bartok, S. Prokofev, D. Shostakovich, A. Khachatrian appeared to be turning-points for the world music culture.

Every generation of composers gave their own solutions of the problems of music nature renovation and its expressive means. The basic general principles of music of the 20th century distinguishing it from music of previous era were outlined in this constant changeable process. That is the substantial change in the sphere of scaleharmony?

With its extended tone system, complicated chord (dissonance emancipation), increasing importance of sound, timber texture and melodious dependence of voices in the whole. But the main innovations were introduced in two important means of music expressiveness intonation pitch (through introduction of great number of phrases as well as intonations from the national sphere never used before and rhythm (through intensification of the rhythmical spontaneity, periodicity and more flexible and multiform correlation with the meter).

Thus, music culture development that led to the radical renovation of all music means and their sharp activation and personification in the 20th century, new qualitative problems has raised for researches. The most important problem among them was to expose signs of national originality in selected works in the unusual timbre intonation spheres.

Mastering and new theoretical comprehension was accompanied by research of national features and aspiration for maintenance of ancient traditions.

The original mentality is more distinctly revealed through rhythm, since, unlike intonation (sound height), the latter is less subject to performer's subjective interpretation.

As for as rhythm of the 20th century received maximum emancipation it appeared in the center of proposed theoretical researches and challenged to life corresponding new method of analysis (about which is set out below).

The author of many works on rhythm V. N. Kholopova fairly remarks: "Raising the problem of national specificity rhythm is explicable as far as no other element portrays the national accent so distinctly as rhythm (1.82, p. 3)".

However, studying the peculiarities of rhythm, it should be taken into consideration, that the establishment of types, quantity, character of the new rhythmical phenomena which will create the national unique of the given music, is much more important, than the search for the unique of rhythm (as there can be similar rhythms in other national culture).

As far as national characteristics should be found in the depths of folk arts, in this case special attention should be paid first of all to peasants' folk songs and dances.

As T. Solomonova writes the metro-rhythm issue acquires a special importance in national cultures where intonation-rhythmical development serves in essence as the only possible way music content personification. This is the reason why the study of metro-rhythmical structures of music of the East people is becoming one of the urgent problems of theoretical music (1.68, p.3)

It was once more necessary to give the definition of the word "rhythm", its difference from meter and intonation before starting the object study. This demand was raised by the appearance of new works studying the aforementioned basic phenomena in music and poetry which is connected with contradictory conclusions of researches. All these concepts are considered general for different categories of art and literature.

Despite the fact that each of these categories has its own natural principles typical to that kind of art, however, we imagine uttering the word "rhythm" an arranged interchange of sense elements in time in musical sound, as well as in speech.

First of all we imagine poem measure when we speak on meter in poetry. Meter in music is also displayed in measure and represents a certain sequence order of equal periods of time divided by tactic features.

This original periodical or mirror form of symmetry can be found in classical architectural constructions, also in the classical painting. Word and music with their intonation resemblance and difference are meant when we speak on intonation.

Using a broad and convincing definition of rhythm, that is, correlation of duration in time (ranging from sound to large period of time) we have studied rhythm from two principal aspects:

1. from the point of view of influence of typical structure of vocal rhythm on music (1, 34).
2. rhythmical peculiarities of melodies itself (2.29, 2.30, 2.31, 2.32, 2.33).

Rather interesting principles were revealed in the first research. In fact, language characteristics with fixed vocal stress influence on emergence of original, national characteristic motives not only in vocal music but in compositions not based on poetic text. These peculiarities have their own specific aspects in music of different national cultures.

Irrespective of extent of vocal text influence, new additional principles have been exposed in the second research studying peculiarities of melodies.

It is interesting that the correlation between rhythm and meter manifests itself in original forms in different cases.

Thus, meter frequently acts as a means of specifying the national accentuation and the form to distinguish sounds selected by composers.

Different means of establishing measures and tact call forth various types of metrical pulse (something different from each other) which influence on general character of music and its comprehension.

A. Khachaturian's first part of the piano concert can serve as a fine example of the said (see example 71).

The melody will lose its national characteristic charm if the first eight notes are not played with tact. This will happen as a result of conversion of a mixed tact of iambic motive (typical to Armenian music) into amphibrachic structure which will give not national European character to the theme.

Similar examples can be brought not only from A. Khachatrian's works of following generations, as well as from works of A. Khachatrian's direct followers - E. Mirzoian, A. Haroutounian, A. Babajanian, L. Sarian and others.

These traditions lead to the roots of the folk arts. Upon incorrect tact arrangement the given song (see example 72) would lose primordial qualities of its national specificity (this especially refers to the first part of the song).

Such cases occur in music of other national of cultures too. In one of his articles (2.44), German musicologist A. Meyer speaking on specific principles of rhythm of German folk songs remarks that the stress in them from tact to tact falls on tezis (drop, lowering). The stress on arzis (rise) typical to some Latin-American traditional rhythm is unusual for German song (p. 49). For instance, accent falls on the first quarter, besides eighths are after tact, in the third quarter tact consisting of two eighths and two quarters (see example 73).

As in Czech and Slovakian songs the accent very often falls on the first of two eighths as Meyer indicates further. The author of the article brings a Czech folk song absolutely identical with German (first part) (see example 74).

The calculation suggests itself the correct tact arrangement of tactic lines is the powerful coordination which regulates the rhythmical sounding of the composition, specifies the place of its possible tints or on the contrary, specifies the places of realized overcoming of material accents on which national character of this or that phrase or composition in the whole mostly depends.

Comprehension of rhythmical similarities, as well as individual national original manifestation with the typical scale-intonation coloring and rhythmical structures to some extent appeared to be important while studying music rhythms of different national cultures.

On the other hand, L. Masel states that it is important to know which among generally and widely used means are not typical to that style for characterization of this or that style and comparison with others.

"All possible sharp and underlined figures of march rhythm in particular dotted rhythm typical to Hungarian folk song are not characteristic to Russian old folk song " (1.60, p. 222).

L. Masel gives detailed characteristics of Russian folk song's, rhythm and remarks that they do not have too complicate and original rhythmical

pictures.

Their specific peculiarities are large metrical freedom and unlimited structure. All these are harmonized with rhythmical strictness in many songs, that is saving duration, lack of large diversity and rhythmical particularized character (1.60, p. 221).

The lack of rhythmical diversity can be seen in the songs of the people of the North, e. i. in the songs of the Baltic Republics. Specific principles of rhythm are manifested in the folk arts of the Caucasus people.

Thus, the Armenian folk song is distinguished in relief rhythm in great majority of songs. Relief rhythms are also distinguished in the Azerbaijan folk songs in which exclusively one or two varieties of rhythms can dominate from the beginning up to the end.

The peculiarity of Armenian songs is the combination of different rhythm structures. In comparison, relief rhythms are equal to flat ones in Georgian songs. Near the large extent of scanned music expressions stand songs with flat prolonged rhythmical pictures.

Besides, arrangement of the relief rhythm degree, it was necessary to follow the others not less important peculiarities of rhythm. For instance, to observe the prevalent type of metrical division, exposition of different rhythmical pictures their quantitative variants, peculiarities of displaying the principle of dancing symmetry and others.

The method elaborated by as in the first research was applied. The segmentation type of musical text, means of exposing motives and their accents as well as introduction of statistical method of analysis (for the first time in Armenia) providing objectiveness of received scientific results.

The music study in Armenia showed remarkable results from the point of view of rhythmic. Actually, rhythm phenomena, so called "rhythm genes" (according to K. J.), coming from the ancient times, has been exposed as reliable carriers of musical heritage and manifested themselves in different extends of the variety of musical fields.

Elposed rhythm formulas can be turned into identified symbols in the hands of researchers which will be available to apply for personality discovery of the unbroken artist, style trends peculiarities and national schools. In its turn, it will give an opportunity closely understand secrets of human fantasy, genesis and evolution of its creative thoughts, to get closer to the whole essence of world's versatile phenomena in their pittoresqueharmonic unity.

**НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ,
ТАБЛИЦЫ, РИСУНКИ**

Рис. I.

Соединения, имеющие один слог и два звука:

Одноморные 

Двуморные 


Трехморные 

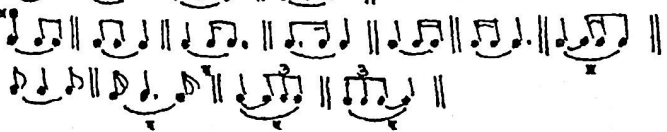
Четырехморные 


Пятиморные 

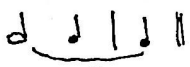
Шестиморные 


Один слог и три звука:


Одноморные 

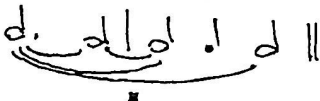
Двуморные 

Трехморные 

Четырехморные 

Пятиморные 

Шестиморные 

Десятиморные 

№73

А. Арутюнян. Сб-к арм. нар. песен.

2

Հէյ, նա- չե՛ծ, նա- չե՛ծ. նա- չե՛ծ, շա՛ր բա՛ղ- ղա - դի՛ն
 Ի՛նչ աւա- լա՛ծ: Ա՛ր- լա՛ր ճա՛ն Կը թո՛ւ- թա՛ծ ա, հէյ նա չե՛ծ,
 նա- չե՛ծ, նա- չե՛ծ. յա- ղա ղա՛ն- ղա՛ն զի՛ն- ղի ճի- թա՛ծ ա,
 շա՛ր բա՛ղ ղա՛ն դի՛ն Ի՛նչ աւ աւ- լա՛ծ:

№119

Օ. Հելիկյան. Արմ. զար. յոսուր և կլեկ/1949/.

3

Ա՛յ յե՛- յա- ղա, շա՛ր յե՛- յա- ղա
 շա՛ր սի- թա՛ն Ե՛ Ի՛ն յե՛- յա- ղա:

№95

Քոմիտաս. Էթնոգրաֆիկական սբ-կ./1950/

4

Andantino.

Բա՛ղ- Վո՛ր, բա՛ղ- ղա, նա - յա՛ր բա՛ղ- ղա,
 Ի՛նչ աւա- լա՛ծ Ի՛նչ կա - նա՛ր զի՛ն- ղի ղա՛ն ղա՛ն
 Ե՛- ղա- ղա- ղա՛ն յա՛ր (Ի՛նչ, օրի - նի)
 Ա՛յ աւա- լա՛ծ - ղա - ղա՛ն ղա՛ն - նա՛ն:

№85 С.Меликян. Арм. нар. песни и танцы /1952/.

5

Յս ծի սոյ զիկ 5- Ի Բս- ղիկի
 5- Ի Գս- լիս. ՏԷ- սի ծի ղիկ
 ԿՐ- ղի, սիկի Եր Կարճ Կս- լի:

Рис. 3

№83 А.Арутюнян. Сб-к арм. нар. песен.

6

Largo

Ի- ծալ 5- շի՛՛, Ի- ծալ 5- շի՛՛
 Ի- ծալ 5- շի՛՛,
 սս-րկր ճաճի և սի շի- վս-րկր Ի՛՛՛,
 շի- վս-րկր Ի՛՛՛:

№64

А. Арутюнян. Сб-к арм. нар. лесок.

7 *Andante*

Հէ-վարձ 5- լիս, բէ-րի լիսիսի ս,
 բէ-րի կը-րոյ բէ-լի կիսի ս,
 րիս-րար բէ-րի 5-ր կիսի ծիսի ս,
 ար-րի րոյ ս, ար-րի արիսի ս:

№177

С. Мелikian. Арм. нар. лески и пляски /1949/.

8

Рис. 4



№34 Комитас. Этнографический сборник /1931/.

9

Эш-ը Ծա- ղիչ յա- լի գին,
 յա- լի Ծա- ղիչ, գին- լի գին:

№65 А. Арутюнян. Сб-к арм. нар. песен.

10

Դուզ-յաշ, Դուզ-յաշ Եր աղ-բ-բեւ, ա՛ն-շա՛ն շը-նոյ Եր աղ-բ-բեւ:

№43 Комитас. Этнографический сборник /1950/.

11

Գյուլ հա, Գյուլ հա, Գյուլ հա Գյուլ հա.
 յա- ըն Գյուլ հա, Գյուլ հա,
 Կը- փիչ Կը- լի յա- ըն:

№20

С.Меликян. Арм. нар. песни и пляски /1949/.

12

Լէ, Զոն-բար, Լէ, Լէ, Զոն-բար, Ի՞՞ քո, քո քո՞ Ե քս-քէ-քս

№1 Коштан. Этнографический сб. /1931/

13

Զի-Կէ- քո կայ- Զոն քո- Զի,
 Կար-ժր Կար, Կար-ժր Կար,
 ար- թ արք ար Եր Կէ- Զի, Եր-քս,
 Կը Երքս Կար, Կէ- արքս Կար:

№71 С.Меликян. Арм. нар. песни и пляски /1949/.

14

Եր-ժր-Զի Զար ԿԵԿ ԿԵԿ Զի.

№67 С.Меликян. Арм. нар. песни и пляски /1952/.

15

Allegro

Օ՛, Յ՛, ար-Կի ար-նն Եր քո-ն

№13 Комитас. Этнографический /1931/.

16

Տի. նար ես, Կէ- ուն- նար- յի,
 նար,
 նար.

№168 С. Меликян. Арм. нар. песня
и пляска /1949/.

17

նար, նար. շի շի շի շի
 շի շի շի շի շի շի

№31 Комитас. Этнографический сб-к /1931/.

18

հո- ու լի, լի, լի, լի. լի :
 Ա-րի. ա-րի, դե դարբան, հո, յի պո զուհ, հո- ու- զու
 հո, հո- ու- զու հո :

№130

А. Арутюнян. Об-к арм. нар. песен.

19

Ես-նէր նա-նէր, Ես-նէր Զու-լո,
 Կա-նէր նա-նէր, Կա-նէր Զու-լո,
 Կա-նէր նա-նէր, Կա-նէր Զու-լո,
 Կա-նէր նա-նէր, Կա-նէր Զու-լո,
 Կա-նէր նա-նէր, Կա-նէր Զու-լո,
 Կա-նէր նա-նէր, Կա-նէր Զու-լո:

3

№107

А. Арутюнян. Об-к арм. нар. песен.

20

Կէ դը-նէ իսն, ո-բըր վե-կալ քա-րիս քար,
 Վէ դը-նէ իսն, արար առ-բըր ան-լիս քար:

№112

А. Арутюнян. Об-к арм. нар. песен.

21

Հա-գիլ ես ալ ես ե-ղիլ, ել- լի-նո յար զաւ,
 սըր-րիս հը-լալ ես ե-ղիլ, դը-լի-նո յար զաւ:

№146 С.Мехикян. Арм.нар.песни и пляски /1949/.

22

№102 С.Мехикян. Арм.нар.песни и пляски
Модерато /1952/.

23

Մի-նը ե՞ծ կուտի Ի-նը ՏԵ Եւր ա, ա-նը զան,

Մի-նը ե՞ծ, կանե՞ծ, գլորը՝ աղկոր = ա-նը զան:

№96 Ա.Արուտչյան. ՏԵ-կ արմ.նար. կեսն.

24

Գլու՛ւ ա, գլու՛ւ ա, գլու՛ւ ա, գլու՛ւ ա յի-րու,

Գլու՛ւ ա, գլու՛ւ ա, գլու՛ւ ա, գլու՛ւ ա յի-րու:

№133 Ա.Արուտչյան. ՏԵ-կ արմ.նար. կեսն.

25

ՂԵ՛ր Կուե՛ն չըր Կուե՛ն Ի-րըր Եր-րիԿ,

Գուե՛ն, Ի՞՞՞ յարե՛ն Եր շար Խո-րո-րիԿ.

Ա-ա, ԵարԻԿ, Ա-ա, Ա-ա, ԵարԻԿ, Ա-ա, Ա-ա, ԵարԻԿ:

№139 С.Мелikian. Арм. нар. кески и
кляски /1949/.

28

Դէյ-րէ քընգ. Կընգ, դէյ-րէ քաւն.
Ա - րաւ Կը հէշ- րաւ- Կեյ ա.

№71 А. Арутюнян. Сб-к арм. нар. кесек.

29

Ալ ժին-րաւ- նէր, շալ ժին-րաւ- նէր:
Կալ, նալ րէ-փար ծէյ- րաւն ա, ալ ժին-րաւ- նէր,
շալ ժին-րաւ- նէր րէ- սեփ Խճ յա- րը քաւն ա,
ալ ժին-րաւ- նէր, շալ ժին-րաւ- նէր:

Рис. 6

№84 С.Мелikian. Арм. нар. кески и
кляски /1949/.

30

Միւսի. նալ գը-նալ, Կի գաւ ռէ, գը-նալ, Կի-գաւ, ֆըն- Կաւ Կեր սե-
վա- վար Ի գաւ: Դաւը. Դ. Կի. Վի- Կի, Կի վա- Կի գաւ:

Комплас, Этнографический сб-к /1931/.

№186

31

Կու-նի- շըղ իր զը-չիկ ր-նի,
 Վա լի լի լի լի լի լի լի լի:

Largo №13 А.Арутюнян. Сб-к арм.нар. кесем.

32

ր-ն-յա-նի, զի-նի Ե. կալ
 Վ-րի- Վր Վրի,
 վա լի զի-նի, Ե-կալ կու-նի
 ջար-նի- Վր Վրի, յա-նի, յա-նի:

№115 Арм.нар. кесем.Занис В.Самвеляна /1961/

33

Յի-րի ինչ-չիկ կի-նա-յալ,
 ր Վալ- յա-նի յա-նի-յալ ինչ կ՞ա յա-նի
 աղ-չիկ յար, ր ինչ զի-նի զի-նի ու յար:

Таблица I

Формл.	Морд.	Трели	Групп.
75%	20%	4%	1%

№60 С.Мелнкян. Арм. нар. кески и няски /1952/.

34

Զար-զրի բո-ւր եր-ժեհ ուր եր.

Աշ-բարի ա-ւել զե-լեհ ճառ եր,

Ազա բո սր-գեհ լա-ւա ղրա եր,

Դա-ւար զե-լա յա-րաբ զե-լա:

Таблица 2

Трехд.	Двухд.	Перем.	Разнор.
60%	28%	9%	3%

Таблица 3

Метры	Склады изложения			
	Расп.	Танц.	Реч.-инпр.	Смеш.
Трехд.	55%	64%	37%	52%
Двухд.	20%	32%	6%	15%
Перем.	19%	3%	57%	33%
Разнор.	6%	1%	0%	0%

№106 А. Арутюнян. Сб-к арм. нар. песен.

35

Կա-կը-րի Ծածփե՛ն ր-ու-լի, Ին-ծի-ր Կը-ղա,
 Տա-լա-նի-րի փր-րու-լի, փր-ծի-ր Կը-ղա:

№92 А. Арутюнян. Сб-к арм. нар. песен.

36

Ո՛ր-իս-րը ար Ե Գա-լի, Գա-լի-սի-րի,
 Գա-լի-րի. Գա-լի-րի. Ե-րի խի-րի
 Գա-լի-սի-րի Գա-լի-րի. Գա-լի-րի. Գա-լի-րի:

37

№60

А. Арутюнян. Сб-к арм. нар. песен.

Մեր բարբառի, ճեր բարբառի
 գլուխը բարբառի յար, յար,
 յար, յար սիրել է՞ծ թա-լի նա-լի
 սիրել, գուհ, գուհ :

38

№114

А. Арутюнян. Сб-к арм. нар. песен.

Ճար գլուխ, ել-նի՞ծ ա-ր՞ծ
 լի՞ծ ա, ել-նի՞ծ ա-ր՞ծ
 լի՞ծ ա, ախ, ի՞նչ ա-նի՞ծ,
 յա-ր՞ից ի՞նչ-փա ի՞նչ ա :

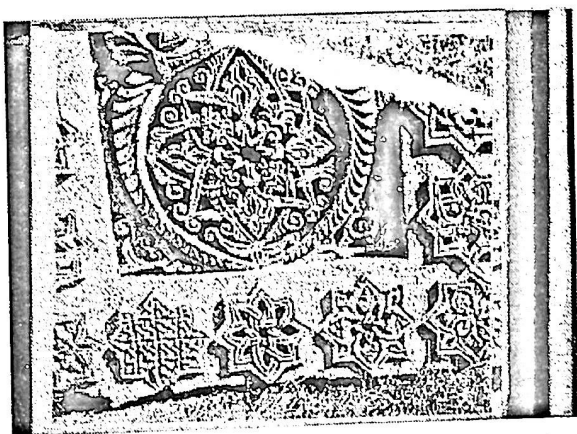


Рис. 7. Дсеж. Обломок хачкара
 из Караджуха /XII в./

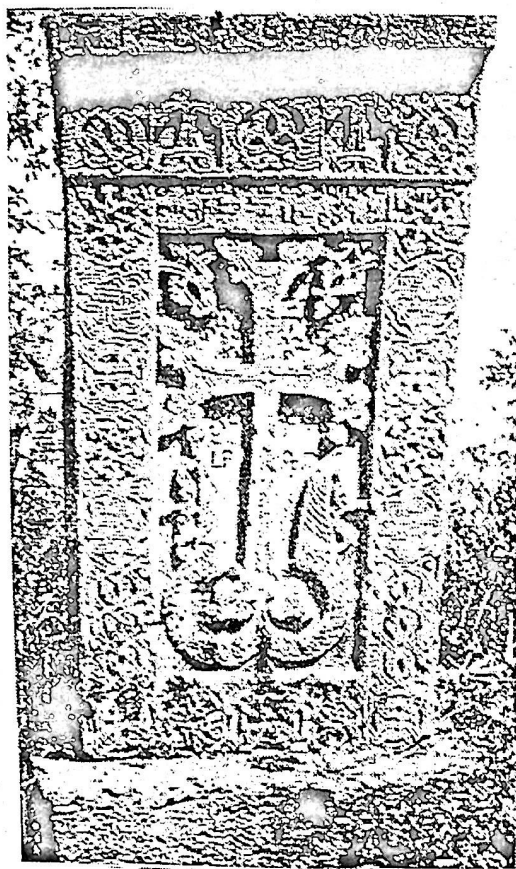


Рис. 8. Дсек. Хацкар /XIII в./.

39 $\text{♩} = 180$

1. I - ki i - ki ma vai-ne, ku-ku-ku pil-li-lil vakvavaak

2. I - ki a - lan marja-ai - an, ku-ku-ku pil-li-lil vakvavaak.

№10 Азерб. нар. песни. Сост. Б. Чамедов / 1922 /

40 *Andantino*

Кәк-лик, кәк-лик, кәл гь-ла мә-ни,

га - фа - га - ша кәл гь-ла мә-ни.

ни. Баләм еј, кәл гь-ла мә-ни, баләм еј, кәл гь-ла мә-

ни, булум еј, кәл гь-ла мә-ни, булум еј, кәл гь-ла мә-ни.

№15^а 3. Палишвили. Сб-к груз. нар. песен.

41 $\text{♩} = 84$

Ша - и - рис-сит-кьит местәврәм Гьэрти ма-га - ни - ах-сә-на,

Гьэрти ма могьәс гама рәжәба Огьә-ла-ивн - ло Ар-се-на, Хо!

Таблица 4

Песни	Совпавш.	Несовпав.	Совмещ.
арм.	16%	54%	30%
груз.	3%	35%	62%

Беляев В.М. /I.24, с.208/.

42

Шэ-ни чи-ри-мэ, ка-мэ-чо да!

Шэн саг га-три-о мар-хи-ло, да! Б

Аг-рэ-ти сак-мэ ар ми-ко Га-тэ-нэ-бам-ги

Мал-хи-но, да! А-ри-а-ра-

лэ, да, А-ри-а-ра-ло, да!

№49 Азерб. нар. песни /Сост. Б. Мамедов /1981/.

43

Бу гил-нар о-хур, таһтә е-дир дәр-дә кул уе-тә.
 Ај оғ-лан, Го-ју бәс-тә, кәл ој-ләш хәман уе-тә,
 сән мән-дән бу-са ис-тә, ку-лум мән ге-јим кәзүм уе-тә,
 сән мән-дән бу-са ис-тә, ку-лум мән ге-јим кәзүм уе-тә.

Таблица 5

Нар. песн.	Спанд	Бакхий	Амфимакр	Диямс	Дихорей	Хориямб	Антисп	Трибр	Хорей
	- -	у - -	у - -	у - у	у - у	у - у	у - у	у у у	у у у у
Арм.	1%	14%	12%	<u>26%</u>	5%	<u>23%</u>	10%	9%	0%
Груз.	7%	2%	15%	19%	0%	<u>26%</u>	0%	7%	<u>24%</u>
Азерб.	0%	9%	14%	17%	4%	<u>27%</u>	5%	<u>20%</u>	4%

Таблица 6

Народ. песни	Симм. в симм.	Симм. в асимм.	Асимм. в симм.	Асимм. в асимм.
Ари.	<u>45%</u>	<u>40%</u>	1%	14%
Груз.	<u>23%</u>	13%	0%	<u>64%</u>
Азерб.	18%	6%	<u>34%</u>	<u>42%</u>

№80 С. Меликян. Арм. нар. песни и пляски /1952/.

44

Բարբ ընկած անբերն Ելան, Աղ-բուրնի զընկերն Ի-բուլ,
 Բարբ ընկած անբերն Ելան, Աղ-բուրնի զընկերն Ի-բուլ,

Месроп Маштоц /X в/.

45

Moderato ՄԵՐՈՊ ՄԱՇՏՈՅ (V ղ)

ԱՆ-Կա-չի՞՞ս ա-նս-գի քո եւ ինչպէ՞ս Կրօնու քիչն
 Եւն-յս հայ Ի ճոյ սր աշ-տն առնէր հայր Կարապետիկն

46

Григор Мареканц / X в.
 Գրիգոր Մարեկանց (X դ.)

Grave

Լու-ւոնի հու-
 միս սրբ- ջանս-
 ցեալ զի-լի- կոմ
 ցիտի- քու- շոմի:

Рис. 9

Рис. 10

Рис. II

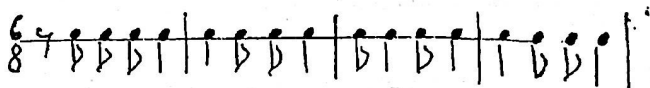


Рис. I2



Рис. I3

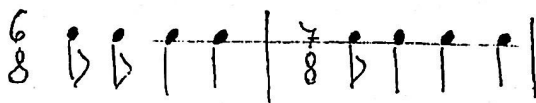
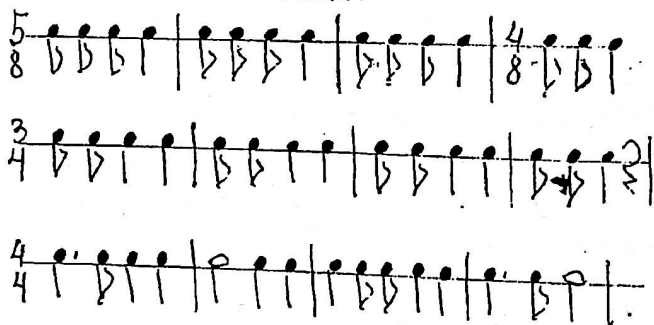
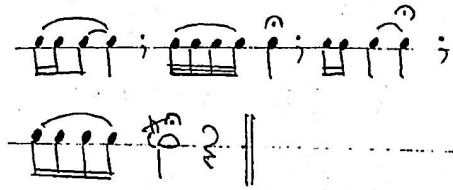


Рис. I4





48 **Սաշար-Նովա** **ՏԿՂ-ՈՎԱ**

Ս-նույց քիւ կից կո- շիծ

49 **Սաշար-Նովա. ՏԿՂ-ՈՎԱ**

Ա-րի կից քիւ- զան կաւց քի- վա- շաւ սիրք. Դու- յու ար- քի
 ազաւ սի-րի, սի-րի քի, Դույն սի-րի, ազաւ սի-րի սի-րի.

50 **Զրիւնի.** **Ճիւղանի**

Արի, Սարիկ, քիտի սի-րիւն- յաւ Տիկաւ գիղից- կարգայ քիկար
 Ե-ր- զել մեզի գոհար Ե-ր- զել -Տար-գար-քիւ շար Ե-ր- զել.

Զիւնիք. Չիւսան

58

Զիւնիք կըր արիւնիւն՝ զի Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Ի՞նչ կէ. նի- սի- սի-ր

նի- սի-ր, Գի-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր.

Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր.

Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր.

54
Canto

1. Մարգարէի

մուս. Մ. Իսրայելյան

սլ. Գ. Զոյնա

Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր.

Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր.

55

Զիւնիք կըր արիւնիւն՝ զի Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր.

Սի-սի-ր Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր.

Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր. Եւ-նի-սի-սի-ր- Կր.

56

Բրգչի Տարիվեր

муз. В. Манукян
сл. Д. Варужаня

ԿԵ ԿՈՒՍԻՔ ԵՒ ԿԵ ՉԵՐՐԻՔ ԲՈՒՆՆԵՐ ԿՐԻՆՆԵՐ ԿՐՈՒՆՆԵՐ

ՍՈՒՆԻ ԿՈՒՆ ԾԵ ՐԱՐԻՐՆԻ ԿՐԻ ԿՐԻ

ԳՐԻԳ ՍՅՎԵՐՆԻ ՐԱՐՆԻ ԿՐՆԻ ՐԱՐՆԻ ԿՐԻՐՆԻ

57

Բրգչի Տարիվեր

муз. Р. Манукян
сл. Д. Варужаня

- ԲԻՆԻ ԲՈՒՆ ԾԱՐ-ԾԱՐ ՆԱՐ ԿՐՆԻ ՐԱՐՆԻ ԿՐԻ

ԲԻՆԻ ԿՐՆԻ ՐԱՐՆԻ ԿՐԻՐՆԻ

58

Будь мне сестрой

муз. А. Восканяна
сл. Б. Теряна

ԿՐԻՆՆԵՐ ԵՒ ՐԱՐՆԻՔ ԿՐԻՆՆԵՐ ԿՐԻՆՆԵՐ ԿՐԻՆՆԵՐ ԿՐԻՆՆԵՐ

ԵՒ ՐԱՐՆԻՔ ԿՐԻՆՆԵՐ ԿՐԻՆՆԵՐ ԿՐԻՆՆԵՐ ԿՐԻՆՆԵՐ

ՍՅՎԵՐՆԻ ԿՐԻՆՆԵՐ ԿՐԻՆՆԵՐ ԿՐԻՆՆԵՐ

59 мелодия. реч. слогагоновий скадированный

г- гий дс-чррн н чс-рс рк пр шчрнч гийгсг

Диван муз. Е.Ерканяна
сл. Фрика

60 *mp*

пр рр- гкг чср-чрр чч рн-рр

f

p

Вечерние раздумья муз.Ерканяна
сл. Текояна

61

пр гнчрч гийгнч нч г пр

p *pp*

Будь мне сестрой

муз. А. Восканяна
сл. В. Теряна

62

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment with a *mp* dynamic marking. The score features various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings.

Музыкальная запись песни «Будь мне сестрой» (Музыка А. Восканяна, Слова В. Теряна). Видны ноты для голоса и фортепиано, включая лирические тексты под нотами.

Ода твоему обаянию

муз. Г. Мелякяна
сл. А. Вичуни

63

Handwritten musical score for the first system. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes: "Ваша улыбка - зорька, зорька, зорька". The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and dynamic markings.

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The vocal line has a fermata over the word "зорька" and continues with "зорька". The piano accompaniment includes a large arpeggiated chord in the bass clef and continues with a melodic line in the treble clef. The key signature remains one sharp and the time signature is 4/4.

Два романса

муз. Г. Манвелдiana
сл. О. Ширава

64

Таблица 9

	I часть						II часть.						
Размер	5 4	С	5 4	С	5 4	С	3 4	С	3 4	С	3 4	С	
Количество тактов	2	3	2	I	2	23	4	3	3	4	I7	5	
	III часть										IV часть		
Размер	С	7 4	5 4	7 4	5 4	7 4	3 4	7 4	5 4	7 4	С	3 4	С
Количество тактов	3	I	I	3	I	2	I6	I	I	2	26	I	I7

Три романса "О любви"

муз. Р. Саркисяна

на сл. древних восточных поэтов

65

Пра-е-жа-я ре-ка-ю, лю-то-сов я нар-

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The piano accompaniment is in the right hand, starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4. The left hand plays a simple bass line with quarter notes G2, A2, B2, and C3, followed by a half note D3.

вал в ар-хи-ге-е-нсь

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The piano accompaniment continues with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4. The left hand continues with quarter notes G2, A2, B2, and C3, followed by a half note D3.

то-пи у мно-го-у-нше-тых траг

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The piano accompaniment continues with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4. The left hand continues with quarter notes G2, A2, B2, and C3, followed by a half note D3.

Таблица IO

Размер	$\frac{3}{4}$	C	$\frac{3}{4}$	C	$\frac{3}{4}$	C	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	5/8	$\frac{3}{4}$	C	$\frac{3}{4}$
Количество тактов	3	I	7	I	7	I	I	I	I	3	9	I	4

Таблица II

Размер	$\frac{3}{4}$	C	$\frac{3}{4}$	C	$\frac{3}{4}$	C	$\frac{5}{4}$	C	$\frac{3}{4}$	C
Количество тактов	9	2	5	2	7	3	I	2	2	18

66

Рождение поэта муз. В.Бабаяна
сл. Е.Чаренца

2-мр-рвч пэ бр жуа м 2в-2мч 2в чшр,

Рождение поэта

муз. В. Бабаян

сл. Э. Чаренца

67

Улы-иной б, ин-иной б, цш-

ршр б, и-иной б, ишч-иной шш-иш-ишр

Роза

муз. А. Сатяна

сл. Сармена

68

Moderato

гер-иной цш-иш б ишшшш

II Э.Абрамян. Соната для скрипки и фортепиано №2.

69

69

rass a poco cresc.

rass a poco cresc

f

f

II В.Бабаян. Три ретроспекции.

70

70

$\text{♩} = 66$

p

simile

mp *p* *mf*

А. Хачатурян. Концерт для фортепиано и оркестра.

Обое

71

mp

№257

Комитас. Этнографический сб-к /1931/.

72

Եր-կին- գըն ած- ւիչ է, ինչ ա- նաչ քնէ է,
բա՛՛ր դըր- նիւն աչը-նե՛ս, հո- գյա- կու հնէ է:

73

Wolt ihr wis-sen, wœt ihr wis-sen

74

Դե-՛՛՛՛՛՛ շե-vo-da pro-ti-vo-dě

А. Бабаджян. Соната для скрипки и фп / III ч./

Allegro risoluto

75

Handwritten musical score for the third movement of a sonata for violin and piano by A. Babadjanyan. The score is in 3/8 time and consists of six staves. The first staff is the violin part, and the remaining five staves are the piano accompaniment. The music is marked "Allegro risoluto" and includes dynamic markings such as "ff" and "f". The score shows a complex rhythmic and melodic structure with various articulations and phrasing.

В. А. Моцарт. "Дон Хуан".

76

Musical score for measures 76-77. It consists of two systems. The first system has three staves: a vocal line (soprano), a vocal line (alto/tenor), and a piano accompaniment (grand staff). The second system also has three staves: a vocal line (soprano), a vocal line (alto/tenor), and a piano accompaniment. The music is in 3/4 time and G major. Measure 76 shows the vocal lines with various ornaments and the piano accompaniment with chords and triplets. Measure 77 continues the vocal lines and piano accompaniment.

77

Canto

Ad libitum (с 4-миз) *mf* II

А. Терттерям. Симфония №2

Musical score for measures 77-79. It consists of three systems, each with a Canto line and a piano accompaniment. The first system is labeled "77 Canto" and "Ad libitum (с 4-миз) *mf* II". The second system is labeled "II". The third system is labeled "2I *mf*". The music is in 3/4 time and G major. Measure 77 shows the Canto line with various ornaments and the piano accompaniment with chords and triplets. Measure 78 continues the Canto line and piano accompaniment. Measure 79 continues the Canto line and piano accompaniment.

А.Тертерян. Симфония №5

78

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Archi

Т.Мансурян. Квартет №1

79

p *mf* *pp*

Г.Сарьян. Квартет №2

80

sfz *pizz* *p*

sfz *pizz* *p*

p *pizz*

sfz *pizz*

З.Мирзоян. Квартет

81

V-no I *fp*

V-no II *fp*

V-la *fp*

V-c

cresc.

cresc.

cresc.

82 Дх.Тор-Татэвоян. Квартет №2

sul G *v. f*

V-no I

V-no II

V-la

V-lo

83 Л.Сарьян. Квартет №2

V

pp

V-no I

V

pp

V-no II

V

pp

Viola

V

pp

V-cel

pp

Л. Сарьян. Квартет №2

84

V-no I

V-no II

Viololo

V-li

p *arco* *b* *simile*

Л. Сарьян. Квартет №2

85

f

f

f

f

Р.Саркисян. Трио для фп, скрипки и виолонч.

86

Musical score for measures 86-89. The score is in 3/4 time and features three staves: Violin (top), Viola (middle), and Piano (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music consists of eighth-note patterns in the strings and block chords in the piano. A fermata is placed over the first measure of the piano part.

Р.Саркисян. Трио для фп, скрипки
и виолончели

87

Musical score for measures 87-90. The score is in 3/4 time and features three staves: Violin (top), Viola (middle), and Piano (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music continues with eighth-note patterns in the strings and block chords in the piano. A fermata is placed over the first measure of the piano part.

Рис. 18



Э. Мирзоян. Квартет

88

A musical score for a quartet, consisting of four staves. The staves are labeled from top to bottom: V-nr I, V-nr II, V-la, and V-c. The music is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The V-nr I staff has several accidentals (flats and naturals) above the notes. The V-la staff has a dynamic marking "f" (forte) in the second measure. The V-c staff has a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing down. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

А. Бабаджян. Трио для фг, скрипки и виолончели.

89

The image shows a page of handwritten musical notation for a Trio for Flute, Violin, and Viola. The score is written on seven systems of staves. The first system consists of a Flute staff (treble clef), a Violin staff (treble clef), and a Viola staff (bass clef). The second system continues the Flute and Violin parts. The third system continues the Flute, Violin, and Viola parts. The fourth system features a dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) and continues the Flute and Violin parts. The fifth system continues the Flute, Violin, and Viola parts. The sixth system continues the Flute and Violin parts. The seventh system continues the Flute, Violin, and Viola parts. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures (5/8, 6/8, 8/8), notes, rests, and dynamic markings.

В.Бабаян. Камерная симфония /Ш ч/.

90

Cl
in B

Two staves of musical notation for Clarinet in B. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The bottom staff begins with a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

II Л. Чаушян. Квартет №2.

91. *Allargo*

Two staves of musical notation for Violin I and Violin II. The top staff is labeled 'V-no I' and the bottom staff is labeled 'V-no II'. Both staves begin with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

V-la

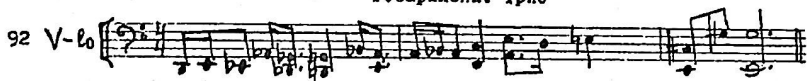
V-c

Two staves of musical notation for Viola and Cello. The top staff is labeled 'V-la' and the bottom staff is labeled 'V-c'. Both staves begin with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Рис. 19



Р.Саркисян. Триво



А.Тертерян. Симфония №3



А.Бабаджания. Трио

94 Largo

V. no *pp*

V. lo *pp*

росы а росы а росы.

росы а росы а росы.

sf

А.Бабаджания. Квартет №3

95

V. a *sen sord.*

V. c *pp ad lib.*

pp

mp

pp

Э. Игровик. Поэма-эпиграмма

96

Score for measures 96-97. The system includes staves for Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), Violoncello (V-cl), and Contrabasso (C-b.). The music is in 3/4 time. Measure 96 shows a solo violin I part with a *so la* marking and a *mp* dynamic. Measure 97 features a *cresc* marking across the strings and woodwinds.

so la

mp

cresc

cresc

cresc

cresc

cresc

cresc

У. Агаджанян. "Хачкар".

97

Largo

Score for measures 97-98. The system includes staves for Flute (Fl), Clarinet in B-flat (Cl Int.), Bassoon (Fag.), and Piano (P). The music is in 3/4 time and marked *Largo*. Measure 97 features a *mf* dynamic and a *3* (triple) marking. Measure 98 features a *3* (triple) marking.

mf

3

3

Р. Амирханян. Вариации для струнного квартета.

98 *Largo, giusto*

V-no I

V-no II

V-la

C-la

p

sul Tasso

sf ff sf

sf ff sf

sf ff sf

sf ff sf

Л. Чаушич. Квартет №1.

99

V. I
V. II
Viola
V-c

ff

ff

ff

Detailed description: This is the first system of a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola, and Violoncello (V-c). The Violin I and II parts are in treble clef, while the Viola and Violoncello parts are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Violin I part starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The Violin II part starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The Viola part starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The Violoncello part starts with a half note G2, followed by a half note A2, and then a quarter note B2. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present in all parts. The system ends with a double bar line.

Э. Оганесян. Квартет №3.

I

100 *Allegro moderato*

V. I
V. II
V-la
V-c

Detailed description: This is the first system of a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (V-la), and Violoncello (V-c). The Violin I and II parts are in treble clef, while the Viola and Violoncello parts are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The tempo marking is *Allegro moderato*. The Violin I part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The Violin II part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The Viola part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The Violoncello part starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note B2. The system ends with a double bar line.

В. Бабакин. Соната для скрипки и фортепиано.

101

Andante

p *mp*

Andante *mp*

p *mp*

11 В. Бабакин. Соната для скрипки и фп.

102

Allegretto moderato

mp *mp*

Allegretto moderato *mp*

mp *mp*

А. Зограбян. Концерт-симфония.

IC5 *Animato*

V.c.

1

2

3

V-nl

4

5

6

1

Vie 2

3

V.c. I

J-50

(2) J-56-60

Q-to

V.no I

Vie I 2

А. Деллаля. "Торфоло" - камерный концерт.

106
Corno
in F

The musical score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (F major or D minor). It contains a few notes with a slur and a fermata. The second staff continues the melody with a slur and a fermata, ending with the word "morendo". The third staff continues the melody with a slur and a fermata.

morendo

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. КНИГИ

- 1.1. Արշայան Ռ. Ա., Տեր-Սարտիրոսյան Տ. Գ. Երաժշտության տարրական տեսություն.- Եր.:Սովետական գրող. 1980.
(Атаян Р. А., Тер-Мартirosян Т.Г. Элементарная теория музыки.- на арм. языке.- Ереван: Советакан грох, 1980).
- 1.2. Բախարրյան Ա.Բ. Հին հայոց տաղաչափական արվեստը.- Երևան: Երևանի համալս.իրատ. 1984.
(Баатын А. Б. Искусство древнеармянского стихосложения.- на арм. языке.-Ереван: Изд-во Ереванского университета, 1984).
- 1.3. Բրուտյան Մ.Ա. Հայ ժողովրդական ստեղծագործություն. Մաս 1. Գեղջկական երգ.- Երևան: Լույս. 1983.
(Брутян М. А. Армянское народное музыкальное творчество. I часть Крестьянская песня.- 2 издание, на арм. языке.- Ереван: Луйс, 1983).
- 1.4. Դերոյան Ն. Վ. Երաժշտական ստեղծագործության վերլուծություն.- Երևան: Լույս. 1985.- 304 էջ
(Дероян Н. В. Анализ музыкального произведения.- на арм. языке.- Ереван: Луйс, 1985).
- 1.5. Թահմիզյան Ն.Կ. Գրիգոր Նարեկացիի և հայ երաժշտությունը 5-15 դդ. Երևան: ՍՍՀ ԳԱ. 1985.
(Тагмизян Н. К. Григор Нарекаци и армянская музыка V-XV вв.- Ереван: АН Арм. ССР, 1985).
- 1.6. Թահմիզյան Ն. Կ. Երաժշտությունը հին ու միջնադարյան Հայաստանում Երևան: Սովետական գրող. 1982.
(Тагмизян Н.К. Музыка в древней и средневековой Армении.- на арм. языке.- Ереван: Советакан грох, 1982).
- 1.7. Թահմիզյան Ն.Կ. Կոմիտասը և հայ ժողովրդի երաժշտական ժառանգությունը.- Փասադենա (Կալիֆորնիա), Դրազարկ. 1994.
(Тагмизян Н. К. Комитас и муз. наследие армянского народа.- Пасадена (Калифорния): Дразарк, 1994).
- 1.8. Թահմիզյան Ն.Կ. Ներսես Շնորհալիի երգահան և երաժիշտ.- Երևան: ՀՍՍՀ ԳԱ. 1983.
(Тагмизян Н.К. Нерсес Шнорали — песенник и музыкант. — на арм. языке.- Ереван: АН Арм. ССР, 1983).
- 1.9. Թահմիզյան Ն.Կ. Սայաթ-Նովան և հայ գուսանա-աշուղական երգ-երաժշտությունը.- Փասադենա (Կալիֆորնիա): Դրազարկ. 1995.

- (Tahmizian N. K. Sahat-Nova and the Armenian Minstrel Tradition. Pasadena /California/: Drazark Press, 1995)
- 1.10. Լևոնյան Գ. Աշուղները և նրանց արվեստը.- Երևան: Հայպետհրատ. 1944.
(Левонян Г. Ашуги и их искусство.- на арм. языке.- Ереван: Арм.гос.изд-во, 1944).
 - 1.11. Կոմիտաս. Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ.- Երևան: Հայպետհրատ. 1941.
(Комитас. Статьи и исследования.- на арм. языке.- Ереван: Госиздат, 1941).
 - 1.12. Կոմիտաս վարդապետ. Հայ գեղջուկ երաժշտություն.- Փարիզ: Հրատարակություն Կոմիտասյան հանձնաժողովի. 1938.
(Комитас. Армянская крестьянская музыка.- на арм. языке.- Париж: Изд.-во комиссии по наследию Комитаса, 1938).
 - 1.13. Հարությունյան Մ. Գ., Բարսամյան Ա.Ա. – Հայ երաժշտության պատմություն. – Երևան: Նր դարոց. 1996.
(Арутюнян М. Г., Барсамян А. А. История армянской музыки.- на арм. языке.- Ереван: Нор дпроц, 1996).
 - 1.14. Մանուկյան Մ. Թ. Կոմիտասը և հայ աշուղական-գուսանական երգարվեստի հարազատության հարցը. Կոմիտասական ժողովածու, 2 հրատ. (խմբ. Ռ. Մալյան, կազմող՝ Մ. Մորաթյան.- Երևան: ՀՍՄՀ ԳԱ, 1981).
(Манукян М. Т. Комитас и вопрос родственности армянского ашугогусанского песнетворчества.- В сб.: Комитасакан, вып. 2.- Ред. Р. Атаян, сост. М. Мурадян.- Ереван: АН Арм. ССР,- 1981).
 - 1.15. Քոչարյան Ա. Հայ գուսանական երգեր.- Երևան: ՀՍՍՀ հրատ., 1976.
(Кочарян А. К. Армянские гусанские песни.- на арм. языке.- Ереван: АН Арм. ССР, 1976).
 - 1.16. Амагуни С. Б. Арно Бабаджанян. Инструментальное творчество.- Ереван: Советакан грох, 1985.
 - 1.17. Античные мыслители об искусстве.- Сборник высказываний древнегреческих философов и писателей об искусстве. Общ. ред. В. Ф. Асмуса.- М.: Искусство, 1938.
 - 1.18. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии.- М.: Музыка, 1991.
 - 1.19. Аристотель. Поэтика.- Л.: Академия, 1927.
 - 1.20. Арутюнов Д. А. А. Хачатурян и музыка Советского Востока. Язык, стиль, традиции.- М.: Музыка, 1983.
 - 1.21. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс.- Л.: Музыка, 1971.
 - 1.22. Атаян Р. А. Армянская народная песня.- М.: Музыка, 1965.
 - 1.23. Беляев В. М. Очерки по истории музыки народов СССР.- вып. 2.- М.: Госмузиздат, 1963.
 - 1.24. Берко М. А. Лазарь Сарьян.- Ереван: Луйс, 1994.
 - 1.25. Браудо И. А. Артикуляция. (О произношении мелодии). – Л.: Гос-

- музиздат, 1961.-
- 1.26. Вахромеев В. А. Элементарная теория музыки.- М.: Музыка, 1967.
 - 1.27. Вейль Г. Симметрия.- М.: Наука, 1968.
 - 1.28. Виднер Е. Этюды о симметрии.- М.: Мир, 1971.
 - 1.29. Владыкина-Бачинская Ш. М. Музыкальный стиль русских хороводных песен.- М.- Музыка, 1976.
 - 1.30. Геодакян Г. Ш. Комитас.- Ереван: АН Арм. ССР, 1969.
 - 1.31. Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян.- М.: Советский композитор, 1971.
 - 1.32. Григорян А. Р. Армянская камерно-вокальная музыка. Отв. ред. Р. О. Степанян.- Ереван: АН Арм. ССР, 1982.
 - 1.33. Деменко Б. В. Полиритмика.- Киев: Муз. Украйна, 1988.
 - 1.34. Джагацпаян К. А. Ритм национальной речи и музыки.- Ереван: Советакан грох, 1986.
 - 1.35. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь.- Л.: Госмузиздат, 1959.
 - 1.36. Елатов В. И. Ритмические основы белорусской народной музыки.- Минск: Наука и техника, 1966.
 - 1.37. Еолян И. Р. Комитас.- Ереван: АН Арм. ССР, 1969.
 - 1.38. Ефимов В. А. Элементарная теория музыки.- Минск: Госмузиздат БССР, 1952.
 - 1.39. Земцовский И. И. По следам веснянки из фортепианного концерта П. Чайковского.- Л.: Музыка, 1987.
 - 1.40. Земцовский И. И. Фольклор и композитор.- Л. -М.: Советский композитор, 1978.
 - 1.41. Караулов Б. И. Симметрия музыкальной системы (о мелодии).- Алма-Ата: Наука, 1989.
 - 1.42. Катуар Г. Л. Музыкальная форма.- ч. I. Метрика.- М.: Госмузиздат, 1937.
 - 1.43. Кондратьев М. Г. О ритме чувашской народной песни.- М.: Советский композитор, 1990.
 - 1.44. Конюс Г. Метротектоническое исследование музыкальной формы.- М.: Музгиз, 1933.
 - 1.45. Косьюнов З. Четыре стиля музыки польских армян.- Ереван: АН Арм. ССР, 1978.
 - 1.46. Красинская Л., Уткин В. Элементарная теория музыки.- 3 издание.- М.: Музыка, 1983.
 - 1.47. Курс теории музыки.- Общ. ред. А. Л. Островского.- Л.: Музыка, 1978.
 - 1.48. Курт Э. Основы линейного контрапункта.- (Предисловие редактора — Б. Асафьева). — М.: Музгиз, 1931.
 - 1.49. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в “Тристане” Вагнера-

- ра.- М.: Музыка, 1975.
- 1.50. Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки.- Л.: Музгиз, 1958.
 - 1.51. Линг Я. Шведская народная музыка.- М.: Музыка, 1981.
 - 1.52. Лисициан С. С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа.- т. I.- Ереван: АН Арм. ССР, 1958.
 - 1.53. Лисициан С. С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа.- т. II. — Ереван: АН Арм. ССР, 1972.
 - 1.54. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика.- М.: Искусство, 1975.
 - 1.55. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики.- М.: Издание автора, 1927.
 - 1.56. Мазель Л. А. О мелодии. — М.: Госмузиздат, 1952.
 - 1.57. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки.- М.: Музыка, 1983.
 - 1.58. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии.- М.: Музыка, 1972.
 - 1.59. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений.- М.: Музгиз, 1960.
 - 1.60. Мазель Л. А. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм.- М.: Музыка, 1967.
 - 1.61. Манукян М. Т. Гусаны Армении.- М.: Советский композитор, 1976.
 - 1.62. Михайлов М. Стиль в музыке.- Л.: Музыка, 1981.
 - 1.63. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции.- М.: Музыка, 1982.
 - 1.64. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия.- М.: Музыка, 1972.
 - 1.65. Островский А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио.- Л.: Музыка, 1970.
 - 1.66. Праут Э. Прикладные формы.- М.: Юргенсон, б. г. 1970.
 - 1.67. Риман Г. Систематическое учение о модуляции как основе учения о музыкальных формах.- М.: Госиздат, муз. сектор, 1929.
 - 1.68. Соломонова Т. В. Вопросы ритма в узбекском песенном наследии.- Ташкент: Фан, 1978.
 - 1.69. Способин И. В. Элементарная теория музыки.- М.: Музыка, 1968.
 - 1.70. Стоянов П. Ф. Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма.- Кишинев: Штиинца, 1985.
 - 1.71. Тагмизян Л. К. Теория музыки в древней Армении.- Ереван: АН Арм. ССР, 1977.
 - 1.72. Тампере Х. Т. Эстонская народная песня.- Л.: Музыка, 1983.
 - 1.73. Тигранов Г.Г. Аро Степанян.- М.: Музыка, 1967.

- 1.74. Урманцев Ю. А. Симметрия природы и природа симметрии.- М.: Музыка, 1974.
- 1.75. Хавас Эль-Саид Мохамед Авад. Современная арабская народная песня.- М.: Советский композитор, 1970.
- 1.76. Харлап М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции.- М.: Музыка, 1986.
- 1.77. Хачатрян В. А. Урарты или урартийцы – кто они? . – Ереван: Гителлик, 1991.
- 1.78. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века.- М.: Музыка, 1971.
- 1.79. Холопова В. Н. Мелодика. – М.: Музыка, 1984.
- 1.80. Холопова В. Н. Музыкальный ритм.- М.: Музыка, 1980.
- 1.81. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм (научно- методический очерк).- М.: Музыка, 1983.
- 1.82. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика.- М.: Советский композитор, 1983.
- 1.83. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы формообразования. Простые формы.- М.: Музыка, 1980.
- 1.84. Чеботарян Г. М. Х. С. Кушнарев (Очерк жизни и творчества).- Л.: Советский композитор, 1990.
- 1.85. Шавердян А. И. Комитас.- М.: Советский композитор, 1989.
- 1.86. Шафрановский И.И. Симметрия в природе.- Л.: Недра, 1968.
- 1.87. Шахназарова М. Г. Национальная традиция и композиторское творчество: эволюция взаимодействия.- М.: Композитор, 1992.
- 1.88. Davison A. T. Words and Music the Library of congress.- The Louis Charles Elson memorial Fund.- Washington, 1954.
- 1.89. Leichtrentritt H. Musicel form.- Cambridge, 1967.- XII.
- 1.90. Stehr R. Fermlehre der Musik.- Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1955.-L.

2. СТАТЬИ

- 2.1. Արայան Ռ. Ա. Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը.- Կոմիտասական ժող-ժու, 1 հրատ. խմբ.՝ Ռ. Արայան.- Երևան: ՀՍՍՀ ԳԱ, 1969.
(Атаян Р. А. Музыкальное наследие Комитаса.- В сб.: Комитасакан, вып. I.- Ред. Р. Атаян.- Ереван: АН Арм. ССР, 1969).
- 2.2. Արայան Ռ. Ա. Հայկական տաղերը պատմական անցյալում և մեր օրերում.- Միջբնակարանական ժողովածու: Ժողովրդական ստեղծագործությունը և պրոֆեսիոնալ արվեստը (Պատ. խմբ.՝ Յ. Գ. Բրուտյան. – Երևան: Խ. Արովյանի անվ. պետ. մանկ. ինստիտուտ, 1985.)
(Атаян Р. А. Армянские таги в историческом прошлом и в наши

дни.- В. сб.: Народное творчество и профессиональное искусство. Отв. ред. Ц. Г. Брутян.- Ереван: Гос. пед. институт им. Х. Абовяна, 1985.)

- 2.3. Թահմիզյան Ն. Կ. Հնչյունների հարաբերական տևողությունների համաստորարասության սկզբունքը հայ միջնադարյան արվեստում և հայկական ծայնագրության նոր համակարգում.- Բանբեր Երևանի համալսարանի, ամս.: Ե. Եր. համալս.-ի Հրատ.- 1984, N 1.
(Тагмизян Н. К. Принцип ритмического деления в армянском средневековом искусстве и в системе новой армянской нотописии.- на арм. языке.- В журн.: Вестник Ереванского ун-та, 1984, N 1).
- 2.4. Թահմիզյան Ն. Կ. Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երաժշտությունը.- «Բանբեր մատենադարանի» ամսագրում, Երևան, 1964.- N 7.
(Тагмизян Н. К. Месроп Маштоц и армянская духовная музыка.- В журн.: Вестник Матенадарана.- Ереван, N 7).
- 2.5. Խոլարաշյան Կ. Է. Հայ ավանդական երգի տաղաչափական համակարգի հարցերի շուրջ.- Ձեկուցումների հիմնադրույթներ (Հայ ժող. մշակույթ-Հանրապետական 9-րդ գիտական նստաշրջան.- Եր. ՀՀ գիտությունների ազգային ակադեմիա Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ. 1997.)
(Худабашян К. Э. К вопросу о системе стихометрики армянской традиционной песни.- В сб. тезисов: Армянское народное творчество.- IX -я республиканская конференция.- Ереван: НАН РА, 1997).
- 2.6. Չաղաջյանյան Կ. Ս. Արամ Խաչատրյանի ազգային ռիթմազգացողությունը.- Սովետական արվեստ ամս. 1989, N 2.
(Джагацпанян К. А. Национальное ритмоощущение Арама Хачатуряна.- на арм. языке.- В журн.: Советакан арвест, 1989, N 2).
- 2.7. Չաղաջյանյան Կ. Ս. Ժամանակակից լիկալ ասերգությունը և նրա ազգային ակունքները.- ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր հասարակական գիտությունների. ամս.- Երևան, 1985, N 10.
(Джагацпанян К. А. Современная вокальная речитации и ее национальные истоки.- на арм. языке.- В журн.: Вестник общественных наук АН Арм. ССР, 1985, N 10).
- 2.8. Չաղաջյանյան Կ. Ս. 70-ական թվականների հայկական գործիքային երաժշտության զարգացման միտումները.- ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր հասարակական գիտությունների ամս. 1988, N 8.
(Джагацпанян К. А. Тенденции развития армянской инструментальной музыки 70-х годов.- на арм. языке.- В журн.: Вестник общественных наук АН Арм. ССР, 1988, N 8).
- 2.9. Վարդումյան Ա. Գ. Վիեննայի մատենադարանի «Մատեն երաժշտականութեան» ձեռագիրը որպես ուշ միջնադարյան երաժշտագիտական քարգմանական աշխատություն.- Բանբեր Մատենադարանի ամս. Երևան, 1994, N 16.
(Вардумян А. Д. Рукопись венского хранилища "Книга по музы-

- ке” как позднесредневековая музыковедческая работа.- В журн.: Вестник Матенадарана.- Ереван, 1994, N 16).
- 2.10. Абезгауз И. Об одной ритмической фигуре.- В журн.: Советская музыка.- 1970, N 2.
 - 2.11. Абрамян А. Л. Принцип симметрии и его некоторые проявления в армянской музыке.- В сб.: Традиции и современность.- Ереван: АН Арм. ССР, 1986.
 - 2.12. Арановский М. Г. Интонация, знак и “новые методы”.- М.: Советская музыка, 1980, N 10.
 - 2.13. Арановский М. Г. К интонационной теории мотива.- В журн: Советская музыка, 1988, N 6.
 - 2.14. Арутюнов Д. А. О мелодике А. Хачатуряна.- В сб.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 2. — Сост. Ю. Н. Тюлин.- М.: Музыка, 1978.
 - 2.15. Арутюнов Д. А. О роли метроритма в музыке А. Хачатуряна.- В сб.: Проблемы музыкального ритма. Сост. В. М. Холопова. М.: Музыка 1978.
 - 2.16. Атаян Р. А. Жанр тагов как носитель гуманистического начала в профессиональной монодической музыке Армении X-XII веков.- В сб.: Второй международный симпозиум по армянскому искусству. т. III.- на арм., рус., англ. языках.- Ереван: АН Арм. ССР, 1981.
 - 2.17. Беляев В. М. Азербайджанская народная песня.- В кн.: В Беляев. О музыкальном фольклоре и древней письменности. Статьи и заметки. Доклады.- М.: Советский композитор, 1971.
 - 2.18. Беляев В. М. Связь ритма текста и ритма мелодии в народных песнях.- В кн.: В. Беляев. О музыкальном фольклоре и древней письменности. Статьи и заметки. Доклады.- М.: Советский композитор, 1971.
 - 2.19 Беляев В. М. Персидские теснифы.- В кн.: В. Беляев. О музыкальном фольклоре и древней письменности. Статьи и заметки. Доклады.- М.: Советский композитор, 1971.
 - 2.20. Беляев В. М. Турецкая музыка.- В кн.: В. Беляев. О музыкальном фольклоре и древней письменности. Статьи и заметки. Доклады.- М.: Советский композитор, 1971.
 - 2.21. Бергер Л. Г. Хурритский напев II тысячелетия до н. э. и армянская народная песня.- В журн.: Музыкальная академия.- М.: Композитор.- 1995, N 3.
 - 2.22. Береснева В. Я., Яглом И. М. Симметрия в искусстве орнамента.- В сб.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.- Л.: Наука, 1974.
 - 2.23. Булез Пьер. Между порядком и хаосом.- В журн.: Советская музыка, 1991, N7.

- 2.24. Васина-Гроссман В. А. К вопросу о критериях национального в современной русской музыке. В сб.: Советская музыка на современном этапе.- Сост. Г. Л. Головинский, Н. Г. Шахназарова.- М.: Советский композитор, 1981.
- 2.25. Волков Е. В. Ритм как объект эстетического анализа.- В сб.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.- Л.: Наука, 1974.
- 2.26. Гварджаладзе Г. В. Некоторые вопросы ритмической взаимосвязи слова и напева в грузинской народной песне.- В сб.: Вопросы народного многоголосия.- Тбилиси: Сабчота Сакартвело, 1985.
- 2.27. Геодакян Г. Ш., Тер-Симонян М. П. Камерно-инструментальная ансамблевая музыка.- В сб.: Музыкальная культура Арм. ССР.- М.: Музыка, 1985.
- 2.28. Гончаров Б. П. К проблеме интонации в стиховедении.- В сб.: Русское стихосложение.- М.: Наука, 1985.
- 2.29. Джагацпаян К. А. Истоки метро-ритмических образований армянских струнных квартетов.- В сб.: Борбад и художественные традиции народов центральной Азии: история и современность. Тезисы докладов международного симпозиума.- Думанбе: Дониш, 1990.
- 2.30. Джагацпаян К. А. Об одном из проявлений национального ритмического мышления.- Тезисы докладов конференции преподавателей.- Ереван, ЕГК, 1990.
- 2.31. Джагацпаян К. А. О дефинициях понятия "ритм".- Тезисы докладов конференции преподавателей.- Ереван: ЕГК, 1988.
- 2.32. Джагацпаян К. А. Ритм, метр и интонация в музыке.- В Журн.: Вестник общественных наук АН Арм, ССР, N 2
- 2.33. Джагацпаян К. А. Типы взаимодействия метра и ритма в современной армянской музыке.- Тезисы докладов конференции преподавателей и стажеров-исследователей.- Ереван, 1991.
- 2.34. Захрабов Р. Арузные метры в азербайджанских теснифах.- В сб.: Проблемы музыкальной науки. Ред. коллегия- М. Е. Тараканов, Ю. Н. Тюлин, В. Н. Холопова, В. А. Цуккерман.- М.: Советский композитор, 1975.
- 2.35. Иванов В. В. Об итогах и проблемах семиотических исследований.- В сб.: Актуальные проблемы семиотики культуры. Труды по знаковым системам XX.- Отв. Ред. Ю. М. Лотман.- Тарту: Тарт. Гос. университет, 1987.
- 2.36. Кондратьев М. Г. К проблеме ритма.- В журн.: Советская музыка.- М.: Советский композитор, 1983, N0 7.
- 2.37. Кондратьев М. Г. Проявления квантитативности в ритмике марийских народных песен.- В сб.: Традиционное и современное в музыке народов Поволжья.- Йошкар-Ола: Госкомиздат Марийской АССР, 1988.

- 2.38. Кубарев А. М. О тактах, употребляемых в русском стихосложении.- В сб.: Русская мысль о музыкальном фольклоре. Материалы и документы.- М.: Музыка, 1979.
- 2.39. Ломанов М. Элементы симметрии в Музыка.- В сб.: Музыкальное искусство и наука.- вып. I.-М.: Музыка, 1970.
- 2.40. Львов А. Ф. О свободном или несимметричном ритме.- В сб.: Русская мысль о музыкальном фольклоре. Материалы и документы.- Общ. ред. О. И. Соколовой.- М: Музыка, 1979.
- 2.41. Мазель Л. А. Достояние отечественной культуры.- В журн.: Музыкальная академия.- М.: Композитор, 1995, N02.
- 2.42. Мартынов В. И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования.- В сб.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.- Л.: Наука, 1974.
- 2.43. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. В журн.: Советская музыка, 1979, №3.
- 2.44. Мейер Эрнст-Герман. Интонация немецкой народной песни.- В сб.: Избранные статьи музыковедов Германской демократической республики. Сост. Н. Котович.- М.: Гос. муз. изд-во, 1960.
- 2.45. Мельгунов Ю. Л. О ритме и гармонии русских песен.- В сб.: Русская мысль о музыкальном фольклоре. Материалы и документы.- Общ. ред. О. И. Соколовой.- М.: Музыка, 1979.
- 2.46. Мельгунов Ю. И. Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные.- В сб.: Русская мысль о музыкальном фольклоре. Материалы и документы.- М. Музыка, 1979.
- 2.47. Нормет Л. Народная песня в эстонской музыке.- В сб.: Музыкальная культура Эстонской ССР. Ред. Р. Г. Лаул.- Л.: Музыка, 1984.
- 2.48. Овчинников Н. Ф. Симметрия – закономерность природы и принцип познания. В сб.: Принцип симметрии.- М.: Наука, 1978.
- 2.49. Оганесян К. Л. Урартские корни древнеармянского зодчества.- Сб. статей. Ств. ред. И. М. Дьяконов.- М.: Наука, 1981.
- 2.50. Ручьевская Е. А. Стиль как система отношений.- В журн.: Советская музыка.- М.: Советский композитор, 1984, №4.
- 2.51. Рюйтель И. Эстонский музыкальный фольклор.- В сб.: Музыкальная культура Эстонской ССР.- Л.: Музыка, 1984.
- 2.52. Сапаров М.А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения.- В сб.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.- Л.: Наука, 1974.
- 2.53. Серов А. И. Русская народная песня как предмет науки.- В сб.: А. Серов. Избранные статьи.- М. Л. Музгиз, 1950.- т. I.
- 2.54. Соколовский П. П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская; в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки.- В сб.: Русская

- мысль о музыкальном фольклоре. Материалы и документы.- Общ. ред. О. И. Соколовой.- М.: Музыка, 1979.
- 2.55. Столяр А. Д. Проблемы происхождения палеолитического изобразительного искусства как предметно-генетическая задача.- В сб.: Древний Восток и мировая культура. Отв. ред. И. М. Дьяконов,- М.: Наука, 1981.
 - 2.56. Торджян Х. В. Комитас и армянская народная песня.- В журн.: Советская музыка.- М., 1987, №4
 - 2.57. Харлап М. Г. О понятиях "ритм" и "метр".- В сб.: Русское стихосложение.- М.: Наука, 1985.
 - 2.58. Харлан М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики. В сб.: Проблемы музыкального ритма.- М.: Музыка, 1978.
 - 2.59. Холопов Ю. Н. Метрическая структура периода и песенных форм.- В сб.: Проблемы музыкального ритма. Сост. В. Н. Холопова.- М.: Музыка, 1978.
 - 2.60. Холопов Ю. Н. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиаана.- В сб.: Музыка и современность. Вып. 7.- М.: Музыка, 1971.
 - 2.61. Холопов Ю. Н. Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука, проблема анализа музыки.- В журн.: Советская музыка.- М. Советский композитор, 1988, № 9.
 - 2.62. Холопова В. Н. К вопросу о специфике русского музыкального ритма. Русские музыкальные дактили и пятидольники. В сб.: Проблемы музыкального ритма. Сост. В. Н. Холопова.-М.: Музыка, 1978.
 - 2.63. Холопова В. Н. К теории стиля в музыке: нерешенное, решенное, неразрешимое.- В журн. Музыкальная академия.- М.:Композитор, 1995, №3.
 - 2.64. Холопова В. Н. О природе неквадратности.- В сб.: О музыке. Проблема анализа.- М.: Советский композитор, 1974.
 - 2.65. Холопова В. Н. Полиметрия.- Музыкальная энциклопедия, т. 4. М.: Советская энциклопедия и Советский композитор, 1978.
 - 2.66. Холопова В. Н. Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении.- В сб.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.- Л.: Наука, 1974.
 - 2.67. Шафранов С. Н. О складе народно-русской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевом.- В сб.: Русская мысль о музыкальном фольклоре. Материалы и документы.- Общ. ред. О. И. Соколовой.- М.: Музыка, 1979.
 - 2.68. Худабашян К. Э. Аманак. Ванкачапутюн. (Мора, просодия).- В сб. тезисов: Седьмая республиканская научная конференция по армянскому искусству.- Ереван: НАН РА, 1995.
 - 2.69. Шахназарова Н. Г. Арам Хачатурян.- В сб: Музыка республик За-

- кавказья.- Тбилиси: Хеловнеба, 1975.
- 2.70. Шахназарова Н. Г. Арам Хачатурян и музыка Советского Востока.- В сб.: Музыка и современность. Вып. 2.- М.: Гос. муз. изд-во, 1963.
 - 2.71. Янов-Яновская Н. С. О национальном стиле современной узбекской симфонической музыки.- В сб.: Советская музыка на современном этапе. Сост. Г. Л. Головинский, Н. Г. Шахназарова.- М.: Советский композитор, 1981.
 - 2.72. Atayan R. A. Die Armenische professionelle Liderkunst des Mittelalters.- Essays on Armenian Music.- Edited by Vrej Nersessian.- London: Kahn. Averill, 1978.
 - 2.73. Jagatspanian K. A. L'espressione dei popoli attraverso la simmetria e l'asimmetria ritmica.- (Nel giornale)Musica/ Realta.- Registrazione del Tribunale di Milano, Anno XIV, numero 41, Agosto, 1993.
 - 2.74. Tahmizyan N. K. De L' unite de la parole poetique et de la musique Armeniennes.- Tome XVII, Fondateurs +E. Benveniste et +H. Berberian.- Paris; Association de la Revue des etudes Armeniennes, 1983.
 - 2.75. Tahmizian N. K. Les huit Modes de la psalmodie Armenienne.- Essays on Armenian Music/Edited by Vrej Nersessian.- London: Kahn. Averill, 1978.

3. АВТОРЕФЕРАТЫ

- 3.1. Абрамян А. Л. Взаимодействие симметрии и асимметрии в музыке.- Автореферат дисс. на соис. уч. степени канд. искусствоведения.- Тбилиси, 1988.
- 3.2. Александрова Л. В. О принципах симметрии в композиторской технике Б. Бартока. Автореферат дисс. на соис. уч. степени канд. искусствоведения.- Л., 1972.
- 3.3. Гварджаладзе Г. М. Типологические особенности ритмических основ грузинской народной песни. Автореферат дисс. на соис. уч. степени канд. искусствоведения.- Тбилиси, 1982.
- 3.4. Лобанова О, Ю. Об отражении интонационной структуры стихотворной речи в вокальном произведении. Автореферат дисс. на соис. уч. степени канд. искусствоведения.- Вильнюс, 1986.
- 3.5. Пахлеванян А. А. Принципы нотирования народной музыки на современном этапе развития музыкальной фольклористики (на примере песен Талинского района).- Автореферат дисс. на соис. уч. степени канд. искусствоведения.- Тбилиси, 1989.
- 3.6. Шип С. В. Принцип симметрии в музыке и его проявления в на-

родном напеве.- Автореферат дисс. на соис. уч. степени канд. искусствования.- Киев. 1980.

4. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- 4.1. Կոմիտաս. Երկերի ժողովածու.- 1 հատոր. Մեներգեր.- խմբագիր Ռ. Ա. Արայան.- Երևան: Հայպետհրատ, 1960:
(Комитас. Собрание сочинений.- т. I. Сольные песни.- ред. Р. А. Атаян.- Ереван: Армгосиздат, 1960)
- 4.2. Կոմիտաս. Երկերի ժողովածու. 2 հատոր. խմբ. Ռ. Ա. Արայան.- Երևան: Հայաստան, 1965:
(Комитас. Собрание сочинений. т. 2. -ред. Р. А. Атаян.- Ереван: Айастан, 1965).
- 4.3. Կոմիտաս. Երկերի ժողովածու.- 3 հատոր. խմբերգեր: Խմբ. Ռ. Ա. Արայան.- Երևան. Հայաստան, 1969:
(Комитас. Собрание сочинений.- т. 3. Хоры.- ред. Р. А. Атаян.- Ереван: Айастан, 1969).
- 4.4. Կոմիտաս. Երկերի ժողովածու.- 4 հատոր. խմբերգեր և մեներգեր. խմբ. Ռ. Ա. Արայան.- Երևան, Հայաստան, 1976:
(Комитас. Собрание сочинений.- т. 4. Хоры и сольные песни.- Ред. Р. А. Атаян.- Ереван: Айастан, 1976).
- 4.5. Կոմիտաս. Երկերի ժողովածու. 5 հատոր. Մեներգեր և խմբերգեր. խմբ. Ռ. Ա. Արայան.- Երևան: Սովետական գրող, 1979.
(Комитас. Собрание сочинений.- т. 5.- Сольные песни и хоры.- Ред. Р. А. Атаян.- Ереван: Советакан грох, 1979).
- 4.6 Կոմիտաս. Երկերի ժողովածու 6 հատոր. Դաշնամուրային ստեղծագործություններ.- խմբ. Ռ. Ա. Արայան.- Երևան: Սովետական գրող, 1982.
(Комитас. Собрание сочинений.- т. 6. Фортепианные произведения.- Ред. Р. А. Атаян.- Ереван: Советакан грох, 1982).
- 4.7. Հոգևոր երգեր.- Կազմեց և խմբագրեց Ա. Արևշատյանը.- Երևան: Անահիտ, 1998:
Духовные песни.- Сост. и ред. А. Аревшатыан.- Ереван: Анаит, 1998. Spiritual Songs.- Compilation and Edited by A. Arevshatyan.- Yerevan: Anahit, 1998.
- 4.8. Շարական (Հոգևոր երգոց), խմբ. Ստ. Ռոստոմեան.- Երևան: Գանձասար, 1997.
(Sharakan. Hymns of the Armenian Apostolic Chirch.- Volume 1.- Yerevan: Gandzasar, 1997).
- 4.9. Սահակեան Ա., Փահլևանեան Ա. Սասնաց ծներ Դիիցազնավեպ.- Փաստոեմա: Դրազարկ, 1996.
(Sahakian A., Pahlevanian A. Sasna Tzrer (The Armenian Folk Epic).- Pasadena:

Drazark Press, 1996).

- 4.10. Агаджанян С. А. Соната для фортепиано.- Ереван: Советакан грох, 1978.
- 4.11. Агаджанян С. А. Соната-монолог для виолончели соло. (Рукопись).- Ереван, 1983.
- 4.12. Агаджанян С. А. Хачкар (Пьеса для флейты, кларнета и фагота).- В сб.: Пьесы для духовых ансамблей.- Вып. 3, партитура.- М.: Советский композитор, 1982.
- 4.13. Азербайджанские народные песни.- Зап. С. Рустамов, Ф. Амиров и Т. Кулиев.- Сост. Бюль-Бюль Мамедов.- т. I.- Баку: Ишыг, 1981.
- 4.14. Азербайджанские народные песни.- Зап. С. Рустамов, Ф. Амиров, Т. Кулиев.- Сост. Бюль-Бюль Мамедов.- т. II.- Баку: Ишыг, 1982.
- 4.15. Аджемян В. А. Призрак (сл. В. Теряна).- В сб.: Армянские романсы.- Сост. Г. А. Меликян.- Ереван: Советакан грох, 1984.
- 4.16. Айрапетян Э. Г. Соната для фортепиано.- В сб.: Пьесы и сонаты.- Ереван: Советакан грох, 1984.
- 4.17. Айрапетян Э. Г. Соната N 2 для скрипки и фортепиано.- В сб.: Сонаты (для скрипки, виолончели, альт) с фортепиано.- Сост. и ред. Г. Гиносян.- Ереван: Советакан грох, 1987.
- 4.18. Амирханян Р. Б. Вариации для струнного квартета.- В сб.: Струнные квартеты.- Ереван: Советакан грох, 1983.
- 4.19. Аристакесян Э. А. Симфониетта.- Партитура.- М.: Советский композитор, 1973.
- 4.20. Аристакесян Э. А. Третья симфония (для камерного оркестра). Партитура.- М.: Советский композитор, 1986.
- 4.21. Армянские народные песни.- Зап. В. Самвеляна.- Ереван: Армгосиздат, 1961.
- 4.22. Арутюнян А. П. Сборник армянских народных песен.- Ереван: Армгосиздат, 1958.
- 4.23. Ахинян Г. М. Квартет N 1 для двух скрипок, альты и виолончели.- Партитура.- Ереван: Советакан грох, 1977.
- 4.24. Ахинян Г. М. Квартет N 3 для двух скрипок, альты и виолончели.- Партитура (Рукопись).- Ереван, 1986.
- 4.25. Бабаджаниян А.А. Соната для скрипки и фортепиано.- Ереван: Айпетрат, 1963.
- 4.26. Бабаджаниян А. А. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано.- М.: Музыка, 1976.
- 4.27. Бабаджаниян А. А. Третий квартет памяти Д. Д. Шостаковича (для двух скрипок, альты и виолончели.- Партитура и голоса.- М.: Советский композитор, 1979).
- 4.28. Бабалян В. О. Камерная симфония N 1. -В. сб.: Произведения советских композиторов для камерного оркестра.- Вып. 4.- М.:

- Советский композитор, 1989.
- 4.29. Бабалян В. О. Квартет N 4 для двух скрипок, альты и виолончели.- В сб.: Квартеты армянских композиторов (для двух скрипок, альты и виолончели).- М.: Советский композитор, 1990.
 - 4.30. Бабалян В. О. Соната N3 для скрипки и фортепиано (рукопись).- Ереван, 1995.
 - 4.31. Бабалян В. О. Три ретроспекции для скрипки.- В. сб.: Сонаты (для скрипки, виолончели, альты) с фортепиано.- Сост. и ред. Г. Гиносян.- Ереван: Советакан грох, 1987.
 - 4.32. Брутян А. Крестьянские напевы.- Ред. М. А. Брутян.- Ереван: Советакан грох, 1985.
 - 4.33. Ванские народные песни.- Сост. С. Меликян и Г. Гардашян.- ч. I.- Ереван : Госиздат, 1927.
 - 4.34. Ванские народные песни. Сост. С Меликян и Г. Гардашян.- ч.II.- Ереван : Госиздат.- 1928.
 - 4.35. Великая Отечественная война в армянских народных и гусанских песнях.- 2-й сб. серии "Армянские народные песни и наигрыши" (на арм., рус. языках) .- Сост. и редакторы М. Брутян и А. Пахлеванян.- Ереван: "Очная ставка"- Ани, 1995.
 - 4.36. Вокально-камерные произведения армянских композиторов. Сост. Е. Еркянян.- на арм. и рус. языках.- Ереван: Советакан грох, 1982.
 - 4.37. Восканян А. Г. Будь мне сестрой (на сл. В. Теряна). - В сб.: Вокально-камерные произведения армянских композиторов.- Сост. Е. Еркянян.- Ереван: Советакан грох, 1982.
 - 4.38. Восканян А. Г. Вокальных цикл "Раненое сердце сплело" (сл. А. Исаакяна).- Армянские романсы.- Сост. Г. А. Меликян.- Ереван: Советакан грох, 1984.
 - 4.39. Восканян А. Г. Квартет N 2 для двух скрипок, альты и виолончели.- Партитура (рукопись).- Ереван, 1975.
 - 4.40. Воскепорик. Жемчужины армянского напева.- Сост. и ред. Н. Тагмизян.- на арм., рус. и англ. языках.- Ереван: Советакан грох, 1982.
 - 4.41. Деллалян А. Е. Топофоно (Камерный концерт для струнных, фортепиано и валторны,- (рукопись),- Ереван, 1985.
 - 4.42. Дживани. Собрание сочинений.- Сост. М. Агаян и Ш. Тальян.- Ереван: Айпетрат, 1955.
 - 4.43. Закарян В. М. Соната для скрипки и фортепиано (рукопись).- Ереван: 1986.
 - 4.44. Зограбян А. П. Концерт-элегия (рукопись).- для камерного струнного оркестра.- Ереван, 1979.
 - 4.45. Зограбян А. П. Концерт-симфония "Приношение Мецаренцу".- В сб.: Камерные симфонии и концерты.- Сост. Р. Саркисян.-

Ереван: Хорурдаин грох, 1989.

- 4.46. Зограбян А. П. Соната для виолончели и фортепиано.- В сб.: Сонаты для виолончели.- Ереван: Советакан грох, 1987.
- 4.47. Исраелян М. О. Концерт для камерного оркестра (рукопись).- Ереван: 1982.
- 4.48. Исраелян М. О. Тетрадь сонетов (сл. Г. Эдояна).- (Рукопись).- Ереван, 1980.
- 4.49. Кокжаев М. А. Квартет для двух скрипок, альты и виолончели ("Неумолкающая колокольня") памяти Комитаса (рукопись).- Ереван, 1997.
- 4.50. Кокжаев М. А. "Сад камней".- Музыка для камерного оркестра (струнных и двух флейт) памяти А. Тертеряна (рукопись).- Ереван, 1997.
- 4.51. Кокеладзе Г. Грузинские народные песни.-2-е издание.- Тбилиси: Изд-во Груз. отделения музфонда СССР, 1985.
- 4.52. Кокеладзе Г. 50 грузинских народных песен.- I-й сб.- Тбилиси: Изд-во груз. отделения музфонда СССР, 1979.
- 4.53. Комитас. Народные песни.- Этнографический сб-к.-Ереван: Музсектор госиздата Арм. ССР, 1931.- (на арм. и рус. языках).
- 4.54. Комитас. Армянские народные песни и пляски.- Этнографический сборник.- Ереван: Армгиз, 1950.- (на арм. и рус. языках).
- 4.55. Мансурян Т. Е. Вторая соната для скрипки и фортепиано.- М.: Советский композитор, 1980.
- 4.56. Мансурян Т. Е. Квартет N 1 для двух скрипок, альты и виолончели (памяти Д. Ханджяна).- В сб.: Квартеты армянских композиторов.- М.: Советский композитор, 1990.
- 4.57. Мансурян Т. Е. N 2 для двух скрипок, альты и виолончели.- (Рукопись).- Ереван, 1984.
- 4.58. Мансурян Т. Е. Концерт для альты и оркестра (рукопись).- Ереван, 1995.
- 4.59. Мансурян Т. Е. Песни-мадригала (рукопись) на сл. Г. Лорки, Н. Кучака, А. Сагяна, В. Теряна, Р. Давояна, К. Заряна.- Ереван, 1966, 1967, 1974, 1978, 1981, 1984.
- 4.60. Мансурян Т. Е. Песни на сл. А. Сагяна ("Մշրմնմանի երգեր").- Рукопись.- Ереван, 1984.
- 4.61. Мансурян Т. Е. Прелюдии для большого симфонического оркестра.- Партитура.- М.: Советский композитор, 1978.
- 4.62. Мансурян Т. Е. Соната для скрипки и фортепиано.- В сб.: Сонаты (для скрипки, виолончели, альты) и фортепиано.- Сост. и ред. Г. Гиносян.- Ереван: Советакан грох, 1987.

- 4.63. Мансурян Т. Е. Страна Наири ("Երկիր Նաիրի").- Рукопись.- (сл. В. Теряна.- Ереван, 1984.
- 4.64. Мансурян Т. Е. Три мадригала для голоса, флейты, виолончели и фортепиано (сл. М. Зарифяна, Р. Давояна, К. Заряна).- Рукопись.- Ереван, 1974, 1978, 1981.
- 4.65. Мансурян Т. Е. Три романса на сл. Г. Лорки (рукопись). Ереван, 1966.
- 4.66. Мансурян Т. Е. Четыре айрена Н. Кучака.- В журн.: Советакан арвест, 1968, N 7.- сс 16-17 (на арм. языке), также на русс. языке.- М.: Советский композитор, 1978.
- 4.67. Манукян В. Бргнка тагикнер ("Բրնկա տաղիկներ").- Вокальный цикл на сл. Д. Варужана (рукопись).- Ереван, 1991.
- 4.68. Меликян Г. А. Камерный концерт.- В сб.: Камерные симфонии и концерты. Сост. Р. Саркисян.- Ереван: Хорурдаин грох, 1989.
- 4.69. Меликян Г. А. Квнтет для трех флейт, виолончели и фортепиано.- (Рукопись). Ереван, 1979.
- 4.70. Меликян Р. О. Зар-Зар.- Ереван: Армгиз, 1949.
- 4.71. Меликян Р. О. Змрухти.- Песни для голоса с сопровождением фортепиано (на арм., рус. языках).- Ереван: Айпетрат, 1961.
- 4.72. Меликян С. А. Армянские народные песни и пляски.- т. I (на арм., рус. языках). - Ереван: Армгиз, 1949.
- 4.73. Меликян С. А. Армянские народные песни и пляски.- т. II (на арм., рус. языках).- Ереван: Айпетрат, 1952.
- 4.74. Мирзоян Э. М. Квартет для двух скрипок, альты и виолончели.- Партитура.- М.: Советский композитор, 1969.
- 4.75. Мирзоян Э. М. Поэма-эпитафия (памяти А. Хачатуряна). - (Рукопись).- Ереван, 1988.
- 4.76. Мирзоян Э. М. Симфония для струнного оркестра с литаврами.- Партитура.- М.: Советский композитор, 1975.
- 4.77. Народные песни.- Этнографический сборник.- т. I. Ширакские песни.- Сост. С. Меликян, А. Тер-Гевондян.- Тифлис: Картли, 1917.
- 4.78. Народные песни южных районов Ирана (на персидском языке).- т. I. Отв. ред. Л. Мобашери.- Тегеран: Изд-во Худ. управления, 1958.
- 4.79. Народные песни южных районов Каспийского моря - Мазандаран (Иран).- т. I (на персидском языке).- Запись Л.О. Мобашери, ред. Р. О. Халеги.- Тегеран: Изд-во Министерства культуры и искусства, 1946.
- 4.80. Оганесян Э. С. Квартет N 2 для двух скрипок, альты и виолончели.- Партитура.- Ереван: Айпетрат, 1962.
- 4.81. Оганесян Э. С. Третий квартет для двух скрипок, альты и

- виолончели.- Партитура.- М.: Советский композитор, 1972.
- 4.82. Оганесян Э. С. Соната-эпитафия для виолончели и фортепиано.- М.: Советский композитор, 1979.
- 4.83. Ростомян С. А. Вокальный цикл "Танка" для тенора и фортепиано на сл. средневековых поэтов (рукопись). - Дилижан, 1984.
- 4.84. Росские народные песни. Сост. А. Г. Новиков.- М. - Л.: Отдел изд-ва нар. комиссариата обороны СССР, 1936.
- 4.85. Садоян Э. Д. Любовные айрены (Вокальный цикл на сл. Н. Кучака).- В сб.: Вокально-камерные произведения армянских композиторов (на арм., рус. языках).- Сост. Е. Еркян.- Ереван: Советакан грох, 1982.
- 4.86. Саркисян Р. С. Концерт N 3 для скрипки и камерного оркестра.- Рукопись.- Ереван, 1988.
- 4.87. Саркисян Р. С. Скрипичный концерт.- В сб.: Камерные симфонии и концерты. Сост. Р. Саркисян.- Ереван: Хорурдаин грох, 1989.
- 4.88. Саркисян Р. С. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели.- (Рукопись).- Ереван, 1987.
- 4.89. Сарьян Л. М. Армения. Симфоническое панно.- Партитура.- М.: Советский композитор, 1972.
- 4.90. Сарьян Л. М. Симфония для большого симфонического оркестра.- Партитура.- М.: Советский композитор, 1983.
- 4.91. Сарьян Л. М. Струнный квартет N 2 (для двух скрипок, альты и виолончели).- Рукопись.- Ереван, 1986.
- 4.92. Саят-Нова. Собрание сочинений. Сост. М. Агаян и Ш. Тальян.- Ереван: Армгосиздат, 1963.
- 4.93. Степанян А. Л. Грезы на сл. А. Исаакяна (для голоса в сопровождении фортепиано).- (на арм., рус. языках).- Ереван: Армгиз, 1946.
- 4.94. Степанян А. Л. Прелюдии для фортепиано.- Ереван: Айпетрат, 1952.
- 4.95. Степанян А. Л. Романсы на сл. Сармена (на арм., рус. языках).- Ереван: Советакан грох, 1985.
- 4.96. Тер-Татевосян Дж. Г. Второй квартет для двух скрипок, альты и виолончели.- Партитура.- М.: Советский композитор, 1972.
- 4.97. Тертерян А. Р. Квартет для двух скрипок, альты и виолончели.- Партитура.- М.: Музыка, 1966.
- 4.98. Тертерян А. Р. Вторая симфония.- Партитура.- М.: Советский композитор, 1975.
- 4.99. Тертерян А. Р. Пятая и Шестая симфонии.- М.: Советский композитор, 1985.
- 4.100. Тертерян А. Р. Симфония N 8.- (Рукопись).- Ереван, 1989.
- 4.101. Тертерян А. Р. Третья и Четвертая симфонии.- М.: Советский

- композитор, 1980.
- 4.102. Тертерян А. Р. Четвертая и Седьмая симфонии.- Партитура.- М.: Советский композитор, 1989.
 - 4.103. Тумаджан М. Армянские народные песни. т. I.- Ереван: АН Арм. ССР, 1972.
 - 4.104. Тумаджан М. Армянские народные песни.- т. II.- Ереван: АН Арм. ССР, 1983.
 - 4.105. Тумаджан М. Армянские народные песни.- т. III.- Ереван: АН Арм. ССР, 1986.
 - 4.106. Узбекская народная музыка. (Зап. Юнус Раджаби, ред. И. А. Акбарова.- т. II.-Ташкент: Госиздат худ. литературы Узб. ССР, 1957.)
 - 4.107. Хачатурян А. И. Концерт для фортепиано с оркестром.- Партитура.- М.: Советский композитор, 1969.
 - 4.108. Чаушян Л. А. Второй квартет для двух скрипок, альты и виолончели.- Партитура.- М.: Советский композитор, 1986.
 - 4.109. Чаушян Л. А. Квартет N 1.- В сб.: Струнные квартеты. Сост. Г. Меликян.- Ереван : Советакан грох, 1983.
 - 4.110. Чаушян Л. А. Квартет N 3 для двух скрипок, альты и виолончели.- Партитура (рукопись).- Ереван, 1986.
 - 4.111. Чаушян Л. А. Соната для скрипки и фортепиано.- В. сб.: Сонаты (для скрипки, альты, виолончели) и фортепиано. Сост. и ред. Г. Гиносян.- Ереван: Советакан грох, 1987.
 - 4.112. Чеботарян Г. М. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели.- В. сб.: фортепианные трио армянских советских композиторов.- Ереван: Луйс, 1988.
 - 4.113. Чтчян Г. О. Вокальный цикл "Шепоты" (сл. В Давтяна). В сб.: Армянские романсы. (Сост. Г. А. Меликян).- (на арм., рус. языках).- Ереван: Советакан грох, 1984.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абезгауз И.В. 174.
Абрамян А.Л. 27, 43, 174, 178.
Аваси 58.
Агаджанян С.А. 44, 102, 161, 180.
Агаян М.Л. 181, 184.
Аджемян В.А. 180.
Айвазян А.С. 94.
Айрапетян Э.Г. 12, 13, 89, 94, 147, 180.
Ахбаров И.А. 185.
Александрова Л.В. 178.
Аматуни С.Б. 169.
Амиров Ф. 180.
Амирханян Р.Б. 95, 98, 103, 162, 180.
Антонян Г. 12.
Арановский М.Г. 11, 169, 174.
Аревшатын А.С. 179.
Аристакесян Э.А. 180.
Аристотель 8, 11, 169, 171.
Аристоксен 8, 9, 10.
Арупонов Д.А. 17, 32, 169, 174.
Арутюнян А.Г. 91, 94, 109.
Арутюнян А.П. 114, 115, 116, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 180.
Арутюнян М.Г. 169.
Асафьев Б.В. 9, 27, 28, 169, 170.
Асмус В.Ф. 169.
Аствацатрян Л.А. 93.
Атаян Р.А. 8, 25, 26, 34, 43, 54, 168, 169, 172, 174, 178, 179.
Баатян А.Б. 168.
Бабаджанян А.А. 91, 92, 95, 96, 100, 102, 109, 149, 157, 160, 169, 180.
Бабаян А.В. 63, 87.
Бабаян В.О. 63, 82, 87, 89, 95, 96, 97, 100, 103, 145, 146, 147, 158, 164, 165, 180, 181.
Барсамян А.А. 169.
Барток Б. 5, 106, 178.
Бах И.С. 11.
Бек Дж. 13.
Беляев В.М. 22, 23, 24, 130, 169, 174.
Бенвенисте Е. 178.
Берберян Г. 178.
Бергер Л.Г. 174.
Береснева В.Я. 174.
Берко М.А. 169.
Браудо И.А. 169.
Бругян А. 181.
Бругян М.А. 8, 16, 23, 24, 25, 26, 32, 168, 181.
Булез П. 174.
Вагнер Р. 170.
Вардумян А.Д. 173.
Варужан Д. 139, 183.
Васина-Гроссман В.А. 175.
Вахромсеев В.А. 8, 170.
Вейль Г. 170.
Вестфаль Р. 19.
Виднер Е. 170.
Владыкина-Бачинская Ш.М. 170.
Волков Е.В. 175.
Восканян А.Г. 63, 64, 66, 72, 88, 93, 96, 100, 103, 139, 141, 181.
Вштуни А. 74, 142.
Гавелка С. 13.
Гардашян Г. 181.
Гварджаладзе Г.М. 49, 175, 178.
Геодакян Г.Ш. 4, 170, 175.

- Гераклит 13.
 Гиносян Г. 180, 181, 182, 185.
 Головинский Г.Л. 175, 178.
 Гончаров Б. 15, 175.
 Гошовский В.Л. 170.
 Григорян А.Р. 170.
 Губайдулина С.А. 12.
 Давидсон А.Т. 172.
 Давоян Р. 182, 183.
 Давтян В. 185.
 Данько Л.Г. 4.
 Дебюсси К. 5.
 Деллалаян А.Е. 93, 103, 167, 181.
 Деменко Б.В. 170.
 Дероян Н.В. 8, 25, 26, 27, 168.
 Джагацпанян К.А. 106, 170, 175, 178.
 Дживани 58, 59, 60, 61, 136, 138, 181.
 Должанский А.Н. 8, 170.
 Долинская Е.Б. 4.
 Дьяконов И.М. 177.
 Елатов В.И. 11, 170.
 Еолян И.Р. 170.
 Еркинян Е.В. 63, 66, 67, 70, 72, 75,
 85, 87, 93, 140, 181, 184.
 Ефимов В.А. 8, 170.
 Закарян В.М. 181.
 Зарифян М. 183.
 Зарян К. 182, 183.
 Захрабов Р. 175.
 Земцовский И.И. 13, 170.
 Зограбян А.П. 93, 103, 166, 181, 182.
 Иванов В.В. 175.
 Исаакян А. 80, 181, 184.
 Израелян М.О. 63, 66, 93, 100, 102,
 138, 182.
 Караулов Б.И. 170.
 Катуар Г.Л. 170.
 Квитка К. 10.
 Керакан Д. 14, 15.
 Клагес Л. 10.
 Кокеладзе Г. 182.
 Кокжаев М.А. 93, 182.
 Комитас 16, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26,
 30, 36, 38, 46, 52, 58, 64, 113,
 114, 117, 118, 119, 124, 148, 168,
 169, 170, 172, 177, 179, 182.
 Кондратьев М.Г. 170, 175.
 Конюс Г. 11, 27, 170.
 Косьцюв З. 170.
 Котович Н. 176.
 Кочарян А.К. 16, 56, 58, 169.
 Красинская Л. 8, 170.
 Кубарев А.М. 176.
 Кулиев Т. 180.
 Курт Э. 8, 10, 11, 170.
 Кучак Н. 75, 182, 183, 184.
 Кушнарев Х.С. 8, 171, 172.
 Лайхтрентритт Х. 172.
 Лалаян Р. 85.
 Лаул Р.Г. 176.
 Левонян Г. 169.
 Линг Я. 171.
 Лисициан С.С. 171.
 Лобанова О.Ю. 178.
 Ломанов М. 176.
 Лорка Г. 182, 183.
 Лосев А.Ф. 28, 171.
 Лотман Ю.М. 175.
 Лусикян С.С. 66.
 Львов А.Ф. 176.
 Мазель Л.А. 8, 25, 27, 30, 45, 109, 171,
 176.
 Мамедов Б. 129, 131, 180.
 Манвелян Г.Н. 77, 87, 143.

- Мансурян Т.Е. 63, 64, 66, 93, 95, 96,
97, 102, 151, 182, 183.
- Манукян В.Г. 64, 66, 139.
- Манукян М.Т. 169, 171.
- Мартынов В.И. 12, 176.
- Маштоц М. 53, 132, 173.
- Медушевский В.В. 176.
- Мейер Э.Г. 91, 109, 176.
- Меликян Г.А. 64, 72, 74, 75, 87, 101,
142, 180, 181, 183, 185.
- Меликян Р.О. 63, 65, 66, 183.
- Меликян С.А. 26, 32, 58, 114, 115,
116, 118, 119, 121, 123, 125, 132,
181, 183.
- Мессиан О. 177.
- Мельгунов Ю.Л. 176.
- Мецаренц М. 181.
- Мирзоян Э.М. 91, 94, 95, 97, 99, 101,
102, 109, 152, 156, 161, 183.
- Михайлов М. 171.
- Мобашери Л.О. 183.
- Моцарт В.А. 92, 150.
- Мурадян М.О. 169.
- Назайкинский Е.В. 27, 92, 171.
- Нарекаци Г. 133, 168.
- Нерсесян В. 178.
- Новиков А.Г. 184.
- Нормет Л. 176.
- Оганес А. 12, 13.
- Овчинников Н.Ф. 176.
- Оганесян К.Л. 176.
- Оганесян Э.С. 95, 98, 103, 163, 183,
184.
- Островский А.Л. 8, 170, 171.
- Палишвили З.П. 129.
- Партев С. 53.
- Пахлеванян А.А. 26, 32, 178, 179,
180, 181.
- Пекарский М.И. 12, 13.
- Пирумов А.И. 94.
- Праут Э. 27, 171.
- Прокофьев С.С. 5, 12, 106.
- Раджаби Ю. 185.
- Райх С. 13.
- Раскатов А. 12.
- Риман Г. 8, 27, 171.
- Ростомян С.А. 63, 65, 66, 179, 184.
- Рустамов С.А. 180.
- Ручьевская Е.А. 41, 176.
- Рюйтель И. 176.
- Саакян А. 179, 180.
- Саакянц З. 95.
- Сагян А. 182.
- Садомка К. 13.
- Садоян Э.Д. 64, 72, 75, 77, 87, 184.
- Самвелян В. 124, 180.
- Сапаров М.А. 176.
- Саркисян Р.С. 63, 66, 77, 78, 80, 87,
88, 92, 99, 101, 144, 155, 159,
181, 183, 184.
- Сармен 84, 146, 184.
- Сарьян А.А. 4.
- Сарьян Л.М. 91, 95, 96, 97, 99, 102,
109, 152, 153, 154, 169, 184.
- Сатян А.А. 84, 87, 146.
- Сатян Аш.М. 94.
- Саят-Нова 58, 59, 61, 136, 137, 168,
169, 184.
- Серов А.И. 10, 176.
- Синанян А. 12.
- Соколова О.И. 176, 177.
- Соколовский П.П. 176.
- Соломонова Т.В. 7, 107, 171.
- Степанян А.Л. 63, 65, 66, 94, 171,
184.

- Степанян Р.О. 170.
 Столяр А.Д. 177.
 Стоянов П.Ф. 9, 40, 171.
 Стравинский И.Ф. 5, 92, 106.
 Сюнеци А. 137.
 Тагмизян Н.К. 14, 54, 168, 169, 171, 173, 178, 181.
 Тальян Ш.М. 181, 184.
 Тараканов М.Е. 175.
 Тампере Х.Т. 45, 171.
 Текеян В. 67, 70, 140.
 Тер-Мартirosян Т.Г. 168.
 Тер-Симонян М.П. 175.
 Тер-Тачатян А. 12.
 Тер-Татевосян Дж.Г. 97, 100, 153, 184.
 Тертерян А.Р. 93, 94, 101, 150, 151, 159, 182, 184, 185.
 Терян В. 72, 138, 139, 141, 180, 181, 182, 183.
 Тигранов Г.Г. 171.
 Торджян Х.В. 177.
 Тумаджан М. 185.
 Тюлин Ю.Н. 174, 175.
 Урманцев Ю.А. 172.
 Уткин В. 8, 170.
 Фрик 67, 68, 140.
 Хавас Эль-Саид Мохамед Авад 172.
 Халеги Р.О. 183.
 Ханджян Д. 182.
 Харлап М.Г. 11, 13, 14, 15, 172, 177.
 Хачатрян В.А. 172.
 Хачатурян А.И. 5, 27, 32, 33, 90, 91, 101, 106, 108, 109, 148, 169, 173, 174, 177, 178, 183, 185.
 Ходжа-Эйнатян Л. 12.
 Холопов Ю.Н. 8, 177.
 Холопова В.Н. 4, 6, 8, 23, 24, 27, 34, 107, 172, 174, 175, 177.
 Худабашян К.Э. 18, 19, 173, 177.
 Худоян А.Г. 95.
 Цуккерман В.А. 8, 21, 25, 27, 30, 31, 34, 171, 172, 175.
 Чавес К. 13.
 Чайковской П.И. 170.
 Чаренц Е. 82, 145, 146.
 Чаушян Л.А. 63, 66, 77, 80, 81, 87, 94, 95, 96, 100, 103, 158, 163, 185.
 Чеботарян Г.М. 89, 172, 185.
 Чемберджи Н.К. 94.
 Чкнаворян Л. 13.
 Чтчан Г.О. 63, 66, 94, 185.
 Шавердян А.И. 172.
 Шаген А. 58.
 Шафранов С.Н. 177.
 Шафрановский И.И. 172.
 Шахназарова Н.Г. 172, 175, 177, 178.
 Шип С.В. 179.
 Шираз О. 77, 143.
 Ширин 58.
 Шостакович Д.Д. 5, 13, 106, 180.
 Шнорали Н. 55, 168.
 Штер Р. 27, 172.
 Штокмар М. 10.
 Эдоян Г. 138, 182.
 Яворский Б.Л. 177.
 Яглом И.М. 174.
 Янов-Яновская Н.С. 178.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
ВВЕДЕНИЕ	5
<i>ГЛАВА I</i>	
РИТМИКА АРМЯНСКОЙ КРЕСТЬЯНСКОЙ МУЗЫКИ	18
<i>ГЛАВА II</i>	
В ПОРЯДКЕ СРАВНЕНИЯ С РИТМИКОЙ ДРУГИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР	44
<i>ГЛАВА III</i>	
ОСОБЕННОСТИ РИТМИКИ АРМЯНСКОЙ ДУХОВНОЙ И АШУГСКОЙ МУЗЫКИ	53
<i>ГЛАВА IV</i>	
РИТМИКА ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ	63
<i>ГЛАВА V</i>	
РИТМИКА АРМЯНСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ	89
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ	104
<i>SUMMARY</i>	
ON THE TRACKS OF THE NATIONAL MUSIC RHYTHMS	106
НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ, ТАБЛИЦЫ, РИСУНКИ	111
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	168
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	186



КАРИНЕ АЗАТОВНА ДЖАГАЦПАНЯН

ПО СЛЕДАМ РИТМОВ
НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Изданию книги способствовали:

БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ФОНД РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ

ФОНД ИМЕНИ АРНО БАБАДЖАНИЯНА

Худ. редактор А. Багдасарян
Корректор С. Ростомян
Комп. оформитель Г. Саркисян

Печать офсетная, формат 60x84/16,
12 п. л., бумага офсетная, тираж 200.

Отпечатано в типографии "Зангак-97", Ереван, ул. Варданани 8.