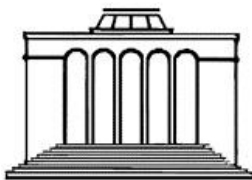


Книга печатается при содействии
Всеармянского фонда
арменоведческих исследований НАН РА



ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱՆՆԱ ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ

**ՁԱՅՆԵՂԱՆԱԿՆԵՐԻ ՈՒՍՄՈՒՆՔԸ
ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ**

ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2020

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF RA
INSTITUTE OF ARTS

ANNA AREVSHATYAN

**THE THEORY OF ECHOI (CHURCH
MODES) IN MEDIEVAL ARMENIA**

YEREVAN
“GITUTYUN” PUBLISHING HOUSE OF THE NAS RA
2020

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РА
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

АННА АРЕВШАТЯН

**УЧЕНИЕ О ГЛАСАХ В
СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ**

ЕРЕВАН
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ГИТУТЮН» НАН РА
2020

УДК 783:784

ББК 85.314

А 800

Печатается по решению редакционно-издательского совета НАН РА

Печатается по решению ученого совета
Института искусств НАН РА

Научный редактор - доктор искусствоведения
Л.О. Акопян (Москва)

Аревшатян А.

А 800 УЧЕНИЕ О ГЛАСАХ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ/ А.

Аревшатян.- Ер.: "Гитутюн", 2020.- 282 с.

В книге рассматриваются представления о церковно-певческих гласах, сложившиеся в средневековой Армении и нашедшие свое отражение в ряде письменных источников. Освещается историческое развитие учения о гласах (V–XVIII вв.); анализируются тексты видных авторов разных эпох, посвященные гласам, их происхождению, природе, этосу, эстетическим особенностям; прослеживаются связи армянских толкований на гласы с другими музыкально-теоретическими системами Ближнего и Среднего Востока. В приложении приводится свод средневековых толкований на гласы в древнеармянском оригинале с параллельным переводом на русский. Книга адресована музыковедам, учащимся музыкальных вузов, специалистам в области теории и эстетики средневекового искусства, а также читателям, интересующимся средневековой армянской музыкальной культурой.

УДК 783:784

ББК 85.314

ISBN 978-5-8080-1425-1

© Аревшатян А., 2020

ПРЕДИСЛОВИЕ

Музыкальная эстетико-теоретическая мысль средневековой Армении прошла своеобразный путь развития в течение V–XVIII веков. В общих чертах её основными разделами являются учение о звуке и его свойствах, теория гласов и невмология. Эти три раздела изучены не в равной степени. Именно поэтому в последние годы вектор исследований направлен на средневековые источники, посвященные теории и эстетике гласов.

Изучая музыкально-теоретическую мысль Средневековья, важно учитывать ряд её особенностей, определяющих методологические и гносеологические аспекты её исследования. «Сравнивая между собой музыкальную эстетику и теорию музыки, нельзя не видеть, что между ними есть определенная общность. <...> Но наряду с общностью, между ними есть и весьма существенные отличия. <...> В истории музыкальной мысли порой довольно трудно отделить эти науки друг от друга, рассматривать их независимо, так сказать в “чистом виде”»¹. Это особенно касается изучения письменных источников армянской (и не только армянской) музыкально-теоретической и эстетической мысли, где очень часто высказывания, относящиеся к теоретической, эстетической и практической сферам, не дифференцированы и представлены слитно, подчас в богословском контексте.

Армянская средневековая литература содержит сочинения подобного содержания, авторами которых являются Мовсес Хоренаци (V век), Анания Ширакаци (VII век), Степаннос Сюнеци (†735), Иованнес Ванакан, Вардан Аревелци (XIII век), Киракос Ерзнкаци (†1355), Григор Татеваци (XIV–XV века) и другие. Среди этих сочинений – так называемые «Толкования на гласы», в которых отражено учение о гласах, занимающее центральное место в системе средневекового музыкального мышления.

Средневековое искусство в целом (архитектура, фреска, мозаика, икона, книжная миниатюра и т. д.) повсеместно развивалось в условиях канона, исходя из требований так называемой эстетики

¹ Шестаков 1975. С. 4.

тождества². В области духовного песнетворчества канон проявился в виде установленных церковью традиционных гласов, составивших систему Восьмигласия (в общепринятой русской терминологии – Осмогласия). Иначе говоря, идея Восьмигласия воспринималась как универсальная категория церковного певческого искусства. Вместе с тем армянские средневековые гимнографы в условиях канонического искусства смогли создать песнопения, насыщенные поистине жизненным звучанием, глубоко религиозными, патриотическими и поэтическими чувствами. Армянское Восьмигласие занимает своеобразное место в системе аналогичных систем христианских церквей. Оно отражает многовековой слуховой опыт наших предков, интонационное богатство традиционного духовного пения, единую основу сформировавшихся в средневековом духовном песнетворчестве разнообразных характерных мелодических оборотов.

Учение о гласах с древнейших времен являлось одной из основных проблем науки о музыке. Составляющие основу музыкального искусства, стихийно сформировавшиеся музыкальные лады или гласы были осознаны и осмыслены еще в античной музыкальной теории, получив довольно подробное описание и теоретическое объяснение. На основе этой теории сформировалось также учение о музыкальном этосе ладов, подразумевающее круг философско-эстетических представлений об их познавательном, воспитательном значении и эмоциональном воздействии на человека, которое благодаря неоплатоникам было воспринято в средневековой среде, служа уже новой идеологии и эстетическим требованиям церкви.

Поскольку учение о гласах занимало центральное место в системе средневекового музыкального мышления, «Толкования на гласы» обычно помещались в Изборниках, Златочревах, Книгах вопрошений, предназначенных для учебно-образовательных целей. Эти толкования наряду с «внешними» и «тонкими» науками, входили в сумму обязательных знаний, преподаваемых в средневековых монастырских школах высшего типа.

Армянская средневековая музыкально-теоретическая и эстетическая мысль созрела в значительной степени на основе наследия

² Подробнее об этом см. Бычков 1999. С. 85–86.

мыслителей, принадлежавших к античной и раннехристианской культурам. Об этом свидетельствуют не только древнейшие армянские переводы, но и оригинальные сочинения армянских авторов. В армянской действительности учение о гласах разрабатывалось прежде всего представителями так называемой эллинофильской школы и развивалось вплоть до Нового времени в музыкально-теоретических трудах Г. Гапасакаляна³, Е. Тнтесяна⁴ и Комитаса⁵.

Определенное количество фрагментов и целостных текстов музыкально-теоретического и эстетического содержания издано и исследовано в трудах Г. Алишана⁶, Комитаса, А. Кюрдяна⁷, Р. Ачаряна⁸, Х. Кушнарева⁹, Н. Тагмизяна¹⁰, А. Кочаряна¹¹ и других. Большинство текстов толкований на гласы на русском языке издается нами впервые.

Если деятелями византийской и русской православной церкви был создан ряд руководств практического характера (*musica practica*), то в армянской средневековой литературе сохранилось очень немного подобных текстов (особенно если иметь в виду влияние греческой культуры и богатые традиции переводов). Об этом в свое время писал Комитас¹². Помимо упомянутых основных разделов (учения о звуке, осто́ве гармонии, теории гласов и невмологии), *Corpus scriptorum Armenorum de re Musica* включает также круг следующих разнохарактерных фрагментов и текстов: средневековые списки гимнографов (большинство этих текстов опубликовано в труде А. Анасяна)¹³, списки наименований хазов (*Anuank' hazic'*) и

³ Gapasak'alean 1803; см. также Гапасакалян 2017.

⁴ Tntesean 1933.

⁵ Komitas 2005. P. 55–75.

⁶ Ališan 1873.

⁷ K'iwrtēan 1935. P. 33–35.

⁸ Ačaryan 1948. P. 611.

⁹ Кушнарев 1958. С. 95–100.

¹⁰ T'ahmizyan 1970b–1971; T'ahmizyan 1972a; Тагмизян 1977. С. 63–65, 86–87.

¹¹ K'oc'aryan 2008. P. 11–14.

¹² Komitas 2005. P. 55, 63.

¹³ Anasyan 1959. P. LXV–LXXIV.

гласов Манрусума, помещенных в Книгах Манрусума (*Manrusman girk'*) или Книгах хазов (*Xazgirk'*). В ряду этих текстов, несомненно, наиболее примечательны «Толкования на гласы», содержащие как богословские, так и эстетические, теоретические толкования гласов, а также практические указания по их исполнению.

Иной вопрос: насколько адекватную интерпретацию и анализ получали эти толкования в прошлом?

Данные тексты дополняют наши представления об уровне теоретического осмысления и практического применения армянского Восьмигласия в Средневековье и проясняют, в какой степени оно сохранилось до середины XIX века, когда константинопольские армянские музыканты-теоретики предприняли активное собирание и запись образцов армянского духовного песнетворчества.

До последнего времени армянские толкования на гласы оставались почти неизученными. Первый опыт их исследования был осуществлен мной в середине 1990-х годов и опубликован позже в виде монографии, где наряду с исследованием приводится свод текстов толкований на гласы с параллельным переводом на современный армянский¹⁴. Однако тема далеко не была исчерпана. Дальнейшее изучение этих толкований позволило расширить круг рассматриваемых проблем, выявить ряд примечательных подробностей, сделав более определенными параллели с аналогичными музыкально-теоретическими явлениями других культур. Со временем работа приобрела характер сравнительного источниковедческого исследования, что вывело ее на соответствующий научный уровень. Этим обусловлено настоящее издание на русском языке, представляющее переработанный и расширенный вариант книги, вышедшей по-армянски несколько лет назад¹⁵. Целью данного исследования является наиболее полное представление учения о гласах в средневековой Армении в контексте связанных с ним историко-культурологических проблем.

Исследование, составление критических текстов, а также их перевод на русский язык позволяют ввести эти толкования в широ-

¹⁴ Arewšatyan 2003a.

¹⁵ Arewšatyan 2013b.

кое научное обращение, предоставляя материал для их сопоставления с аналогичными византийскими, латинскими и славянскими письменными источниками.

Все переводы с древнеармянского за исключением особо оговоренных случаев, принадлежат автору монографии. Слова, добавленные при переводе для того, чтобы сделать текст понятнее современному читателю, взяты в квадратные скобки. Пропущенные места отмечены знаком <...>.

Надеюсь, что за этим исследованием последуют новые труды, часть которых уже находится в процессе подготовки. Они освещают, к примеру, исторически сложившиеся региональные традиции бытования Восьмигласия¹⁶ (новоджувльфинскую, иерусалимскую, мхитарянскую и пр.) и другие разделы армянской средневековой музыкально-теоретической и эстетической мысли.

Исследование основано на изучении рукописных фондов Института древних рукописей «Матенадаран» имени Месропа Маштоца (далее ММ), зарубежных рукописных хранилищ, а также изданных описаний и каталогов армянских средневековых рукописей.

Считаю своим долгом выразить глубокую признательность научному редактору книги – ведущему научному сотруднику, заведующему сектором теории музыки Государственного института искусствознания (Москва), доктору искусствоведения Л.О. Акопяну за ценные советы, замечания и уточнения, сделанные в процессе ознакомления с текстом данного исследования.

¹⁶ См., например, Amiratyan 2016.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

УЧЕНИЕ О ГЛАСАХ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ И ПРОБЛЕМЫ ЕГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Идея системы Восьмигласия, лежащая в основе всего христианского богослужения, своими корнями уходит в глубокую древность и связана с древнейшими представлениями и наблюдениями шумеров, аккадцев и других цивилизованных народов Западной Азии о календаре, круговороте небесных светил и т. п.¹⁷ Универсальный характер этих представлений позже породил разнообразные и более разработанные (в том числе эстетические) теории. Сакральное число восемь присутствует в теории гармонии небесных сфер (*harmonia mundi*), изложенной в «Тимее» Платона. Как отмечал А.Ф. Лосев, «учение Платона о гармонии сфер является лучшим образцом античной космологической эстетики»¹⁸. Платон исходил из первоначальных геоцентрических представлений античной космологии, согласно которой Земля находится в центре Вселенной, а вокруг неё вращаются Луна, Солнце, Венера, Меркурий, Марс, Юпитер и Сатурн, что в числовом выражении выглядело как $1+7$ ¹⁹. Каждый тон звукоряда соответствовал определенной планете, выстраиваясь в систему гармонии небесных сфер, фигурирующую в трудах Никомаха Герасского, Цицерона и Боэция, следующим образом:

Луна	— прослаббаноменос
Меркурий	— гипата
Венера	— паргипата
Солнце	— лиханос
Марс	— гипата
Юпитер	— паргипата

¹⁷ См. Werner 1959. P. 23–24.

¹⁸ Античная музыкальная эстетика. С. 42–43.

¹⁹ *Platonis Opera* 1952–1954. *Timaeus* 38 c–d. См. также *Platonis Imastasiri tramaxōsut‘iwnk’* 1877. P. 104–105.

Сатурн
небесный свод

— лиханос
— меса²⁰

В древней Греции были известны именно восемь основных ладов, получившие достаточно дифференцированное теоретическое осмысление. Крупный специалист в области византийского и восточного богослужения Э. Вернер, рассматривая гносеологические истоки Восьмигласия, обратил внимание на значение цифры восемь в писаниях гностиков. Известно, что деление на восемь частей присутствует в иудейском богослужении, откуда оно перешло в восточнохристианское богослужение, охватывая в начальный период временной отрезок от Пасхи до Пятидесятницы. Следовательно, неслучайно согласно традиции именно в Иерусалиме в IV веке укоренился обычай исполнения на определенный глас песнопений, посвященных каждому дню пасхальной недели. Восьмидневный цикл гимнов вскоре распространился на последующие восемь недель. По другой гипотезе имел место противоположный процесс: вначале эти специальные напевы были предназначены для следующих друг за другом восьми воскресений и лишь впоследствии данный принцип был применен в отношении всех дней пасхальной недели. Позже цикл этих гимнов стали повторять в течение всего года вплоть до следующей Пасхи. Из Иерусалима данный обычай вскоре распространился на Сирию и Армению. Симптоматично, что древнейшие известные науке сборники, представляющие Восьмигласие как сформировавшуюся систему, – это созданная сразу после изобретения армянского алфавита (405–406 гг.) и перевода Библии армянская Псалтирь-Часослов со своими восемью канонами, которые соответствуют восьми гласам, и сборник оригинальных духовных песнопений патриарха сирийских миафизитов Севира Антиохийского (456–538), где расположение песен изначально было задумано уже согласно восьми гласам. В VIII веке преподобный Иоанн Дамаскин пересмотрел и дополнил этот сборник собственными гимнами. В таком виде Октоих (*Οκτώηχος*) вошел в повсеместное обращение в церквах Византийской империи, пополняясь и в дальнейшем. Сле-

²⁰ См. Герцман 1995. С. 136.

дует отметить, что согласно некоторым современным ученым все начинается именно с Иоанна Дамаскина. В этом смысле весьма характерно исследование А. Коди, представляющее так называемую «византинизирующую» точку зрения происхождения Октоиха²¹. Автор рассматривает Октоих в трех аспектах: как музыкальную или звукорядную систему; как богослужебную или гимнографическую систему; как сборник богослужебных, гимнографических текстов, упорядоченных согласно Восьмигласию²². Французский кодиколог Ш. Рену, основываясь на скрупулезном сравнительном кодикологическом анализе, отстаивает точку зрения, согласно которой существуют примечательные связи между армянскими богослужебными книгами *Տափառք* (Лекционарий), *Չամգիրք* (Часослов), *Տարակնոց* (Гимнарий) и их иерусалимскими прототипами²³. И хотя его выводы подвергаются довольно серьезной критике²⁴, следует признать, что таким образом подтверждаются выводы сторонников другой – «восточной» – точки зрения. Этим подтверждается также взятая на вооружение еще в 1894 году исходная точка зрения Комитаса, которой следовали Х.С. Кушнарев, Р.А. Атаян, Н.К. Тагмизян и другие современные исследователи.

С IV века берет начало также формирование Восьмигласия католической церкви, восприятие которого с Востока приписывается епископу Амвросию Медиоланскому, а его дальнейшее усовершенствование – папе Григорию I, именем которого латинский Октоих называется григорианским. Таким образом, от изначально имеющей общую теоретическую основу системы сперва отделились присущие восточной и западной христианским культурам

системы восьми гласов, а затем в рамках восточнохристианского песнетворчества сформировался и отпочковался ряд национальных восьмигласий, каждое из которых зиждилось на фольклорных традициях данного народа и основывалось на традиционных светских ладах.

²¹ Cody 1982.

²² Ibid. P. 112.

²³ Renoux 1986–1987.

²⁴ Navoyan 2016a.

Как считают некоторые исследователи (Комитас, А. Ованнисян, Х. Кушнарев, Р. Атаян, Н. Тагмизян) в Армении гласовая система начала формироваться еще в дохристианский, языческий период, в богатейшей сокровищнице народной и светской музыки. Именно эти традиционные лады были взяты на вооружение церковью (разумеется, не без определенных изменений и схематизации), дабы давно известный и близкий народному сознанию базовый музыкальный материал послужил вспомогательным средством для внедрения новой религии со своей обрядностью и богослужением²⁵.

С какими же реалиями или представлениями связывались возникновение, формирование и эволюция традиционных ладов?

Исследование рукописных материалов показывает, что система армянских церковных гласов прошла несколько этапов в своем развитии:

1) Имея в своей основе сформировавшиеся в эллинистическую эпоху представления, которые связывали происхождение гласов с четырьмя стихиями, небесными светилами, различными явлениями природы, звуками животного мира, ремеслами, именами пророков или музыкантов и ученых, известных из древнегреческой мифологии и истории, она была переосмыслена в IV–V веках согласно христианской доктрине и ее новым эстетическим требованиям.

2) Следующий этап связан с деятельностью эллинофильской школы, в частности с ее ведущими представителями V–VIII веков (Мовсес Хоренаци, Анания Ширакаци и Степаннос Сюнеци), когда устоялись и были теоретически осмыслены четыре основных, четыре побочных и два дополнительных гласа армянского Восьмигласия. В этот период преобладает влияние теологических идей и представлений, выдвинутых патристикой.

3) Последний этап относится к X–XIV векам. В данную эпоху уже откристаллизовавшаяся система армянского Восьмигласия продолжает расширяться и разветвляться, включая в себя выходящие за канонические рамки Восьмигласия и подчас самостоятельные лады, наличие которых в значительной степени было обусловлено расцве-

²⁵ См. об этом, например: Кушнарев 1958. С. 95–100.

том жанра тага²⁶, свободного от строгих требований Восьмигласия. В этот период заметна тенденция создания толкований, содержащих некоторые практические рекомендации по применению тех или иных гласов в богослужении.

Классификация гласов отражала общехристианскую традицию деления Восьмигласия на основные и побочные составляющие (*oi kóριοι καί πλάγιοι ήχοι*), в основе которого лежала переосмысленная классификация древнегреческих звукорядов или ладов. В этой связи примечательно также упоминание восьмиструнного инструмента в Псалтири (Пс. 6:11). Армянским мыслителям были хорошо известны воззрения как Платона и его школы, так и представителей александрийской школы, что засвидетельствовано как высокопрофессиональными армянскими переводами, так и оригинальными сочинениями армянских неоплатоников. Вот как объясняет символику сакрального числа четыре Филон Александрийский (I век до н. э. – I век н. э.): «[Число] четыре – гармоничнейшее, поскольку более совершенное, и [оно есть] источник и основа совершеннейшей десятки, которая получится, если сложить части четверки [1+2+3+4 – прим. ред.]»²⁷ или же: «Четверка заключает в себе все пропорции – арифметическую, геометрическую и гармоническую»²⁸.

Важное место в античной философии занимала числовая символика, которой пронизана и управляется вся Вселенная, вплоть до музыкальных звуков и систем звукорядов. Эти воззрения проникли в средневековое мышление, которому вообще присуща символика. Музыкальная эстетика, к примеру, «...буквально пронизана символикой. Ей повсеместно сопутствуют символы христианского благочестия, десятиструнная псалтирь ассоциируется с десятью заповедями, имеющая треугольную форму кифара символизирует святую

²⁶ Термином «таг» (*tal*) обозначается масштабное духовное или светское песнопение виртуозного характера.

²⁷ В древнеармянском переводе: «Չորրեակ՝ բոլոց ամենայնարարգոյնն, իբրու կատարելագոյն և տառնելին ամենակատարի արմատ և հիմն է. և ըստ բառակին բանի ամենայն ժողովեալ բառնա այսր»։ P'iloni Ebrayec'woy mnac'ordk' 1826. P. 185.

²⁸ В древнеармянском переводе: «...չորս զամենայն գիտմանատրիւնս յինքեան փակէ, զբուականն, և գերիրաշխականն, և գլարմարականն»։ Ibid. P. 206.

троицу и т. д.»²⁹. Музыкальная теория эпохи эллинизма в конечном итоге привела к проникнутым духом неоплатонического символизма толкованиям музыкальной гармонии космоса, в которых устойчивое место занимала числовая символика³⁰. Известный исследователь средневековой культуры А.Я. Гуревич в этой связи пишет: «От Августина шло понимание чисел как мыслей Бога, поэтому знание чисел давало знание самой вселенной. Священные числа в Библии полны тайны, и их неустанно толковали, стремясь раскрыть суть космоса. <...> В них выявляется божественный ритм, которому повинуются вселенная. Вот некоторые из важнейших числовых толкований, принятых в Средние века как обязательные и истинные. Число три – число святой Троицы и символ всего духовного. Четыре – символ четырех великих пророков и четырех евангелистов. Вместе с тем четыре было и числом мировых элементов, то есть символом материального мира. Поэтому умножение три на четыре означало в мистическом смысле проникновение духа в материю, возвешение миру истин веры, установление всеобщей церкви, символизируемой двенадцатью апостолами. $4+3=7$, человеческое число, союз двух природ, духовной и телесной. Вместе с тем семерка – символ семи таинств, семи добродетелей и семи смертных грехов <...>; семь планет управляют человеческими судьбами, семь – число дней творения, семь тонов григорианской музыки – чувственное выражение всеобщего порядка»³¹.

К символике чисел 4 и 8 обращался и швейцарский психолог и философ К.Г. Юнг: «В истории развития символов тетрада встречается очень часто; её трактовку дал Платон в своем “Тимее”, а еще раньше Иезекииль пережил её в своем видении четырех серафимов, причем один из серафимов имел человеческое лицо, а трое других – “лица” животных (Иез. 1:5–10). Та же тема числа 4 встречается в некоторых изображениях сыновей египетского бога Гора, в эмблемах евангелистов, в обособлении одного “гностического” Евангелия от трех синоптических (то есть в противопоставлении Евангелиям от

²⁹ Шестаков 1975. С. 76.

³⁰ Там же. С. 57.

³¹ Гуревич 1984. С. 300–301.

Матфея, Марка и Луки Евангелия от Иоанна), а также – что немало важно, – в четырех фигурах христианской метафизики: Троице и Дьяволе»³². Далее Юнг рассматривает четверку как число частей, на которое естественным образом делится круг: «Расщепление единого и превращение его в “тетраду” можно сравнить с делением горизонта на четыре стороны или с делением годового цикла на четыре времени года. Таким образом, в акте осознания находят свое проявление четыре фундаментальных аспекта целостности или, по меньшей мере, приближения к целостности и отношения к ней»³³. И далее: «Если рассматривать число не просто как *изобретенный* нами инструмент для счета, но как нечто *открытое* нами, то в силу своей мифологической природы оно принадлежит к миру “богоподобных” человеческих и животных образов и столь же архетипично, как и они. Число обнаруживает свою принадлежность к классу “божественных” фигур людей и животных и, подобно последним, архетипично. Но в противоположность им число к тому же еще и “реально”, ибо, будучи объектом, связанным со счетом, оно принадлежит одновременно и к сфере опыта – как количество. Таким образом, число, относящееся как к физически познаваемому, реальному миру, так и к миру воображаемому, перебрасывает “мост” между этими двумя мирами»³⁴.

Символика чисел получила свое выражение также в армянской гимнографии, как в восьми–девятичастной структуре богослужебного канона, так и в установленном количестве строф кцурдовтропарей, объем которых в основном не превышает 3–4 строфы. Эти числа символизируют также, соответственно, Святую Троицу и четырех евангелистов. Нередко количество строф в песнопении представляет различные комбинации этих сакральных чисел: 3+3, 3×3, 3+4, 3×4 и т. д.³⁵ «Кцурды состоят из трех или трижды трех строф, все строфы распеваются на один тот же мотив (то, что они состоят

³² Юнг 1994. С. 138–139.

³³ Там же. С. 168.

³⁴ Там же. С. 169.

³⁵ См. об этом: Arewšatyan 1998. P. 85; Аревшатян 2003. С. 20; Arewšatyan 2000–2001. P. 218.

из трех стрóf, – символ Святой Троицы, а распевание на ту же мелодию символизирует триединство в одном Божестве)», – так доступно трактует структуру кцурдов Комитас, основываясь на вековых традициях Армянской Апостольской церкви³⁶.

Заслуживает внимания интерпретация сущности символизма Восьмигласия, предложенная украинским теологом Дм. Болгарским: «В римском календаре октябрь был восьмым месяцем в году (octo – лат. восемь). Это же число как символ вечности лежит в основе главного закона церковного пения – осмогласия»³⁷. «Сакрально-символический тип организации звукового материала наиболее полно прослеживается в принципах организации богослужебного пения. <...>. То, что глас есть понятие не только мелодическое, но и временное, влечет важнейшее следствие: в результате постоянного циклического чередования мелодического материала гласов (неделя, месяц, год) последование недель начинает восприниматься как нечто постоянно возвращающееся к себе, не уходящее в перспективную даль к чему-то новому. Такая линейная направленность времени начинает переживаться как кругообразное движение, которое со временем вообще перестает ощущаться. Отсутствие же времени характерно для вечности, модель которой на земле, во время богослужений, осуществляется при помощи системы осмогласия»³⁸. Автор формулирует основные богословские понятия церковного пения – ангелогласность, богоданность, боговдохновенность, ссылаясь на Дионисия Ареопагита, который говорил, что «гимны и песнопения являются отзвуком небесного пения ангелов, копиями небесных “архетипов”»³⁹.

* * *

Возвращаясь к основному материалу настоящей монографии, необходимо вкратце напомнить этапы исторического развития армянского духовного песнетворчества.

Армянское духовное песнетворчество начало формироваться

³⁶ Комитас 2005. Р. 60.

³⁷ Болгарский 2001. С. 21.

³⁸ Там же. С. 30.

³⁹ Там же. С. 21.

еще в IV–V веках. В течение своего тысячелетнего развития армянская духовная музыка имела несколько определяющих вех. Первая из них – этап создания самых ранних оригинальных духовных песен-кцурдов, последовавший после принятия христианства и изобретения алфавита. Псалмопение и распевное чтение (в том числе мелодизированная проповедь), лежащие в основе общехристианского богослужения в соответствии с новым эстетическими требованиями, обуславливали круг определенных типовых напевов⁴⁰. Однако в повседневной жизни продолжало бытовать разнообразное крестьянское и гусанское искусство дохристианского периода, являясь воплощением векового слухового опыта и богатых музыкальных традиций народа, что не могло быть полностью игнорировано церковью. Вероятно, уже в дописьменный период национальный мелодический стиль проник в псалмопение⁴¹. Еще Г. Алишан пришел к заключению, что «...[святые] Переводчики приспособили наши церковные песни как к древним народным мелодиям, так и к церковной музыке греков»⁴².

Появление в V веке первых оригинальных духовных песен – кцурдов (тропарей) положило начало национальной гимнографии. Историческая традиция приписывает их создание святым Переводчикам: «...сотворили также песни шараканов и установили восемь гласов <...>, которые отделил друг от друга исполненный Святого Духа владыка Исаак Партев»⁴³.

В это время формируются присущие армянской гимнографии основные сферы образной выразительности, приемы поэтической обработки библейского материала, основные типы распевания литературного текста, в которых движение, темп мелодий – *yordor*, *č'ar'awor-mijak*, *canr-yoyž canr*⁴⁴ – определяет склад напева – сил-

⁴⁰ Об этом подробнее см. Arewšatyan 1992b; Arewšatyan 1993.

⁴¹ См. Тагмизян 1977. С. 46–47.

⁴² Ališan 1873. P. 88.

⁴³ В оригинале (из «Книги, именуемой Четьи-Минеи»): «...արարին եւ երգս արարանաց եւ ուրն ձայնս եւ երկու ստեղիս, զոր բաժանեաց ի միմեանս հոգեկի տէր Իսահակ Պարթեւ»: Yaismawurk' 1730. P. 74.

⁴⁴ Перевод темповых обозначений: «подвижно», «умеренно–средне», «тяжело[=медленно]–очень тяжело».

лабический, невматический или мелизматический. Культивирование этих типов пения было обусловлено также местом, занимаемым ими в богослужении. Песнопения, предназначенные для исполнения в суточных службах обычных дней, имели, разумеется, небольшой объем, простой, в основном силлабический склад (по одной ноте на каждый слог текста) и относительно подвижный темп. Они исполнялись хорами, а песнопения, предназначенные для исполнения в воскресные и праздничные дни, отличались более развернутой формой, кантиленно-мелизматическим характером и, подчеркивая торжественность данного дня, исполнялись певчими-солистами⁴⁵.

Определенное представление о песнетворчестве той эпохи дают некоторые песни из канонов на Рождество, Великий Пост, Великую Седмицу, Воскресение и др.

Появление новых музыкально-поэтических жанров кацурдакондака и канона в VII–VIII веках ознаменовалось эталонными произведениями Комитаса I Ахцеци (*Komitass Alc'ec'i*), Саака I Дзорапореци (*Sahak Jorap'orec'i*), Анании Ширакаци, Степанноса Сюнеци и других. В это важное для армянской гимнографии время происходит ряд знаменательных сдвигов и в области дальнейшего совершенствования богослужения, обогащается и получает новое качество музыкальная эстетико-теоретическая мысль. Об этом свидетельствуют такие сочинения, как трактаты «О чинах Церкви» и «О науке гласов», в которых уже четко дифференцированы четыре основных, четыре побочных и два дополнительных гласа *steli* («стеги»), описан их эмоционально-этический характер, обозначена принадлежность к тому или иному гласу общеизвестных песнопений, исполняемых во время суточных служб.

Вопросом упорядочивания церковных песнопений по гласам в VII веке, по всей видимости, занимался также регент Дпреванка (монастырской школы) Ширака Барсег Тчон (*Barsel Ćon*), который по приказу католикоса Нерсеса III Таеци объездил все области Армении, знакомясь с местными распевами бытующих песнопений и, отобрав из них лучшие образцы, создал сборник гимнов, получивший название «Тчоннтир» (*Ćonəntir*), то есть «Изборник Тчона». А

⁴⁵ Об этом см. также Šarakan 1997. P. XI–XII.

произошло это, как сообщают историки Вардан Аревелци и Киракос Гандзакечи, в дни церковного собора 645 года, когда в праздник Вардавара, то есть Преображения, съехавшиеся со всей Армении певчие, разделенные на два хора, не смогли исполнить на единый напев шаракан «Отцов» этого дня. Данный инцидент стал предметом серьезной озабоченности католикоса, осознавшего необходимость унификации и упорядочивания распространенных в обиходе церковных песнопений, что и послужило причиной его инициативы и обращения к одному из наиболее авторитетных знатоков духовного песнетворчества с соответствующим поручением. Не исключено, что в «Изборнике Тчона» песнопения уже были сгруппированы по определенному, гласовому принципу, что послужило прототипом структуры будущего Шаракноца-Гимнария.

Действительно, после V века – «золотого века» армянской словесности – VII–VIII века стали периодом знаменательного подъема армянской гимнографии. Внедрение проникших из Византии новых, сложных в структурном отношении духовных жанров кондака и канона, по сравнению с более простыми кцурдами-тропарями, значительно обогатили мелодическое мышление и жанровую номенклатуру национальной гимнографии. Несомненно, здесь важную роль сыграл католикос Нерсес III Таеци Строитель, который не мог, хотя бы в силу своего сана, остаться в стороне от данного процесса⁴⁶. Речь идет об упомянутой попытке унификации и упорядочения церковного пения на территории всей Армении. В армянской историографии сохранились довольно подробные сведения о времени и месте этого события – церковный собор 645 года, село Багаван, церковь Св. Иоанна Крестителя. Вот как описывает это событие историограф Вардан Аревелци: «Он (католикос) созвал великий собор в праздник Вардавар, и [певчие] перепробовали восемь [напевов] “Отцов”, но не смогли перенять [их] друг у друга. Посему повелел [католикос] избрать достойное и обучать только ему, что и было совершено святым Барсегом по прозвищу Тчон»⁴⁷ <...>. Поэтому Ша-

⁴⁶ Подробнее о Нерсесе Таеци см. Arewšatyan 2019a.

⁴⁷ «Тчон» (Շոն) по-армянски означает скорняк, что свидетельствует о прежнем ремесле Барсега в миру; по всей видимости это прозвище закрепилось

ракан, почитаемый ныне в нашей церкви, зовется “Тчоннтир” (*Čonantir*)»⁴⁸. Киракос Гандзакеси описывает происшедшее более подробно: «Случилось так, что был созван многолюдный собор на праздник Вардавар в Багване. И размножились песнопения шараканов в армянской церкви до такой степени, что певчие одной области не знали того, что поется в другой. И запели шаракан “Отцов” на Вардавар (Преображение), и другой клирос не смог продолжить. И перепробовали множество шараканов, но не знали их также. Затем патриарх Нерсес с одобрения всего собора отобрал пригодное и полезное, дабы во всех церквях во все дни богослужение исполнялось согласно таинству дня. И избрали мужей мудрых, дабы объездили всю страну Армянскую и установили единый порядок, действующий поныне»⁴⁹. Хотя в изложении Киракоса Гандзакеси отсутствует имя Барсега, он сообщает не менее примечательное сведение о масштабе начинания Нерсеса Таеци: «...избрали мужей мудрых, дабы объездили всю страну Армянскую и установили единый порядок». Иначе говоря, Барсег осуществлял поручение католикоса не в одиночку; у него были сотрудники, вместе с которыми он объездил области Армении, знакомясь с пением в разных монастырях.

Согласно некоторым данным, Барсег Тчон сам также сочинял шараканы. В частности, Н. Тагмизян считает, что «перу Барсега

лось за ним и в дальнейшем, несмотря на сан архимандрита.

⁴⁸ В оригинале: «Սա (կարողիկոսը) մեծ ժողով տուե՛ր գտօն վարդավառին, և ուր հարց փոխեցին, և ոչ կարացին տուե՛լ գմիւեանցն: Ապա հրամայեաց ընտրել զարժանն և զայն միայն ուսանել զոր և արար ի ձեռն սրբոյն Բարսղի, մականուն ձոն կոչեցելոյ <...>. վասն որոյ ձոնընտիր կոչի շարականս որ այժմ պաշտօի յեկեղեցիս մեր» . ՏՄ.: Vardan vardapet 1862. P. 69.

⁴⁹ В оригинале: «Դէպ եղև սմա աշխարհածողով բազմութեամբ ի տօնի վարդավառին լինել ի Բագուան: Եւ բազմացեալ էին երգք շարականաց յեկեղեցիս Հայոց, մինչև ոչ գիտել միոյ գաւառի երգեցող՝ գմիւսոյն: Եւ առացին շարական վարդավառի հարցիմն, և միւս դասն ոչ կարաց փոխել զնա. և փոխեցին բազում շարականս, և ոչ զայն ևս գիտէին: Ապա հայրապետն Ներսէս հաւանութեամբ ամենայն ժողովոյն ընտրեցին պիտանին և զօգտակարն, զի յամենայն յեկեղեցիս յամենայն աւուր պաշտօն լիցի ըստ աւուրն խորհրդոյ: Եւ ընտրեցին արս իմաստունս, զի օրհեսցին ընդ ամենայն աշխարհս Հայոց, և զնոյն կարգաւորութիւն հաստատեցեն, որ է մինչև ցայսօր» . ՏՄ.: Kirakos Ganjakec‘i 1961. P. 61–62.

Тчона, вероятно, принадлежит большинство гимнов “Величит” (*Mecac’usc’ē*) I гл. – IV поб. гл. на Воскресение <...> и части Канона Всемирному Святилищу (*Aṣḥarhamatran*⁵⁰)»⁵¹, хотя его имя не упоминается в средневековых списках гимнографов. А вот что об этом пишет Е. Тнтесян: «Некоторые считают, что автором большей части песнопений, приписываемых Хоренаци, является Барсег Тчон. Возможно, часть этих песен, действительно, сочинена Тчоном Барсегом, но не все, поскольку вероятнее, что хотя бы значительная часть их принадлежит Хоренаци, а не Тчону»⁵².

Данный эпизод комментирует и архиепископ Магакия Ормания: «Причиной путаницы стало то, что до того времени песнопения не были подчинены единообразию, и музыканты были свободны в сочинении и исполнении новых шараканов в церкви, что считалось некоей роскошью. Однако эта свобода достигла неводержанности и привела к распространению неуместного соперничества и борьбе за новшества. Соблазн Багавана переполнил чашу, и Нерсес пожелал перевести дело в русло канона»⁵³. Говоря о каноне, надо понимать, что создание «Изборника Тчона» преследовало несколько целей: не только внести единообразие в церковное пение, дабы оградить его от нежелательного произвола, но и установить закон исполнения шараканов патриаршим решением. Согласно повелению Нерсеса был создан «Тчоннтир», после чего все последующие добавления стали утверждаться патриаршим постановлением»⁵⁴.

О деятельности Нерсеса Таеци и Барсега Тчона есть упоминание и у Мхитара Айриванеци: «В дни Нерсеса Строителя, Барсег Тчон <...> пересмотрел Шаракноц, который стал называться “Тчоннтир”»⁵⁵. Здесь акценты несколько иные: речь идет о пересмотре,

⁵⁰ Имеется в виду Иерусалимская Церковь — первая из всех древних Церквей. Ее день отмечается в третье воскресенье после Пасхи (прим. ред.).

⁵¹ См., например, T’ahmizyan 1973c; Тагмизян 1977. С. 51, 165; T’ahmizyan 1985. Р. 161.

⁵² Tntesean 1933. Р. 111.

⁵³ Ōrmanean 1959. Р. 715.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ В оригинале: «Բարսեղ ձոնն յառարկ Ներսէսի Շինողի <...> սրբազրեաց զշարակնոց, որ ձոնըմտիւր կոչեցաւ». См. Mxit’ar Ayrivanec’i 1860. Р. 60.

фактическом редактировании уже существующего сборника, который историограф называет «шаракноцем». Если это даже и было так, то, по всей видимости, следует предполагать, что имеется в виду более древний и не имевший определенной структуры сборник, в дальнейшем слившийся с Гимнарием-Шаракноцем.

В «Изборнике Тчона», вероятнее всего, песнопения были уже сгруппированы по определенному принципу. А упоминание шаракана «Отцов» и у Вардана Аревелци, и у Киракоса Гандзакеци позволяет предположить, что здесь мы сталкиваемся с двумя реальностями. С одной стороны, это весомое свидетельство того, что уже в 645 году в армянской церкви бытовал такой вид гимнографического канона, где песнопение «Отцов» (на основе песни трех отроков из книги пророка Даниила: «Благословен Ты, Господи Боже отцов наших») занимало важное место. С другой стороны, благодаря деятельности Нерсеса Таеци и Барсега Тчона кристаллизовалась система армянского Восьмигласия – последование канонизированных церковью гласов, установление которых, как сообщает чтение памяти святых Переводчиков в Четьях-Минях, состоялось усилиями католикоса Саака Партева. Таким образом, именно при Нерсесе Таеци был начат второй этап совершенствования Восьмигласия; взяв начало со сборника гимнов «Тчоннтир», он достиг своего завершения в Главных гимнах на Воскресение Господне Степанноса Сюнеци. Согласно М. Орманияну, выражение историографа «с одобрения собора» подразумевает пятый Двинский собор 645 года, в течение которого католикос «приказал избрать достойное и обучать только ему»⁵⁶. Следовательно, второй этап упорядочения гласовой системы можно отнести к 645–735 годам.

Современником Нерсеса Строителя был гениальный математик, астроном, гимнограф и теоретик музыки Анания Ширакаци (605/610–685/689), который внес значительный вклад в армянское духовное песнетворчество. Согласно средневековым спискам гимнографов перу Анании Ширакаци принадлежат песнопения нескольких канонов, важнейшим из которых является цикл пасхальных гимнов «Отцов» – весомая творческая задача, непосредственно

⁵⁶ Ōrmanean 1959. P. 715.

связанная с культивированием и дальнейшим совершенствованием системы Восьмигласия. Этот замысел предшествовал более масштабному замыслу, осуществленному позже Степанносом Сюнеци, – созданию Главных гимнов на Воскресение Господне. Данный цикл, также охватывающий все восемь гласов, предназначен для исполнения по одному канону из десяти песен в течение каждого дня пасхальной недели.

Одним из наиболее видных представителей армянского духовного песнетворчества и эстетико-теоретической мысли данной эпохи является Степаннос Сюнеци⁵⁷. Все данные свидетельствуют о том, что Степаннос Сюнеци не только ввел в армянское духовное песнетворчество жанр византийского гимнографического канона⁵⁸, но и усовершенствовал армянское Восьмигласие. Помимо упомянутых Главных гимнов на Воскресение Господне ему приписывается ряд песнопений из канонов Мученикам и Усопшим. Об этом сообщают различные исторические источники – например, Киракос Гандзакечи: «сотворил и сладкозвучные духовные песни, шараканы и кцурды и иные песни»⁵⁹; или Мхитар Айриванеци: «установил шараканы и множество кцурдов»⁶⁰. В этом ряду выделяются сведения, сообщаемые Степанносом Орбеляном: «...разделил и восемь гласов, и установил, расположил по порядку благословения на Воскресение, распел и кцурды сладкозвучные, учредил и *stologi* («стохоги»)⁶¹ на Пятидесятницу, <...> исполненные великого таинства, и распел [песнопения Великого] Поста <...>»⁶². Именно поэтому даже в

⁵⁷ О личности и времени Степанноса Сюнеци и спорных вопросах творческого наследия, связанного с его именем, см. Arewšatyan 2005–2007a; Arewšatyan 2008.

⁵⁸ По этому вопросу существует также иная точка зрения. См., например, Navoyan 2009; Navoyan 2016a.

⁵⁹ Kirakos Ganjakec'i 1961. P. 72.

⁶⁰ См. Yovsēr'eanc' 1931. P. 18.

⁶¹ Термин *stologi*, производный от греческого *στίχολογία* («произнесение стихов»), указывает на псалом, стихи которого исполняются респонсо-риально или антифонно, то есть попеременно солистом и хором или двумя хорами (прим. ред.).

⁶² Step'annos Ōrbelean 1910. P. 138–139.

позднесредневековых текстах музыкально-эстетического и теоретического содержания, относящихся к учению о гласах, упоминается некий философ или музыкант Степаннос, который нередко отождествляется со Степанносом Сюнеци⁶³.

Итак, процесс внедрения жанра канона был связан с созданием Степанносом Сюнеци восьми больших циклов так называемых Главных гимнов на Воскресение (*Awag ōrhnut‘iwnk‘ Yarut‘ean*), распеваемых также в соответствующих гласах в период от Нового Воскресенья до праздника Пришествия Святого Духа⁶⁴. Каждый из этих циклов состоит из десяти гимнов, сочиненных на основе десяти библейских кантиков (гимнических отрывков из Ветхого и Нового Заветов). Здесь характерно следование принципу так называемого строгого стиля Восьмигласия⁶⁵ (четыре основных, четыре побочных гласа, без гласов-спутников или «мутантов» [*darjuack‘*] и дополнительных гласов *steli*), что придает им в Шаракноце значение особого, отдельного собрания песнопений (сопоставимого с византийской богослужебной книгой *Ὁκτώηχος*), утверждающего идею Восьмигласия⁶⁶.

Как своеобразная музыкальная система, Восьмигласие получило окончательное теоретическое осмысление и обоснование в Византии только в XIII–XIV веках. Но что подразумевали средневековые церковные музыканты под гласом? Так называли определенный

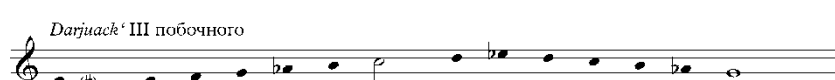
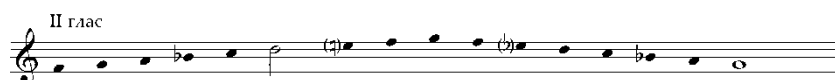
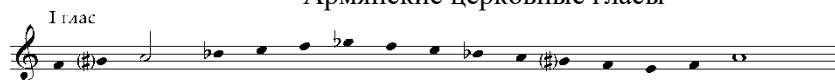
⁶³ В данном вопросе я разделяю мнение профессора Р. Атаяна (см. At‘ayan 1959. Р. 73–74). Н. Тагмизян, неверно интерпретируя сведения некоторых источников, приписывает создание этих циклов одноименному автору, якобы жившему в V веке, что не соответствует исторической действительности. См. T‘ahmizyan 1978a.

⁶⁴ Средневековые теоретики верили, что вне этих гласов не может быть иной музыки. Они считали, что до установления гласов вероятно существовала какая-то музыка, но очень некачественная, и лишь благодаря гласам она была усовершенствована, получив выразительность и гармоничность: «Ихосы олицетворяли музыкально-систематизированное звуковое пространство» (Герцман 1988. С. 183).

⁶⁵ Определение Л. О. Акопяна. См. Šarakan 1997. Р. XVIII.

⁶⁶ См. об этом также Arewšatyan 1998; Arewšatyan 2000–2001; Аревшатян 2003a.

Армянские церковные гласы



II *Darjuack* IV гласа

III *Darjuack* IV гласа

IV побочный

Darjuack IV побочного

I *Steli* IV побочного

II *Steli* IV побочного

III *Steli* IV побочного

IV побочный

звукоряд, где одна из ступеней была преобладающей в песнопении, а другая – завершающей. И хотя система получила всеобщее распространение, её название подчас воспринималось чисто условно. Ещё в XI–XII веках в византийском духовном песнетворчестве, ве-

роятно под влиянием восточной музыки, появились хроматизмы. Даже диатонические мелодии часто не умещались в рамки предписанного звукоряда. Живая музыкальная традиция, в том числе монастырская, которая так или иначе постоянно соприкасалась со светской музыкой, в действительности представляла собой весьма сложное явление. Духовное песнетворчество развивалось также по неписанным законам. Разумеется, на практике однозначно заданных звукорядов не существовало. Звукоряды формировались в процессе длительного отбора. И в этом плане совершенно логично утверждение известного музыковеда-византиниста Е.В. Герцмана: «любая ладотональная система проходит длинный и сложный путь эволюции. Зарождаясь в исторически предшествующих формах, она все активнее и настойчивее проявляет свои индивидуальные черты, которые рано или поздно начинают главенствовать и выражать самые характерные признаки новой исторической стадии развития ладотональности»⁶⁷. Очевидно, то же явление имело место в процессе формирования и развития армянских гласов.

Если в структуре и номенклатуре гласовых систем византийской и латинской церковью строго соблюдается наличие и субординация четырех основных и четырех плагальных гласов (различно лишь их внутреннее расположение), то своеобразие армянского Восьмигласия заключается в том, что условно «плагальные» гласы (в армянской терминологии они именуются «побочными» – *kolm*) независимы от основных, то есть фактически не являются производными от них единицами системы. Кроме того, в описаниях армянского Восьмигласия и без гласов-спутников всегда упоминаются дополнительные гласы *steli*, что уже само по себе выводит систему за пределы цифры восемь.

Сокращенные обозначения гласов отмечались на полях невоцерковленных Гимнариев-Шаракноцев. Благодаря этим обозначениям певчие могли ориентироваться также в малом формате Восьмигласия – погласицах⁶⁸: исходных эталонных мелодических моде-

⁶⁷ Герцман 1988. С. 175.

⁶⁸ Погласица по-армянски *sksuack*‘, что в смысловом значении полностью совпадает с латинским термином *incipit*; в греческой музыкальной тео-

лях, которые имели важное значение в процессе практического обучения и восприятия богослужебных песнопений.

В X–XIII веках совокупность уже устоявшихся гласов системы обогащается новыми гласами, что было связано с растущей профессионализацией духовного песнетворчества, расцветом тагового искусства и искусства Манрусума⁶⁹. В тагах и песнопениях Манрусума канонические требования Восьмигласия уже не соблюдались, что явственно прослеживается в песнопениях таких авторов, как Григор Нарекаци, Григорис III Пахлавуни, Нерсес Шнорали, Хачатур Таронаци и др.

Каждый из восьми гласов (за исключением второго) имеет свои гласы-спутники или «мутанты» – *darjuack*’ («дардзвэцк»)⁷⁰. Помимо этого, в песнопениях Шаракноца на самом деле присутствуют больше видов и разновидностей *steli*, чем канонизированные церковью два гласа *steli*. Данное обстоятельство отметил ещё Тнтесян, упоминая четыре основных *steli* и их промежуточные, смешанные и особые виды⁷¹. В некоторых средневековых толкованиях наряду с основными четырьмя гласами упоминаются *steli*, соответствующие каждому из них, а также одному из побочных гласов⁷².

После нескольких веков упадка, обусловленного историко-политическими обстоятельствами, – такими, как потеря государственности (последнее государственное образование Киликийского армянского королевства пало в 1375 году), постоянные иноземные нашествия, неблагоприятные культурно-экономические условия, оборвавшие естественную эволюцию национальной культуры во всех её проявлениях, – примечательную роль начинают играть новообразованные армянские колонии в странах Западной и Восточной

рии ему соответствуют термины *իչիւս, ձկնիւս*.

⁶⁹ *Manrusum*, буквально «тонкое учение»: учение об искусном пении.

⁷⁰ Комитас в своих статьях везде объясняет «дардзвэцк» как модуляцию. Рядом с армянским термином он неоднократно в скобках проставляет слово *modulation*. См., например, Komitas 2005. P. 102.

⁷¹ Tntesean 1933. P. 70.

⁷² См., например, ММ рук. № 3276, XII–XIII век. Л. 86а; рук. № 6616, XV век. Л. 396–40а; рук. № 7117, XV век. Л. 149а–150а; рук. № 2752, XVIII век. Л. 8а.

Европы, Ближнего Востока вплоть до Индии. Значительную роль в развитии музыкально-теоретической и эстетической мысли XVII–XVIII веков сыграли музыкальные деятели, творившие в Константинополе, где армянский контингент присутствовал на протяжении всего существования Византийской и Османской империй, занимая довольно видные позиции⁷³.

Известно, что в XVII–XVIII веках в Константинополе создавались пособия и руководства, обобщавшие опыт эстетико-теоретических представлений, характерных для традиционной профессиональной музыки исламского мира (искусство макамата)⁷⁴. Так, константинопольский армянский музыкант XVIII века Тамбурист Арутин, служивший при дворе султана Махмуда I, – автор примечательного руководства по восточной музыке, написанного армянскими буквами на турецком языке⁷⁵. Интересной фигурой является видный константинопольский музыкант Григор Гапасакалян (1740–1808), чьи труды обобщают весь ход развития, богатый опыт и традиции музыкальной эстетико-теоретической мысли средневековой Армении⁷⁶. Обширное и разнообразное содержание трудов Гапасакаляна охватывает все сферы традиционной средневековой музыкальной теории и эстетики, включая вопросы происхождения, познавательного, воспитательного значения и эмоционального воздействия музыки, теорию Восьмигласия, неволюгию, причем не только армян-

⁷³ Подробно об этом см. например, Каждан 1975.

⁷⁴ В этой связи нельзя не упомянуть выдающегося политического деятеля и ученого-энциклопедиста Дмитрия Кантемира (1673–1723), который провел три года при дворе султана Ахмеда III. Кантемир — автор «Руководства к изучению турецкой музыки» и «Книги о науке музыки» (1703–1704), где наряду с общими эстетическими положениями разработана нотная система (на основе арабского алфавита) для турецкой музыки. Следует упомянуть также жившего ранее придворного переводчика и музыканта султана Мехмета IV Али Уфки (урожд. Альберт Бобовский, 1610–1675), составившего сборник турецких мелодий, записанных европейской нотацией. См. Shiloah 1995. P. 93; Popescu-Judetȃ 1999.

⁷⁵ См. Тамбурист Арутин 1968; Popescu-Judetȃ 2002.

⁷⁶ Подробнее о Гапасакаляне см.: At'ayan 1960; T'ahmizyan 1973b; Arewšatyan 2013a; Arewšatyan 2014c. См. также Гапасакалян 2017. С. 5–63.

скую, но и поствизантийскую, и ближневосточную. В истории армянской музыкальной культуры Гапасакалян остался также как один из инициаторов реформы средневековой армянской невменной системы – хазов. Музыковедческое наследие Григора Гапасакаляна занимает значительное место в истории армянской музыкально-теоретической мысли, являясь важным связующим звеном между эстетико-теоретическими системами Средневековья и музыкальным мышлением Нового времени. Следовательно, в случае Гапасакаляна мы имеем право говорить о личности, стоявшей у истоков армянского музыкознания. Подробнее о его вкладе будет сказано в Главе 8 настоящей книги.

В XIX веке армянская музыка вступает в новую фазу развития. В образованном светском обществе и в среде духовенства созревает идея сохранения средневекового духовного песнетворчества, его защиты от дальнейших искажений. Примерно в 1813 году константинопольский музыкант-теоретик Амбарцум Лимонджян (1788–1839)⁷⁷ создал новоармянскую безлинейную нотацию, которая явилась важным шагом в области армянской музыкально-теоретической мысли, имея в виду постепенный упадок духовного песнетворчества и искусства невменного письма в неблагоприятных культурно-экономических условиях позднего Средневековья. Совмещая внешний облик основных средневековых невменных знаков с принципами звуковысотной фиксации европейской музыкальной системы, новоармянская нотопись наилучшим образом была приспособлена для записи духовного и светского песенного искусства.

Симптоматично, что идея создания более совершенной, фиксирующей точную высоту звука системы нотописы утвердилась в среде разных восточнохристианских церквей того времени. Особенно в Константинополе, где бок о бок проживали и творили представители греческой православной и армянской апостольской церквей, эта задача становилась жизненной необходимостью. Неслучайно почти одновременно в греческой (1814) и армянской (1813–1815) церковной среде возникают новые системы нотописы, авторы кото-

⁷⁷ По некоторым данным Лимонджян был учеником Гапасакаляна. См об этом: Aksoy 2001. P. 20.

рых преследовали одну и ту же цель: сохранить и передать последующим поколениям дошедшее из глубины веков наследие духовного песнетворчества по возможности в неискаженном виде. Помимо этого, изобретатели новой нотописи преследовали также цель создания такой системы, которая адекватно могла бы отражать все оттенки и особенности монодической музыки вообще, как духовной, так и светской, – в частности, ее нетемперированный строй, интонирование четвертитонов и т. п. Принципы, лежавшие в основе новоизобретенных систем, были сходны: в смысле звуковысотности они тяготели к европейской мажоро-минорной темперированной системе, а в графическом аспекте воспроизводили форму основных хазов и невм. Применялись также особые вспомогательные знаки, отражавшие разные нюансы альтерации ступеней гласа. Именно эти принципы в более систематизированном виде взял за основу своей так называемой новой армянской нотации упомянутый Амбарцум Лимонджян. Безлинейная нотация Лимонджяна была принята соответствующей комиссией и рекомендована к распространению⁷⁸ не только среди армянских музыкальных деятелей, но и по всей Османской империи. Однако предпосылки ее появления наметились именно у Григора Гапасакаляна – воспитанника константинопольской церковной музыкальной профессиональной среды, первым осознавшего необходимость реформы средневековой хазовой нотации.

В 1864 году католикос Геворг IV пригласил из Константинополя знатока духовной музыки Никогайоса Ташчяна для записи местных традиционных церковных песнопений. Цель подобного предприятия была ясна: уберечь от искажений, зафиксировать и унифицировать звучащее наследие, утвердив приоритет эчмиадзинской традиции. Усилиями Н. Ташчяна в 60–70-х годах XIX века друг за другом вышли в свет песнопения богослужебных книг Шаракноц (Гимнарий)⁷⁹, Жамагирк (Часослов)⁸⁰ и Патараг (Литургиарий)⁸¹, что по критериям того времени было равнозначно первым научным из-

⁷⁸ Ibid. P. 20–21.

⁷⁹ Jaynagreal Šarakan 1875.

⁸⁰ Ergk' jaynagreak' 1877.

⁸¹ Jaynagreak' ergec'ohut'iwunk' 1878.

даниям, сыгравшим важную роль в деле сохранения и изучения армянского духовного песнетворчества.

Почти одновременно Ташчян издал свой учебник церковной нотописи, где фактически предпринял попытку изучения дошедших в устной традиции напевов шараканов и изложения теории армянского Восьмигласия⁸². Он составил таблицу гласовых звукорядов – четырех основных и четырех побочных, *darjuack* ‘ов, а также трех дополнительных гласов *steli*. В каждом гласе он выделил заключительный тон (*verjavorot jayn* – *finalis*, завершающий строфы шараканов), доминирующий тон (*dimot jayn* – побочная опорная ступень, преобладающая в количественном отношении в напевах данного гласа), тон полукаданса (*hangč‘ol jayn* – тон, завершающий отдельные строки шаракана) и другие функционально значимые ступени звукоряда. В 1874 году в Константинополе была издана книжка Егия Тнтесяна «Описание песнопений Святой Армянской Церкви с приложением содержания песен согласно восьми гласам»⁸³, где подытожены результаты многолетних изысканий автора в области гимнологии. Многие наблюдения и выводы, изложенные в этом исследовании, до сих пор не утратили своего научного значения.

Бесценен вклад великого Комитаса, который поднял армянское музыкознание на новый уровень. В своих исследованиях он уделил место изучению как крестьянской песни, так и средневекового духовного песнетворчества, заложив тем самым основы армянской музыкальной фольклористики и медиевистики. Его статьи «Армянские церковные напевы»⁸⁴, «Армянская церковная музыка»⁸⁵ и другие имели программное значение, став путеводными для всех последующих исследователей армянской духовной музыки.

Уже в своей первой статье («Армянские церковные напевы»)

⁸² T‘ašċean 1875. См. также Bruteanc‘ 1890.

⁸³ Спустя много лет после смерти автора появилось еще одно издание: Tntesean 1933.

⁸⁴ Впервые опубликована в журнале *Ararat*, 1894, июль–август. С. 222–227, 256–260. Цит. по последнему изданию: Komitas 2005. Р. 55–75.

⁸⁵ Впервые опубликована на немецком в 1899 году. Повторная публикация: Komitas 2005. S. 107–119. Там же на арм. яз.: Р. 120–132.

Комитас обратился к такой сложной и нуждающейся в изучении проблеме, как армянское Восьмигласие. Каждый раздел этой статьи мог бы стать материалом для самостоятельного большого исследования: «Форма и содержание духовных песен», «Форма и содержание шараканов», «Напевы шараканов и [других] духовных песен» и, наконец, «Манрусум», со своими подразделами: «Напевы Манрусума», «О гласах, кто их изобрел», «Алфавитный список напевов Манрусума» и «Тонкости Восьмигласия».

Сразу же привлекает внимание крайне корректное и осторожное отношение Комитаса к историческим свидетельствам и преданиям. Изложение Комитаса подчас тезисно, а иногда и афористично, однако всегда точно. Постоянно чувствуется глубокое знание предмета, основанное на личном большом слуховом опыте. Особенно примечателен раздел, посвященный напевам Манрусума. Напомню, что сборник «Манрусум», который именовался также «Хазгирк» (*Xazgirk'* – «Книга невм») из-за обилия в нем хазов усложненной фактуры, занимает особое место в ряду музыкально-служебных книг армянского Средневековья. На сегодняшний день это наименее изученный сборник даже в филологическом, текстологическом плане. Основная трудность, безусловно, связана с проблемой дешифровки хазовой нотации. В отличие от остальных сборников, музыкальный компонент которых дошел до нас также в устной традиции, большинство песнопений «Манрусума» утрачено. Вероятно, многие из них рассеяны в различных сборниках среди других песен мелизматического склада. Со времен Комитаса особых сдвигов в изучении данного сборника не произошло, и исследователям по-прежнему приходится оперировать чисто внешними данными⁸⁶. Эти пособия по практическому обучению богато орнаментированным напевам, получившие особенно широкое распространение при католикозе Нерсесе Шнорали (вторая половина XII века), сохраняют свое значение главным образом с точки зрения невмологии. Частично состав сборника поддается восстановлению благодаря фрагментам, общим с Литургиарием и Часословом, остальные же разделы, содержащие

⁸⁶ О книгах Манрусума подробнее см. Аревшатян 2000b; T'ahmizyan 2003; Arewšatyan 2016.

многочисленные мегеди, аллилуйи и другие песнопения, пока недоступны. Значительная часть песнопений Манрусума вышла из употребления еще в позднем Средневековье.

Песнопения Манрусума тесно связаны с развитием армянского Восьмигласия, которое начиная с X века постоянно расширялось и разветвлялось. В XII–XIV веках появляется ряд самостоятельных и выходящих за рамки канонического Восьмигласия ладов типа *steli* (ветвистые), *zartuli* (отклоняющиеся от нормы), *darjuack'*, в которых разворачиваются мелизматические, сложные по фактуре сольные песнопения армянской Литургии и других торжественных церемоний. В «Манрусумах», как правило, приводятся списки хазов и их названий (*anuanak' xazic'*). Как отмечает Н. Тагмизян в своей монографии «Современная невмология», «в книгах Манрусума <...> еще более проясняется соотношение хазовых знаков с гласами. Гласовая система в этих книгах, включая в себя восемь гласов и два *steli* Шаракноца, в целом основывается на более многочисленных и разнообразных новых мелодических моделях. Изучение их преобладающей части, исследование их исторического развития, к сожалению, все еще представляет один из долгов нашего музыкознания»⁸⁷. Здесь же встречаются загадочные обозначения напевов, привлёкшие внимание крупнейшего арменоведа XIX века Г. Алишана⁸⁸, затем Комитаса и других исследователей.

Что же представляют собой эти загадочные списки?

Это названия местностей, имена или прозвища музыкантов (возможно, распевщиков), начальные слова песен, названия церковных праздников, музыкальных инструментов, животных, птиц, насекомых, растений, указания на характер мелодии и несколько непонятных слов⁸⁹. Если сравнить данные этих списков с византийскими «Пападики», имеющими сходство с «Манрусумом», то мы обнаружим, что в византийских источниках подобные названия касаются погласиц, мелодические фигуры которых нередко заимствовались из распространенных светских песен или получали имена (прозвища)

⁸⁷ T'ahmizyan 2003. P. 88.

⁸⁸ Ališan 1885. P. 254.

⁸⁹ См. Komitas 2005. P. 64.

известных распевщиков-мелургов⁹⁰; таким образом, не исключено, что названия, фигурирующие в «Манрусумах», – аналоги византийских кратим⁹¹, также расположенных по гласам. В «Манрусумах» указанные мелодические построения распевались на второй стих Псалма 140 – «Да направится молитва моя» (*Ulil elic 'in alot 'k' im*). Сходное явление наблюдается в русских кокизниках, армянские аналоги которых, к сожалению, до нас не дошли. А по предположению Комитаса, возможно, и не существовали, поскольку в армянской монастырской среде искусство Манрусума носило эзотерический характер, передаваясь избранным, наиболее одаренным певчим-музыкантам.

В «Описании песнопений...» Е. Тнтесяна есть весьма примечательный пассаж: «...случалось видеть нам Часословы, именуемые Книгами невм (*Xazgirk'*). <...> [В] музыкальной части Часослова меседи⁹² и “Да направится...” обозначены музыкальными невмами, и среди них есть <...> и другие, не употребительные ныне песни. На полях листа с циклом этих песен начертаны слова в качестве названий тех или иных гласов, как-то: *Anjeln* (“Сорока”), *Xawsol* (“Петух”), *Alawnek* (“Голубка”), *Jagn* (“Птенец”)⁹³, *Gusnak* (“Менестрель”), *Jahrik* (“Лампадка”) и т. д., след чего есть в наших Шаракноцах, хотя и под другими названиями, как *Avag kolm* (“Старший глас”)⁹⁴, *Var jayn* (“Низкий глас”)⁹⁵ и другие»⁹⁶. В другом месте чи-

⁹⁰ Герцман 1988. С. 143–146.

⁹¹ Кратимы — в греческом духовном песнетворчестве формулы-модели, характерные для кантиленно-мелизматического пения. Известна, например, кратима «Соловей», приписываемая выдающемуся византийскому мелургу по имени Ксенос Коронис.

⁹² *Mesedi* (от греч. *μεσίτης*, в буквальном армянском переводе *mijnord*, то есть «посредник») — тропарь, исполняемый на вечерней службе между псалмами.

⁹³ См., например, ММ рук. № 591 (1352, Сурхат, Старый Крым), где на полях некоторых листов (222а, 226б, 229б), соответственно указанным гласам, есть примечательные миниатюры, изображающие петуха, голубя, сороку, цыпленка и т. п.

⁹⁴ Старший или Главный глас — принятое в традиционной армянской терминологии наименование II побочного гласа армянского Восьмигласия.

таем интересный комментарий о буквенных обозначениях хазов, которые, как считает автор, являются не чем иным как динамическими и темповыми указаниями. Возможно даже составление сравнительной таблицы указаний, приведенных в армянских средневековых рукописях (как в сокращенном, так и полном написании), и итальянских терминов⁹⁷.

Однако сперва процитирую мнение Тнтесяна: «В музее Св. Иерусалима в одной из рукописей находим их объяснения: р. (*b*) – громко (*barjr*), ң. (*d*) – поворот (*darj*), ҷ. (*z*) – удар (*zark*), р. (*t*′) – густо (*t'anjr*), 1. (*l*) – широко (*layn*), ɔ. (*c*) – тяжело (*canr*), 1. (*k*) – тихо (*kamac*′), ʝ. (*y*) – замедляя (*yet jgē*), ɛ. (*š*) – много (*šat*), ң. (*p*) – твердо, крепко (*pind*), ɯ. (*s*) – заостри (*srē*), ɸ. (*v*) – сними (*verc'o*), ɣ. (*c*′) – низко (*c'ac*), f. (*k*′) – тяни (*k'aš*)»⁹⁸. Далее он пишет: «...в той же рукописи была и краткая таблица латинских невм...»⁹⁹. К сожалению, до сих пор не удалось выявить, о какой рукописи армянского музея либо библиотеки иерусалимского патриархата идет речь, так как Тнтесян не сообщает никаких других данных. Исходя из опубликованной таблицы хазов можно лишь предположить, что это Часослов Манрусум киликийского периода, где приведены составляющие невмологических нововведений Нерсеса Шнорали, а именно, – те 23 сложных и изощренных знака, которые по сравнению с невмами, применяемыми в Шаракноце, получили название «хазов Манрусума». Так или иначе, очевидно, что речь идет о целостной или фрагментарной «Книге Манрусума», где содержатся довольно ценные

⁹⁵ Укоренившееся в традиционной терминологии наименование III побочного гласа восходит к греческому слову *βαρύς* — «низкий». Данный глас армянского Восьмигласия по тесситуре ниже большинства других гласов; кроме того, его характерная особенность — микрохроматически пониженная IV ступень (считая от финалиса).

⁹⁶ Tntesean 1933. P. 28. Очевидно, Тнтесян усматривает в приведенных им условных наименованиях гласов («сорока» и т. п.) мнемоническую связь с теми названиями, которые фигурируют в Шаракноцах (прим. ред.).

⁹⁷ См. подобную сравнительную таблицу в Arewšatyan 2004. P. 24.

⁹⁸ Tntesean 1933. P. 48. О буквах-хазах подробно см. T'ahmizyan 2003. P. 108–123,

⁹⁹ Tntesean 1933. P. 48.

данные. Рассматриваемый в исследовании Тнтесяна фрагмент рукописи охватывает и список ладов Манрусума, и список динамических и темповых обозначений, и раздел, касающийся чисто практических певческих упражнений (*Παράλλαγή*), являясь типичным образцом руководства по кантиленно-мелизматическому пению, то есть каллофоническому певческому искусству. Этот фрагмент красноречиво свидетельствует о высоком уровне теории и практики духовного певческого искусства в Армении XII–XIV веков, особенно в Киликийской Армении.

В упомянутой выше статье «Армянские церковные напевы», в разделе «Тонкости Восьмигласия» (*Ut'n jayni nrbut'iwinnerə*), Комитас приводит список напевов Манрусума, где за названием каждого из восьми гласов следуют названия «подчиненных» ему напевов; Комитас называет их «малыми напевами» (*manrelanak*). Их общее число в списке – 152. Комментируя список, Комитас указывает: «Во главе этих напевов – ВОСЕМЬ гласов, составляющие основу для остальных, малых напевов. Эти ВОСЕМЬ гласов также записаны древними хазами и, значит, являются отдельными напевами <...>. Следовательно, и они должны включаться в общее число, которое в этом случае составит $152+8=160$. Если сложить все армянские духовные напевы, включая [напевы] шараканов, то получим $160+40=200$ »¹⁰⁰. Далее в той же статье Комитас указывает, что «число напевов шараканов – 40, но двадцать из них – варианты остальных или похожи на них»¹⁰¹. Эти цифры явно выходят за рамки суммы всех разновидностей и подвидов армянской ладовой системы. Но Комитас предупреждает, что «это число не должно нас удивлять. Мы принадлежим к восточным народам, и наши напевы подобны другим ветвистым восточным напевам»¹⁰².

Последние исследования подтвердили реальную основу его подсчетов. Так, Л.О. Акопян в статье, посвященной напевам шараканов, пишет: «Наряду с четырьмя собственно гласами и четырьмя побочными выделяются 32 подвида (2 подвида *darjuack* 'а I гласа,

¹⁰⁰ Komitas 2005. P. 75.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid.

собственно I побочный глас, который на самом деле является его *darjuack*‘ом, 4 подвида II гласа, *darjuack*‘ II гласа, 4 подвида II побочного гласа, 2 *steli* II побочного гласа, *darjuack*‘ III гласа, *darjuack*‘ III побочного гласа, 3 подвида IV гласа, 2 *darjuack*‘а IV гласа, 4 подвида IV побочного гласа, 3 *darjuack*‘а IV побочного гласа, 4 *steli* IV побочного гласа). К этому числу можно добавить также 4 гласа, самостоятельность которых по той или иной причине представляется сомнительной. Таким образом, общее количество подвидов колеблется между 40 и 44, то есть совпадает с числом, указанным Комитасом»¹⁰³.

Первые попытки расшифровать список напевов Манрусума наместились в 1960-х годах. Н. Тагмизян в статье «Комитас и вопросы изучения армянского духовного песнетворчества» обратился к ряду наименований – как, например, «на вечер субботы», «на освящение церкви», «на обретение Креста», «на пришествие Св. Духа», – связав их с принадлежностью данных погласиц к песнопениям того или иного праздника¹⁰⁴. В дальнейшем автор сделал ряд дополнений и уточнений в отношении этого списка¹⁰⁵. Я тоже попыталась интерпретировать некоторые наименования напевов Манрусума, связав их, в частности, с названиями некоторых киликийских монастырей, инципитами определенных песнопений и именами известных мелургов того времени¹⁰⁶. Заслуживают внимания исследования А. Тамразян, в которых на основе детального сравнительного анализа рукописных «Книг Манрусума» из различных собраний представлена этимология и попытка дешифровки названий напевов Манрусума¹⁰⁷.

Каждая строка раздела, посвященного книгам «Манрусума», из упомянутой статьи Комитаса и сегодня очень важна, начиная от ставшего хрестоматийным определения, согласно которому средне-

¹⁰³ Hakobyan 2005. Р. 137 (первая публикация 1992).

¹⁰⁴ T‘ahmizyan 1969. Р. 198–199.

¹⁰⁵ T‘ahmizyan 1994. Р. 186–187.

¹⁰⁶ Подробнее об этом см. Arewšatyan 1996. Р. 147, а также Аревшатян 2000б. С. 271–272, где список напевов Манрусума впервые приводится в русском переводе.

¹⁰⁷ См. T‘amrazyan 2016; T‘amrazyan 2018a, b.

вековые музыканты понимали под Манрусумом «учение о церковном пении, гласах и невмах»¹⁰⁸ и кончая многочисленными наблюдениями, основанными на сравнительном изучении 22 образцовых рукописей из древлехранилища первопрестольного Святого Эчмиадзина. Комитас также цитирует высказывание Нерсеса Шнорали из «Соборного послания»: «Имеем обыкновение называть философами тех, кто совершенен в музыкальном искусстве»¹⁰⁹. Следовательно, данный певческий сборник как бы обобщал сумму знаний по высшей теории музыки в ее средневековом понимании. Целый ряд средневековых авторов употребляет выражение «искусство манрусума» (*manrusuman aruest*). Известно также, что католикос Нерсес Шнорали, будучи прославленным гимнографом своего времени, ввел в обиход 23 дополнительных знака, которые в отличие от невм, применяемых в рукописных Гимнариях-Шаракноцах, получили название «хазов Манрусума»¹¹⁰.

Согласно Комитасу, «[искусство] Манрусума получило очень большое распространение в XII–XVII веках; особенно во второй половине XII века ему придавалось настолько серьезное значение, что Нерсес Шнорали в своем “Соборном послании” назвал владение искусством Манрусума одним из обязательных условий для принимающих рукоположение в священники»¹¹¹. Здесь уместна параллель с византийскими «Пападики», что переводится на древнеармянский как *Xrat k'ahanayic* («Наставление священникам»). Под таким названием «Манрусум» иногда фигурирует в качестве приложения к Литургиарию. Г. Алишан в связи с зарождением искусства Манрусума высказал иное мнение, связав его с творческой деятельностью Степанноса Сюнеци и его сестры Саакадухт (*Sahakaduxt*). Обращаясь, в частности, к личности Саакадухт, которую он считал автором известного шаракана, посвященного памяти Ваана Гохтнеци (*Vahan Golt'nec'i*), Алишан писал: «[Она] сочинила утонченные песнопения с разнообразными напевами, которые наши музыканты называют

¹⁰⁸ Komitas 2005. P. 62.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ T'ahmizyan 1973a. P. 13–15.

¹¹¹ Komitas 2005. P. 62.

Манрусум; и в особенности кцорды и мегеди, часть которых сегодня несомненно можно найти в [сборниках] Манрусум и кцордов¹¹². Правда, мы не знаем, какие именно принадлежат ей, а какие брату или другим [песнопевцам]; но полагаем, что впереди других эти двое – Степаннос и Саакадухт»¹¹³.

В настоящее время более распространено мнение, согласно которому искусство Манрусума, вероятнее всего, зародилось в конце XI века, пережив свой расцвет в XII–XIV веках в Киликийской Армении. Однако было бы также ошибочным полностью игнорировать точку зрения Алишана, согласно которой зарождение искусства Манрусума связывается с именами творивших в коренной Армении Степанноса и Саакадухт Сюнеци. Исходя из данных жития Степанноса Сюнеци, можно заключить, что в течение лет, проведенных в Константинополе (примерно 712–720 гг.), он и его сотоварищ Григор Грзик Айриванеци (*Grigor Gr̄zik Ayrivanec'i*) познакомились с приобретающей популярность каллофоническим стилем пения и по возвращении на родину стремились распространить этот стиль. Об этом красноречиво свидетельствует известный фрагмент жития: «А его сотоварищ священник Григор, по прозвищу Грзик, отправился на свое [прежнее] место в Айриванк. И будучи музыкально одаренным, он переложил на музыку 150 псалмов Давида, псалмы-*stologi* (ре-спонсориальные – Ред.) на Пятидесятницу, псалмы на Великий Пост и песнопения на Навечерие, Благословения и многие другие [песнопения], и множество кцурдов со сладкозвучными напевами. То, что греками Кадмом, Илинэ и Романом было посеяно в Армении, он умножил и постановил петь на всех праздниках Господних и в память о мучениках»¹¹⁴. Подробный анализ и интерпретация этого фрагмента были даны еще в 1960-х годах Н. Тагмизяном, который, основываясь на данных жития Степанноса Сюнеци, посчитал достоверным, что часть созданных Григором Грзиком песнопений мелиз-

¹¹² Под сборником кцордов в данном случае имеется в виду Шаракноц, изначально называемый Кцордаран, то есть Тропологий.

¹¹³ Ališan 1920. P. 262.

¹¹⁴ Армянские жития и мученичества 1994. С. 52–53.

матического стиля в дальнейшем вошла в книги Манрусума¹¹⁵. Следовательно, в обоих случаях речь идет о первой половине VIII века и о музыкантах-современниках.

Весьма примечательно исследование Спиридона Меликяна «Греческое влияние на теорию армянской музыки»¹¹⁶, которое в свое время подверглось острой критике как отрицающее самобытность армянской музыки¹¹⁷. Однако настало время дать объективную и адекватную оценку работе Сп. Меликяна. Ее главное достоинство заключается в том, что автор, оставаясь верным традициям немецкой академической науки, в русле которых он был воспитан, рассматривает свои научные задачи с позиций сравнительного музыковедения. Естественно, в те годы подобный подход был внове и не воспринимался как должное, так как армянская музыковедческая мысль находилась все еще в процессе становления. На тех же позициях стоял и учитель Сп. Меликяна – Комитас. Оба обучались у авторитетного музыковеда-медиевиста Оскара Флайшера, чей трехтомный труд о невмах и по сей день не утратил научной ценности и значения. Особенно резко критиковал исследование Меликяна «Греческое влияние на теорию армянской музыки» известный музыковед Р. А. Атаян¹¹⁸. Среди критиков исключение составили Х.С. Кушнарев, обративший внимание на положительные стороны этого труда¹¹⁹, и в последние годы, К.Э. Худабашян, которая в статье, посвященной Сп. Меликяну, попыталась по пунктам опровергнуть критику в его адрес, реабилитировав его вклад в армянское музыковедение, в частности фольклористику. Об интересующем нас труде Худабашян пишет: «Надеемся, что после приведенных нами (хотя и в схематичном виде) основных показателей ладовой концепции Сп. Меликяна, станет ясно, что бóльшая часть из приведенных выше обвинений в его адрес безосновательна <...> и, что, наконец, к по-

¹¹⁵ T'ahmizyan 1968.

¹¹⁶ Melik'ean 1914.

¹¹⁷ Подробнее об этом исследовании см. Аревшатян 2017. См. также Arewšatyan 2014b.

¹¹⁸ См. At'ayan 1959. С. 135–141.

¹¹⁹ См. Кушнарев 1958. С. 5.

вторному сравнению греческой (византийской) и армянской теорий церковной музыки еще никто серьезно не обращался (очевидно, перепуганные опытом Спиридона Меликяна)¹²⁰.

Прежде всего следует обратить внимание на заглавие рассматриваемого исследования: «Греческое влияние на теорию армянской музыки». В нем отчетливо подчеркнут теоретический аспект. Следовательно, речь идет лишь о системе гласов и невмологии, что сразу же объясняет многое и, как мне кажется, не подлежит обсуждению.

Рассматриваемое исследование состоит из двух частей или глав. В предисловии автор отмечает: «Нашей целью было показать этим исследованием большое влияние греческой музыки на теорию нашей древней музыки, в данном случае на системы нотописы (хазы, нотные знаки) и гаммы»¹²¹ (под гаммами Сп. Меликян подразумевает ладовые звукоряды).

В первой части, «Хазы», рассмотрены знаки просодии, их происхождение, цитируются армянские источники об этих знаках, указывается греческое влияние на эти источники. Подробно рассматривается ударение в дренеармянском языке, дается сравнение форм армянских и греческих знаков акцентуации и т. д.¹²²

Во второй части дается экскурс в историю возникновения музыкальной семиографии в Армении, анализируется общность между греческими невмами и армянскими хазами и т. д.¹²³

Следующий раздел, который правильнее было бы назвать третьей частью или главой, именуется «Учение о восьми церковных гласах (гаммы)» и имеет следующую структуру: «1) Схоластические объяснения. – 2) “Пападики” Хризандера. – 3) Учение о восьми гласах согласно “Пападики”. – 4) Гаммы католической церкви. – 5) Древнегреческие и византийские гаммы. – 6) Анализ шараканов. – 7)

¹²⁰ Худабашян 2011. С. 103.

¹²¹ Melik'ean 1914. P. 5.

¹²² Ibid. P. 3.

¹²³ Ibid.

Подобие армянских восьми гласов и византийских гамм: Глас I, Глас II, Глас III, Глас IV, гласовое значение букв»¹²⁴.

В предисловии Сп. Меликян, будучи хорошо осведомленным в положении современной ему международной музыкальной медиавистики, оценивал его здраво и объективно: «История греко-византийской музыки, к сожалению, еще очень туманна, в ней есть неизученные проблемы, а от их изучения зависит решение столь зависимых от них проблем нашей музыки. Так, проблема дешифровки наших хазов еще долгое время будет оставаться нерешенной, пока еще значение греческих невм окончательно не выявлено, а гаммы Восьмигласия мы имеем возможность изучать и освещать, поскольку в греческой [теории] проблема Восьмигласия уже получила некоторое решение»¹²⁵. Далее Сп. Меликян обращается к источникам, отмечая труды армянских средневековых историков Лазара Парпеци, Иованнеса Драсханакертци, Киракоса Гандзакеци, Степанноса Орбеляна, «Трактат о музыке» Гр. Гапасакаляна, а также рукописные Гимнарии-Шаракноцы и средневековые пособия, называемые «Толкованиями грамматики», из книгохранилища первопрестольного Святого Эчмиадзина. Из иностранной музыковедческой литературы он ссылается на труды Бурго-Дюкудре, Вестфаля, Гайсера, Ребурса и, как он сам подчеркивает, «самого главного труда – трехтомного “Neumenstudien” Оскара Флайшера»¹²⁶.

В историческом очерке Спиридон Меликян пишет, что Армения и в дохристианскую эпоху, и после принятия христианства традиционно находилась в сфере влияния эллинской культуры. Об этом свидетельствует хотя бы процитированный им фрагмент «Истории Армении» автора V века Лазара Парпеци, и позднее неоднократно привлекавший внимание арменоведов¹²⁷. В данном фрагменте повествуется о сподвижнике Маштоца католикосе Сааке Партеве: «святой патриарх Саак, который превосходил своей ученостью многих греческих ученых, в совершенстве владел искусством певческих

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid. P. 5, 6.

¹²⁶ Ibid. P. 6.

¹²⁷ См., например, T'ahmizyan 1970a.

букв и многоречивым искусством риторики, а более всего был сведущ в искусстве философии»¹²⁸. Упомянутые здесь «певческие буквы» – не что иное как применяемая в античной Греции буквенная нотация, которая была известна во всем эллинистическом мире, включая Армению. Далее Сп. Меликян обращается к исторической роли в армянской культуре представителей эллинофильской школы, которые уже в V–VI веках перевели трактат Дионисия Фракийского «Искусство грамматики», заложив тем самым также основы теории искусства, в частности теории музыки. Это сочинение широко применялось в качестве учебного пособия в Армении на протяжении всего Средневековья. Известно, что в течение столетий армянскими толкователями была создана богатая традиция, запечатленная в многочисленных рукописных источниках¹²⁹. Сп. Меликян ссылается на толкования Иованнеса Ерзнкаци, Вардана Аревелци, «Анализ грамматики» Аристакаса Ластивертци, а также на сочинение Климентя Александрийского.

Атаян критиковал Сп. Меликяна также за выводы, вытекающие из сравнения армянских и византийских гласов: «Обращаясь к вопросу схожести ладов (звукорядов), – пишет он, – Сп. Меликян приводит таблицу, согласно которой лады армянского и византийского Восьмигласия не только похожи, но и полностью идентичны»¹³⁰. Излишне напоминать, что звукоряды могут быть схожи, однако их мелодическая трактовка, осмысление и интонирование различны. В противном случае мы бы не отличали на слух греко-византийское пение от армянского, русское от грузинского и т. д. И дело здесь, разумеется, не только в языке. Далее Атаян продолжает: «...о многочисленных несоответствиях между армянскими и византийскими ладами Сп. Меликян пишет, что они “не должны вводить нас в заблуждение”, так как имеющие тысячелетнюю историю ша-

¹²⁸ В оригинале: «Արդյ կայրապետին Ստեփան, որ յոյժ աղցեալ անցուցանէր վարժիւք զբազում գիտնալիքն Յունաց, եղեալ կատարելապէս հմուտ երգողական տաղիցն և հռետորական յորդասաց յայտնաբանութեան, ևս առաւել տեղեկացեալ փիլիսոփայական արուեստիցն ցուցանիւր». См. Łazar P'arpec'i 1982. P. 36–37.

¹²⁹ См. Адонц 1915.

¹³⁰ At'ayan 1959. P. 139–140.

раканы со временем могли “искажаться”, подвергаясь “влиянию местной музыки”»¹³¹. Это наблюдение также не вызывает особых возражений. Более того, даже в системе самого армянского Восьмигласия, выполнявшей функцию канона в духовном песнетворчестве, в течение веков произошли определенные изменения. Можно указать, например, на взаимное перемещение Первого и Первого побочного гласов, что отмечалось еще Е. Тнтесяном¹³² и Комитасом¹³³. Или же напомнить о наличии в средневековых «Толкованиях на гласы» гласов *steli* («ветвистых»), дополнительных по отношению ко всем собственно гласам и ко Второму побочному, так называемому «Старшему»; данное обстоятельство позволяет предположить, что со временем они не вышли из употребления, а стали фигурировать под именем так называемых гласов-спутников *darjuack*¹³⁴. Атаян ссылается также на сравнительную таблицу основных византийских и армянских невенных знаков, пытаясь доказать, что там нет почти ничего общего¹³⁵. Однако и невооруженным глазом можно увидеть, что из десяти приводимых Сп. Меликяном знаков лишь один отсутствует в таблице армянских хазов.

Сп. Меликян обращает особое внимание на «Трактат о музыке» Гр. Гапасакаляна. Это сочинение он считал «неоценимым источником», своего рода армянской «Пападики», за что удостоился иронического отклика Атаяна¹³⁶; последний в тот же период критиковал Гапасакаляна, недооценивая его роль в истории армянской музыковедческой мысли¹³⁷. Между тем вклад Гапасакаляна – предтечи нового армянского музыкознания – в национальную музыкальную культуру очень велик¹³⁸. Сп. Меликян первым обратил внима-

¹³¹ Ibid. P. 140.

¹³² См. Tntesean 1933. P. 65.

¹³³ См. Komitas 2007. P. 35–36. На немецком языке: Die Armenische Kirchenmusik von Komitas Wardapet Keworkian. Ibid. S. 16–17.

¹³⁴ Подробнее об этом см. Arewšatyan 2013b. P. 79–81. См. также Аревшатян 2000а. С. 514.

¹³⁵ См. At‘ayan 1959. P. 139.

¹³⁶ Ibid. P. 137.

¹³⁷ См. At‘ayan 1960.

¹³⁸ Подробнее об этом см. Arewšatyan 2013a. P. 7–8; Arewšatyan 2014b.

ние на то, что Гапасакалян пользовался греческими «Пападики»; в рассматриваемом труде он сравнил «Пападики» из пергаментной рукописи Хризандера с соответствующим разделом «Книги о музыке» Гапасакаляна¹³⁹. Эти тексты совпадают почти дословно. Подробнее об этом будет сказано в Главе 8 настоящей книги.

Не менее важен раздел, касающийся влияния теории греческой музыки на формирование гласов католической церкви¹⁴⁰. Здесь автор справедливо замечает, что «учение об автентических и плагальных “ихосах” перешло к католической церкви от греков. Сколько бы традиция католической церкви ни приписывала внедрение этих гласов Амвросию и Григорию I, тем не менее остается фактом, что автентические и плагальные гласы впервые упоминаются только в восьмом веке»¹⁴¹. При этом Сп. Меликян ссылается на музыкально-теоретические трактаты Алкуина и Аврелиана из Реоме – авторов VIII–IX веков, в чьих трактатах впервые в Западной Европе упоминаются восемь гласов.

У Сп. Меликяна мы находим некоторые противоречия и неточности¹⁴², но это все равно не должно было стать поводом для уважаемого музыковеда клеймить данное исследование как «крайне одностороннее», выражающее «нигилистические взгляды». Впрочем, Атаян признает, что эти взгляды «резко противоречат его (Сп. Меликяна – А.А.) практической деятельности в досоветский и, особенно, в советский период – деятельности, которая была всецело направлена утверждение и развитие самобытного музыкального искусства армянского народа»¹⁴³.

¹³⁹ См. Melik'ean 1914. P. 37.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid. P. 41–42, 47.

¹⁴² В их числе отметим, например, упоминание толкования «О гласах» под именем Василия Кесарийского, сохранившегося, согласно Меликяну, в древнеармянском переводе «Церковной истории» Евсевия Кесарийского (без указания места и года издания). См. Melik'ean 1914. P. 263. Остается выяснить, откуда Сп. Меликян почерпнул данную (по-видимому недостоверную) информацию.

¹⁴³ At'ayan 1959. P. 141.

Разве нет тут противоречия? Можно выразить сожаление по поводу того, что критики Сп. Меликяна прошли мимо научной новизны и достоинств его исследования – таких, как ясная методология, блестящее знание древних языков и рукописного материала, последовательное сопоставление армянских и иноязычных источников, ряд проницательных и метких наблюдений.

С точки зрения достижений современной сравнительной музыкальной медиевистики труд Спиридона Меликяна «Греческое влияние на теорию армянской музыки» следует оценить как не понятое в свое время, недооцененное исследование. Сегодня, в контексте новых научных разработок, оно предстает в новом свете.

Новый этап связан с учеными-музыковедами советского периода. Х.С. Кушнарев, Р.А. Атаян и Н.К. Тагмизян внесли весомый вклад в изучение армянской средневековой монодической музыки, ее теории, ладовой системы, хазового (невменного) письма.

В фундаментальном исследовании Кушнарева¹⁴⁴ впервые был представлен исторический путь становления и развития всех ветвей армянской музыки, в том числе духовной монодии. Подробно рассмотрена, в частности, теоретическая ладовая (гласовая) система духовного песнетворчества, ее богатство и своеобразие.

Одной из первостепенных задач армянского музыкознания была посвящена монография Атаяна, где уточнялись условия возникновения, развития и упадка армянской невенной (хазовой) нотации, анализировались различные системы этой нотописи и их взаимосвязь с армянскими традиционными гласами¹⁴⁵.

И, наконец, на нынешнем этапе невозможно представить изучение армянской средневековой профессиональной музыки без обобщающих монографий и многочисленных статей Никогоса Тагмизяна. Широко освещая различные вопросы истории, теории и эстетики армянской духовной музыки, ее многообразные взаимосвязи с другими музыкальными культурами Востока и Запада, он обращался к разным аспектам армянского Восьмигласия, включая проблему исследования письменных источников, касающихся эстетико-

¹⁴⁴ Кушнарев 1958.

¹⁴⁵ At'ayan 1959. P. 159–173.

теоретического осмысления гласовой системы. Особое значение имеют разбросанные по разным исследованиям и статьям ученого замечания, касающиеся важности изучения *Corpus scriptorum agmeniacum de re musica*, в том числе армянских средневековых «Толкований на гласы». Он заметил, что «в древнеармянских рукописях (в манускриптах типа “Изборников” или в сочинениях известных авторов) встречаются примечательные материалы, посвященные происхождению, природе и воздействию звуков и гласов армянской и вообще монодической музыки, классификация и исследование которых имеет важное научное значение»¹⁴⁶. И далее: «В настоящее время задачей становится изучение всего хода исторического развития собственно системы гласов армянской музыки»¹⁴⁷.

Предлагаемое читателю исследование средневековых армянских источников музыкально-теоретического и эстетического содержания, сводное издание текстов и их параллельный перевод на русский позволяют ввести эти материалы в широкий научный обиход и предоставляют возможность их сопоставления с аналогичными греческими, латинскоязычными и славянскими письменными источниками.

¹⁴⁶ См. в частности, Т'ahmizyan 1970b. Р. 23.

¹⁴⁷ Т'ahmizyan 1994. Р. 233.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ОТ ЯЗЫЧЕСТВА К ХРИСТИАНСТВУ: СОЧИНЕНИЕ «О ГЛАСАХ» И ЕГО ДРЕВНЕЙШИЕ ИСТОЧНИКИ

С незапамятных времен мифопоэтическое сознание человечества связывало происхождение музыки и ладов с небесными светилами, природными стихиями, животным миром, ремеслами, мифическими музыкантами и т. п. «В мифических образах закреплялись и в течение веков культивировались народные представления о музыке, ее происхождении, значении, воздействии на человека»¹⁴⁸.

Согласно Ветхому Завету, изобретателем музыки был Иувал из колена Каина (Быт. 4:21–22). Различные легенды связаны с царем Давидом, Моисеем, Самуилом и другими пророками. В них выделяются идеи божественной природы, богоданной сущности и большого эмоционально-этического воздействия музыки¹⁴⁹.

В античном мире широко бытовали легенды об Аполлоне и музах, Орфее, Лине, Олимпе, Амфионе, Зете и др.¹⁵⁰ Большой популярностью пользовались легенды, повествующие о Пифагоре, согласно которым он, услышав в кузнице удары молотов по наковальням различной величины или работы на ткацком станке открыл основы музыкального искусства, закономерности, лежащие в основе акустической организации обертонового ряда. Согласно известной легенде, влияние пения Орфея на окружающую среду было настоль-

¹⁴⁸ Шестаков 1975. С. 15.

¹⁴⁹ В частности, идеи о божественной природе и богоданной сущности развиваются в сочинениях мыслителей античного, эллинистического периодов и на протяжении всего Средневековья вплоть до Нового времени: «Музыка это прекраснейший, чудесный божественный дар, и она сродни богословию», — писал, например, Мартин Лютер в своих «Застольных беседах». См. МЭСиВ. С. 379.

¹⁵⁰ Эти мифы получили распространение и в армянской средневековой литературе. Данной теме посвящена монография Muradyan G. 2014. См. также Arewšatyan 2018a.

ко сильным, что даже дикие звери собирались у его ног, не замечая рядом с собой беззащитных животных, замедлялось течение рек, приходили в движение деревья и камни. Своим божественным пением Орфей смог разжалобить повелителя потустороннего мира Аида и вывести оттуда свою умершую супругу Эвридику¹⁵¹. Другая легенда повествует о построивших город Фивы братьях-близнецах Амфионе и Зете (*Zήθος*). Зет приносил и складывал огромные камни, а Амфион, играя на флейте приводил их в движение и силой музыки выстраивал их в определенном порядке¹⁵². В армянских средневековых «Толкованиях на гласы» встречается имя Зедеос, что связано, на мой взгляд, с известным из греческой мифологии именем *Zήτης* (*Zήτας*). Так звали одного из крылатых сыновей бога северного ветра Борея и Орифии. Согласно позднему мифологическому преданию, они были убиты Гераклом, который воздвиг на их могиле два камня. Когда дул северный ветер, эти камни приходили в движение, издавая музыкальные звуки. Зет, как один из творцов музыки, упоминается в средневековых толкованиях, содержащих попытки осмысления наличествующих в музыке таинственных сил природы. Это нашло отражение, в частности, в «Этимологии» Исидора из Севильи¹⁵³.

Легенды о происхождении и воздействии музыки, помимо гипотез общего характера, постепенно охватывали также изобретение ладов, иногда довольно своеобразно разъясняя не только их происхождение, но и внедрение тех или иных ступеней, расширяющих и обогащающих ладовые звукоряды. Подобные сведения встречаются в сочинениях Плутарха, Плиния, Диодора Сицилийского, Аристиды Квинтилиана, Боэция и др.

Отголоски этих легенд проникли в армянскую действительность эллинистической эпохи и, смешавшись с местными верованиями и преданиями, породили ряд своеобразных толкований, пережитки которых просуществовали и после принятия христианства на протяжении всего Средневековья.

¹⁵¹ См. Мифы народов мира. Т. II. С. 262–264.

¹⁵² См. Мифы народов мира Т. I. С. 72–73, 467.

¹⁵³ См., например: МЭСиВ. С. 172.

В армянских средневековых текстах, посвященных обретению и толкованию гласов, заметны отголоски как древнейших анимистических и пантеистических представлений, так и идей, восходящих к античной мифологии и музыкальной эстетике.

Древнейшим из сохранившихся фрагментов подобного рода является текст, озаглавленный «Обретение гласов согласно философам» (Текст А). Он встречается в качестве как самостоятельной литературной единицы, так и составной части более обширных толкований: «Первый [глас произошел] от плотничного [ремесла]. Второй – от кузнечного. Третий – от рек. Четвертый – от [шума] мельничных жерновов. Пятый – от железа. Шестой – от морских животных. Седьмой – от морского прибоя. Восьмой – от скота. Девятый – от зверей. Десятый – от птиц»¹⁵⁴.

Здесь упомянуты разного рода первопричины зарождения ладов; в случае с первым и вторым ладами это кузнечное и плотницкое ремесла, что напоминает варианты «кузнечной» и «ткацкой» пифагоровой легенды. К ней примыкает также происхождение пятого лада от железа. Третий, четвертый и шестой лады якобы возникли от водной стихии – от журчания рек, родников и прибоя волн морских. Далее, происхождение седьмого, восьмого и девятого ладов связывается со звуками животного мира, а последнего, десятого – с пением птиц. Об архаизме текста свидетельствуют не только анимистические и пантеистические атрибуты, но и то, что в нем отсутствует канонизированная в дальнейшем церковью внутренняя субординация гласов. Здесь гласы перечислены с первого по десятый, возможно так, как это было принято в отношении древних традиционных гласов в профессиональной и народно-профессиональной музыке дохристианской эпохи.

Вызывает также вопрос заглавия рассматриваемого фрагмента: «Обретение гласов согласно философам». О каких философам идет речь? Об античных, чья слава и авторитет были хорошо известны в эллинистической и раннехристианской Армении, или о средневековых армянских монастырских музыкантах-теоретиках, которых

¹⁵⁴ ММ рук. № 2752. Л. 8а; рук. № 3276. Л. 86а; рук. № 6616. Л. 39б; рук. № 5611. Л. 71а; Yaysmawurk¹ 1730. P. 75.

называли также философами? К сожалению, ответить на этот вопрос не представляется возможным.

Весьма архаичен и следующий текст, «Сколько существует звуков [=гласов¹⁵⁵]?»; в Приложении к настоящей книге он обозначен как В1, а его более обширные варианты – как В2, В3 и В4. Согласно некоторым из этих вариантов, автором текста был блаженный Василий [Великий], а переводчиком на армянский – «философ Степаннос», который «<...> был музыкантом, сведущим в голосах всех животных, и разделил [звуки] на двадцать шесть [видов]: блеять, хрюкать, мычать, выть, рычать, мурлыкать, кричать, взывать, лаять, ржать, ухаты, скулить, журчать, квакать, свистеть, пищать, вопить, визжать, звенеть, урчать, орать, реветь, тьявкать, каркать, кудахтаты, щебетать. И сделал орудие с 26 отдельными струнами, и на них играли. А Фимгиан Фиванский одним из первых сделал [орудие] с 26 струнами. А вслед за ним Феон придумал орудие другого вида, на котором воспроизводили голоса всех животных.

После этого Синерг создал Первый глас, найдя [его] от плотничного ремесла. И брат [его] Фокилид [изобрел] Второй глас – от кузнечного ремесла. Софеклид [изобрел] Третий глас – от течения рек. Пипиан, их племянник, Четвертый глас – от прибой морского. Киносфен, сведущий в голосах зверей и птиц, отделил Первый побочный глас от Первого гласа. Ахил – Второй побочный. Евним – [побочный] Четвертого гласа. Архелай очистил все это, чему научился у морских животных. И некие Теофилиды создали четыре [гласа] *steli*, и стало двенадцать гласов, во славу Господа»¹⁵⁶.

Как известно, в числе первых переводов, осуществленных святыми Переводчиками и их непосредственными учениками, были труды трех каппадокийских Отцов Церкви, чье значение и воздействие на формирование богословия, философии, медицины и эстети-

¹⁵⁵ Фигурирующий в этом заголовке термин *jaun* может обозначать как «звук», так и «глас». Соответственно его перевод на другие языки зависит от контекста. В случаях, когда возможными представляются оба варианта, один из них помещается рядом в квадратных скобках (прим. ред.).

¹⁵⁶ ММ рук. № 2939. Л. 360б.

ки средневековой Армении трудно переоценить. Прежде чем перейти к разбору процитированного отрывка, необходимо отметить, что в армянской средневековой литературе сохранились два приписываемых Василию Кесарийскому текста с почти одинаковыми заголовками, но совершенно разные по содержанию¹⁵⁷.

Рассматривая вопрос авторства Василия Кесарийского, следует учитывать два обстоятельства:

1) Имя Василия Великого в заголовке может носить сугубо условный характер согласно весьма распространенной средневековой традиции приписывания различных трудов тем или иным церковным авторитетам. В этой связи нелишне напомнить распространенное издревле мнение, нашедшее место еще в «Анализе Введения Порфирия» Давида Непобедимого (*Dawit' Anhalt'*) о том, что «некоторые <...>, желая через название учения вызвать [у читателя] уважение к своим писаниям, надписывают их именем какого-нибудь видного учителя», или: «сочинения бывают не подлинными вследствие благоволения учеников к своим учителям. Они пишут всякие сочинения и надписывают на них имя учителя, как, например, Платон на своих сочинениях поставил имя Сократа, а пифагорейцы – имя Пифагора на притчах, именуемых золотыми»¹⁵⁸.

2) Как отмечает исследователь наследия каппадокийских Отцов в армянской литературе Ким Мурадян, «армянские переводы трех “великих каппадокийцев” представляют собой особый случай в смысле воздействия на оригинальную армянскую литературу. Следы этих переводов не ограничиваются рамками одного или нескольких памятников древнеармянской литературы, так же как тем или иным периодом истории литературы. <...> Сравнительное исследование ясно показывает, что следы переводов упомянутых каппадокийских писателей можно выявить в различных больших и малых сочинениях всей нашей средневековой литературы (V–XVIII вв.)»¹⁵⁹. Так или

¹⁵⁷ Arewšatyan 1996–1997a. Второй текст рассматривается в следующей главе.

¹⁵⁸ Давид Анахт 1980. С. 104–105.

¹⁵⁹ Muradyan K. 1983. P. 23.

иначе, до сегодняшнего дня ни в одном из списков сочинений Василия Кесарийского подобного сочинения (*Περὶ ἤχων*) нет.

Первый из указанных текстов привлек в свое время внимание молодого Комитаса, опубликовавшего его в статье «Армянские церковные напевы» без указания рукописного источника. Вариант, цитируемый Комитасом, гласит:

«Слово блаженного Василия о гласах песнопений, о том, откуда они и кем были обреты, переведенное философом Степанносом. Ибо он был музыкантом, сведущим в голосах всех животных, и разделил [звуки] на двадцать четыре вида: бляеть, хрюкать, мычать, выть, рычать, мурлыкать, кричать, взывать, лаять, ржать, ухать, скулить, квакать, бубнить, свистеть, пищать, орать, визжать, журчать, то есть ворковать, вздыхать, кудахтать, курлыкать, щебетать, трещать¹⁶⁰. И он взял [эти] звуки и соорудил каждому в пару [музыкальный] звук, чтобы их играли один за другим, создавая [музыкальное] звучание.

После этого Саргиан Фиванский, будучи музыкантом искусным в [игре на] всех орудиях, собрал звуки и разделил их между струнами, по одному [звуку] на каждую струну, так что даже камни ощутили трепетание звуков всех животных.

И после него Эгей, будучи не таким музыкантом, как они, настроил [свое] орудие и бряцал по нему, [извлекая] голоса всех животных. Далее Сенег, будучи певцом и их учеником, в звучаниях плотницкого дерева нашел Первый глас. И после – Флизигий, брат его, музыкант, нашел *деотерон*¹⁶¹ – Второй глас, [происходящий] от кузнечного дела иковки железа. И после – Софекл, их брат, нашел музыкальный [лад] *таритон*¹⁶² – Третий глас, подражающий шуму рек и течению потоков.

¹⁶⁰ О различиях, касающихся перечисления глаголов в разных рукописных и печатных источниках (Комитас, Б. Саргсян, Петрос Констанднуполсеци, Р. Ачарян) см. Grigorean 1966. Р. 448–450.

¹⁶¹ Искаженное *δεύτερος*, греч. «второй» (прим. ред.).

¹⁶² Искаженное *τρίτος*, греч. «третий» (прим. ред.).

И после Пипан, их племянник, будучи певцом, [нашел] *гусустос*¹⁶³ – Четвертый глас от прибоя волн морских. Аргел, музыкант, добился их чистоты согласно порядку ступеней. Ибо сказано о нем, что он не только был искусен, но и затыкал уши, дабы не слышать иных сладостных голосов¹⁶⁴. И от Теофилидов произошли музыкальные орудия, на которых впервые научились [играть] от звучащий звезд. И далее – царь и пророк Давид и песнопевец божественных песен. И ныне все сонмы согласными голосами совместно благословляют единого Господа и Бога, как сказал пророк: пойте псалмы Царю нашему! Некоторые из последовавших [за ним] пели без орудий. Асаф и Эаф восклицали с кимвалами. Захария и Оврам и Самиав и Элиас и Моисей и Дитум пели с арфами»¹⁶⁵.

Уже заголовок и начало текста явственно указывают, с одной стороны, на пережитки пантеистических и анимистических представлений древнейших времен, с другой – на отголоски в армянской литературе античной традиции, в частности главы «О происхождении животных» из трактата Псевдо-Аристотеля «Проблемы».

Следует отметить, что данное толкование распадается на три относительно самостоятельных фрагмента, представляющих различные версии происхождения гласов. В первом фрагменте происхождение гласов связывается с голосами животных и птиц. Во втором изобретение приписывается мифическим греческим музыкантам, то есть музыка здесь предстает как результат человеческой деятельности. Согласно третьему, заключительному фрагменту происхождение гласов берет начало от ветхозаветных пророков. Кстати, в связи со вторым фрагментом, содержащим имена греческих музыкантов, заметна заслуживающая внимания параллель с греческими текстами, посвященными происхождению разных жанров изобразительного искусства. Как отмечает известный историк эстетики В. Бычков, «<...> развенчивая миф о божественности статуй богов,

¹⁶³ Название сильно искажено, должно быть *tétartos*, греч. «четвертый» (прим. ред.).

¹⁶⁴ Аллюзия на миф об Одисее, приказавшем заткнуть воском уши сотоварищам по плаванию, чтобы не соблазниться сладостным пением сирен.

¹⁶⁵ Komitas 2005. P. 65–67.

Афинагор, опираясь на античные легенды и истории (в частности, на Плиния Старшего), стремится изложить “реальную историю” изобретения пластических искусств. Некий Саверий Самосский положил начало “теневой живописи” (*σκιαγραφία*), нарисовав тень лошади. Кратон Сикионский изобрел живопись (*γραφική*), изобразив на выбеленной доске тени мужчины и женщины. Девушка из Коринфа и ее отец стоят у начала короластики (искусства статуэток). <...> Жившие позже Дедал и Феодор Милетский добавили к этому изготовление большой объемной скульптуры. <...> Статуи Артемиды Эфесской и Афины сделал ученик Дедала Ендий; Аполлона Пифийского создали Феодор и Телекл. <...> Афродита Книдская в виде гетеры – произведение Праксителя, а остальные статуи богов вышли из-под резца Фидия»¹⁶⁶. Подобная типологически схожая «этимология» различных ветвей изобразительного искусства подтверждает, что трактат «О гласах» переведен с греческого, переработан и дополнен вкраплениями в текст.

А вот как трактовал этос различных ладов Аристотель: «<...> что касается мелодий, то уже в них самих содержится подражание нравственным переживаниям. Это ясно из следующего: музыкальные лады существенно отличаются один от другого, так что при слушании их у нас является различное настроение, и мы не одинаково относимся к каждому из них; так, слушая один лад, например так называемый миксолидийский, мы испытываем более скорбное и сумрачное настроение; слушая другие, менее строгие лады, мы смягчаемся; иные лады вызывают у нас преимущественно среднее, уравновешенное настроение; последним свойством обладает, по видимому, только один из ладов, именно дорийский; фригийский лад действует на нас возбуждающим образом»¹⁶⁷.

По всей видимости, Комитасу был известен лишь процитированный выше вариант трактата «О гласах». По нашей классификации, помимо этого варианта, занимающего срединное по объему положение, существуют еще краткая и пространная редакции. Краткая редакция была опубликована о. Барсегом Саргсяном, а простран-

¹⁶⁶ Бычков 1999. С. 48–49.

¹⁶⁷ Аристотель 2012. С. 637.

ная – Арутюном Кюрдяном. Более того, в начале XIX века Григор Гапасакальян поместил в своей «Книге о музыке» примечательный вариант¹⁶⁸, речь о котором пойдет ниже, в главе, посвященной научному наследию этого ученого и музыканта.

Краткая редакция, обладающая заголовком «Сколько существует звуков?», представляется наиболее древней¹⁶⁹. Это подтверждается и отсутствием в нем имени Василия Великого, и более архаичным характером изложения. Наиболее симптоматично здесь отсутствие третьего фрагмента, в котором упоминаются ветхозаветные пророки. Очевидно, данный текст вообще не имеет отношения к библейским представлениям. Краткая редакция включает в себя также Текст А, с той лишь разницей, что субординация гласов приводится здесь в общепринятом церковью виде: четыре собственно гласа и четыре побочных. Вместе с тем здесь присутствует элемент отклонения от канона: упоминаются не два дополнительных, а четыре гласа *steli*. Таким образом, в данном тексте названы не 8+2, согласно канону, а 12 гласов.

Вероятно, в дальнейшем тексты «Обретение гласов согласно философам» и «Сколько существует звуков?» в качестве самостоятельных единиц постепенно были вытеснены, и, обогатившись новыми подробностями, стали совмещаться с другими толкованиями. В заглавии появилось имя Василия Кесарийского, был включен фрагмент, где происхождение гласов связывалось с именами ветхозаветных пророков, а легендарный музыкант Степаннос, выступающий уже и в качестве переводчика данного толкования, и как знаток, классификатор звуков дикой природы, стал ассоциироваться со Степанносом Сюнеци.

Помимо глаголов, значение которых не всегда понятно, есть отдельные искаженные предложения, содержание которых остается туманным. Это свойственно средней и пространной редакциям.

¹⁶⁸ См. Gapasak'alean 1803. P. 24–26; Гапасакальян 2017. С. 75–76.

¹⁶⁹ См., например, ММ рук. № 1903. Л. 2746; рук. № 2939. Л. 3616; Mayr c'uc'ak hayerēn jēfagrac' Matenadaranin Mxit'areanc'i Venetik. II. 1924. P. 580.

Средняя редакция: «И он взял [эти] звуки и соорудил каждому в пару [музыкальный] звук, чтобы их играли один за другим, создавая [музыкальное] звучание»¹⁷⁰.

Пространная редакция: «И для этих звуков на орудии сотворил парные [им музыкальные] звуки, для каждого в отдельности, [и] играли их возвышенные звучания»¹⁷¹.

Средняя редакция: «Саргиан Фиванский, будучи музыкантом искусным в [игре на] орудии, собрал все звуки и разделил их между струнами, по одному [звуку] на каждую струну»¹⁷².

Пространная редакция: «Фимгиан Фиванский, будучи музыкантом, собрал все звуки на одном орудии и разделил их между струнами, по одному звуку на каждую»¹⁷³.

Гр. Гапасакалян: «А Фимгиан Фиванский сотворил орудие с 24 струнами и на нем извлекал все эти звуки»¹⁷⁴.

Следует учесть, что я старалась по возможности придерживаться буквы текста. И все же перевод этих предложений подчас приблизителен и подразумевает разные интерпретации.

Любопытно, что в отличие от опубликованного Комитасом текста, краткая редакция начинается с упоминания имени музыканта Степанноса, разделившего существующие в природе звуки на 26 видов. После чего, согласно краткой редакции, им же был создан инструмент «с 26 раздельными струнами, и на них играли». Сразу за этим говорится, будто Фимгиан Фиванский одним из первых сотворил 26-струнные орудия, а вслед за ним Феон придумал другое орудие, на котором воспроизводили голоса всех животных.

Обратимся теперь к пространной редакции. Интересующий нас фрагмент выглядит в ней следующим образом: «Предисловие к

¹⁷⁰ В оригинале: «Եւ առ (Ստեփաննոսը) առնու ի ձայնից եւ գործէ զուգարիւս առ ամենայն ձայնս, որ մի առ մի երգեն սոսմ ձայն արարեալ».

¹⁷¹ В оригинале: «Եւ որ սոցին ձայնիցս է գործին, զուգարիւս արարեալ առ մի մի ձայնս՝ երգէին սոսմ զվերացեալ ձայնս».

¹⁷² В оригинале: «Սարգիանոս Թեւթացի լեալ երաժիշտ արուեստաւոր գործարանի զամենայն հաւաքեալ զձայնսն ի մի աղի եւ զմի մի ձայն ի բաց բաժանեաց».

¹⁷³ В оригинале: «Թիմգիանոս Թեգբացի, լեալ երաժիշտ, առ մի գործարան զամենայն հաւաքեալ զձայնսն ի միաղի զմիաղի, ձայնն բաժանեաց...».

¹⁷⁴ Gapasak'alean 1803. P. 26; Гапасакалян 2017. С. 76.

Тропологию. Слово владыки Василия о гласах песнопений – откуда они и кем были обретены, переведенное философом Степанносом, музыкантом, сведущим в голосах всех животных. Певец и философ Степаннос разделил звуки на 26 видов¹⁷⁵, как-то: блять, хрюкать, мычать, выть, рычать, мурлыкать, кричать, взывать, лаять, ржать, ухаты, скулить, журчать, квакать, свистеть, пищать, вопить, визжать, звенеть, урчать, орать, реветь, тьявкать, каркать, кудахтать, щебетать. И для этих звуков на орудии сотворил парные [им музыкальные] звуки, для каждого в отдельности, [и] играли их возвышенные звучания»¹⁷⁶.

Данный текст привлек внимание арменоведов начиная с Г. Алишана¹⁷⁷. Позже к нему обращались Р. Ачарян¹⁷⁸, А. Кюрдян¹⁷⁹, архимандрит Месроп Григорян¹⁸⁰, из музыковедов Комитас¹⁸¹, Кушнарев¹⁸² А. Кочарян¹⁸³, Н. Тагмизян и др. Смысл текста интерпретировался по-разному. Например, А. Кочарян особо обратил внимание на последнее предложение процитированного фрагмента и на следующий за ним второй фрагмент, где классификация звуков животного мира послужила основой в первую очередь для возникновения музыкальных инструментов. То есть данный фрагмент рассматривался Кочаряном как древнее предание, повествующее о заре органиологии¹⁸⁴. А Тагмизян интерпретировал перечисленные глаголы

¹⁷⁵ В ряде рукописей указана цифра 24, что представляется более верным.

¹⁷⁶ В оригинале: «Առաջաբան կորդարանի. խաւս տեառն Բարսեղի յաղագս ձայնից երգոց թէ ուստի կամ յունմէ գտաւ, զոր քարգմանեաց Ստեփաննոս փիլիսոփայ, եղեալ երաժիշտ եւ իսկանուտ ամենայն ձայնից կենդանեաց. Ստեփաննոս երգիչ եւ փիլիսոփայ բաժանեաց զձայնս ի մասսուն ԻԶ, որք են այսոքիկ. բառաչել, պոռոչել, բչել, մնջել, կոռոչել, գոչել, մրբնջել, տնչել, բբչել, մոմալ, ճնչել, կառաչել, կինչել, կաղկանձել, վաիկել, ոռնալ, կարկաչել, սուղալ, սըսուել: Եւ որ սոցին ձայնիցն է գործին զուգարիս արարեալ առ մի մի ձայնս՝ երգելին սոքա զվերացեալ ձայնիցն».

¹⁷⁷ Ališan 1873. P. 86.

¹⁷⁸ Ačaryan 1948. P. 611.

¹⁷⁹ K'iwrtēan 1935. P. 33–35.

¹⁸⁰ Grigorean 1966. P. 448–450.

¹⁸¹ Komitas 2005. P. 65–66.

¹⁸² Кушнарев 1958. С. 96–97.

¹⁸³ K'oc'aryan 2008.

¹⁸⁴ Ibid. P. 12–13.

как отголосок звукоподражательного, глиссандирующего примитивного пения доисторической эпохи, неизвестно каким образом появившийся на страницах армянской средневековой литературы и просуществовавший до Нового времени¹⁸⁵. Однако устойчивое присутствие данного фрагмента в армянской литературе подсказывает, что его истоки – иные.

Весьма примечательны параллели с древнейшими китайскими и индийскими трактатами музыкально-теоретического содержания, созданными, по-видимому, около 4000 лет назад. Им присущ высокий уровень теоретического и эстетического мышления, и они могли повлиять на ученую мысль Древнего Египта и Древней Греции. В этой связи процитирую отрывок из труда, также носящего не столько научный, сколько мифологический характер, хотя и написанного уже в новое время (в 1880-х): «<...> Музыка природы была везде первою ступенью к музыке искусства. Мы предпочитаем первую, и поэтому держимся ее веками. Наша музыкальная система есть величайшее искусство, если <...> избегать всего искусственного; то есть она отвергает в своих мелодиях все звуки, не входящие в реестр *живых* голосов в природе. Китайцы именно этого-то и не делают. Китайская система, например, содержит в себе восемь главных звуков, служащих как бы камертоном для всех других происходящих от главного звука тонов, которые и классифицированы под имена их родоначальников. Это восемь звуков суть: *металл, камень, шелк, бамбук, тыква, глиняная посуда, кожа, дерево*. Поэтому у них являются: металлические, деревянные, глиняные, тыквенные, кожаные, бамбуковые и каменные тоны. Таким образом и мелодии у них не может быть никакой, а выходит один сумбур: их музыка состоит из перепутанных серий отдельных нот. Их императорский гимн, например, есть ряд одних длинных, бесконечно вытягиваемых звуков в унисон. Но у нас все своеобразно и самобытно; мы, индусы, обязаны нашею музыкаю одной живой природе, а неодушевленным предметам. Мы, в высшем значении этого слова, пантеисты; поэтому и музыка наша, так сказать, пантеистическая. Но вместе с тем она и в высшей степени научная. С самой колыбели человечества арий-

¹⁸⁵ T'ahmizyan 1970b. P. 28.

ские народы, вышедшие первыми из младенчества, стали прислушиваться к голосам природы и нашли, что обе, мелодия и гармония, соединяются лишь в одной нашей великой матери. В ней нет ни фальшивых, ни искусственных нот, и вот человек, венец ее создания, пожелал подражать ее звукам. В совокупности все эти звуки <...> сливаются в *один тон*, который мы слышим, когда умеем прислушиваться, в неумолкаемом шелесте листвы больших лесов, в журчании вод, в реве океана и бури <...>. Этот тон – средний F, основной тон во всей природе. В наших мелодиях он нам служит исходною точкой, которую мы воспроизводим с первой ноты и вокруг которой группируются все прочие. Заметив, что верхние, нижние и средние ноты имеют каждая своего типического представителя в животном царстве; что козел, павлин, бык, попугай, лягушка, тигр, слон и т. д. имеют, каждый из них, свою особенную ноту, наши предки стали прислушиваться и нашли, что всякая из этих нот соответствует одному из *семи главных тонов*. Так была открыта октава. На подразделения же и размер их навели сложные звуки тех же животных»¹⁸⁶.

В процитированном отрывке примечателен ряд пунктов. Во-первых, очевидны параллели с гипотезой возникновения гласов из различных звуков и шумов природы и животного мира в приписываемом Василию Кесарийскому трактате «О гласах». Далее, примечательна теория выдвижения звука F как основного тона системы. И хотя в индийских трактатах этот звук представляется как основной тон, наличествующий в природе, нельзя не вспомнить тезис Х.С. Кушнарева о том, что основным и центральным тоном армянской ладовой (гласовой) системы является G первой октавы¹⁸⁷. Таким образом, отраженные в армянском тексте о происхождении гласов пантеистические представления намного древнее, чем цивилизации, находящиеся в орбите эллинистической культуры. Эти представления своими корнями уходят в глубокую древность и, возможно, по большому счету были присущи всей индоевропейской (арийской) культуре.

¹⁸⁶ Блаватская 2000. С. 266–267.

¹⁸⁷ Кушнарев 1958. С. 567.

По поводу текста толкования «О гласах» следует указать на сочинение Григория Нисского «Об устройении человека»: энциклопедический труд, широко известный в Средние века и использовавшийся в учебно-образовательных целях. Автор, описывая строение человеческого тела, не раз прибегает к сравнениям с устройством музыкальных инструментов и вообще к музыкальным метафорам, что свидетельствует о его осведомленности в искусстве пения и технике игры на различных инструментах. Недавнее критическое издание древнеармянского перевода, подготовленное научным сотрудником Матенадарана, доктором медицинских наук, профессором С.А. Вартанян, является важным вкладом в изучение наследия Григория Нисского, оказавшего большое влияние на развитие армянской научной мысли¹⁸⁸.

Примечателен следующий фрагмент главы девятой¹⁸⁹ этого сочинения, где говорится о значении рук: «Если бы не имело тело рук, как бы образовался у него членораздельный звук, когда устройство гортани не было бы приспособлено к потребностям произношения? Тогда, несомненно, пришлось бы человеку блять, или мяукать, или лаять, или ржать, или реветь, подобно быкам и ослам, или рычать по-звериному. Но теперь, когда телу дана рука, уста удобно служат слову»¹⁹⁰.

Очевидно, присутствующие в процитированном отрывке глаголы «блять, мяукать, лаять, ржать, реветь, рычать» напрямую соотносятся с фрагментом толкования «О гласах», приписываемым Василию Кесарийскому. Поскольку переводчиком ряда трудов Григория Нисского был Степаннос Сюнеци, можно предположить, что

¹⁸⁸ Grigor Nisac'i 2010.

¹⁸⁹ В русском переводе восьмой.

¹⁹⁰ Григорий Нисский 2000. С. 35–36. В древнеармянском переводе этот фрагмент выглядит следующим образом: «Արդ, եթէ ոչ գոյին ձեռք մարմնոյս, զիարդ յազատոր տպաւորեալ լինէր սմա ձայն, կազմածին այն որ ըստ բերանոյս մատուցէ են, ոչ ըստ սմա ձեւացելոյ առ ի պէտս բարբառոյն: Հարկաւոր էր ամենայն իրուք կամ բառաչել, կամ պապաչել, կամ հաջել, կամ խխնջել մարդոյն եւ կամ եզանց եւ իւրոց պէս գոչել, եւ կամ գազաճաբար մնչիւն արձակել: Արդ, այժմ ձեռքս եղեալ ի մարմնիս, դիտին եւ գուտպ եւ ամփոփ է մարմինս (անպարապ է բերանս) ի տպատարութիւն բանին»:

эти заимствования введены в толкование музыкально-эстетического характера именно им, и он же является упомянутым в заглавии переводчиком текста – музыкантом и философом Степанносом. Любопытно, что даже написание глаголов, обозначающих издаваемые животными звуки, в указанном фрагменте древнеармянского перевода несколько отличное от общепринятого, без изменений перешло в текст рассматриваемого толкования. Иными словами, сами глаголы и форма их написания в обоих древнеармянских текстах во многом идентичны. Таким образом, нельзя считать, что здесь отражена звукоподражательная деятельность первобытного человека или примитивное пение, имитирующее голоса природы, в частности, животного мира, как предполагал Н. Тагмизян. Рассматриваемое толкование безусловно восходит к каппадокийским отцам, к их литературному наследию и эстетическим воззрениям, независимо от того, чье имя стоит в заголовке.

Несомненна греческая основа текста. На это указывает наличие в нем целого ряда греческих собственных имен, как-то: Фокилид, Софеклид, Аристарх, Киносфен, Зет и др., а также искаженных названий греческих ладов (*πρώτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος*), приводимых наряду с армянскими. Не исключено, что текст содержит в себе фрагменты некоего утерянного оригинального греческого трактата, созданного на стыке поздней античности и раннего Средневековья и принадлежащего перу если не Василия Кесарийского, то современного ему грекоязычного автора.

Привлекают внимание соответствия, существующие между характеристиками и определениями ряда гласов в приведенных текстах и названиями гласов Манрусума. Чтобы пояснить сказанное, обратимся к перечню глаголов в текстах А, В1, В2, В3, а также к терминам, встречающимся в тексте А и в других толкованиях (плотничное, кузнечное ремесла, река, железо, морской прибор, жернова), и сравним их со следующими наименованиями гласов Манрусума: железо, кузнец, ткач, река, море, жернова; сюда же – названия ряда животных, птиц и насекомых, из которых в наименованиях гласов Манрусума встречаются: вол, баран, конь, медведь, лев, волк, мул, верблюд, кот, орел, ястреб, сокол, голубь, ласточка и т. д.

Наконец, это названия жужжащих насекомых — таких, как пчела, оса, овод, шмель. Примечательно, что в одном из толкований, связывающих обретение гласов с мифическими греческими музыкантами, говорится, что Киносфен был сведущ в голосах зверей и птиц; то же сказано о философе и музыканте Степанносе. Способность воспроизводить голоса птиц и зверей, приписываемая различным музыкантам, соприкасается с одним из основных достоинств Орфея. Согласно одной армянской рукописи, «певец (в оригинале *gusan* — А.А.) Орфей пел голосами всякого рода птиц и зверей, на его сладостный голос сходились они все, и не убивали друг на друга, и не дрались; он поворачивал реку вспять»¹⁹¹. Это свидетельствует об органической связи между подобными толкованиями, еще раз доказывая, что представления о связи музыки и происхождения ладов со звуками живой природы и ремеслами, уходящее своими корнями в далекое языческое прошлое, оказалось настолько живучим, что продолжало бытовать на протяжении всего Средневековья, проникнув даже на страницы трактатов, создаваемых в сугубо церковной среде. Следы легенды об Орфее можно заметить, как мне кажется, также в характеристиках, присутствующих в средней и пространной редакциях: «...собрал все звуки и разделил их между струнами музыкального орудия, по одному [звуку] на каждую струну, так что даже камни ощутили трепетание звуков...»¹⁹².

Не менее примечательна притча о некоем легендарном певце Порфирофоне, которую рассказывает в одной из своих эпистол выдающийся армянский ученый, писатель и гимнограф XI века Григор Магистрос Пахлавун: «[Как-то раз] весенней порой Порфирофон из Пелопеи, соревнуясь [в пении] с птицами, играл на роге, дул во флейту, а языком щебетал, подражая разнообразным трелям [птиц] в соответствии с видом каждой из них <...>»¹⁹³. Как и во всех преды-

¹⁹¹ ММ рук. № 55. Л. 403а. В оригинале: «Որիքեւ գուսան, որ գամենայն ազգի հաւի եւ կենդանոյ ձայն ածեր, որ ամենայն ի նորա քաղցր ձայնն գայիւն, որ այլ զիրար սպանելին ոչ, եւ ոչ այլ կոտէիւն. գետն երէկ երբեր»:

¹⁹² В оригинале: «...ի մի աղի եւ ի զմի ձայնի բաժանեաց մինչ ի քաղանց անգամ զգալ զիրարստղմունս ձայնից...»: См. Komitas 2005. P. 66.

¹⁹³ См. Аревшатян 2018а. С. 85. В оригинале: «...Պոսփիւրիփոնոսն ի Պելովպէ

дущих текстах, так и в данном случае легенда основывается на теории мимезиса, и Григор Магистрос приводит её в качестве наглядного примера, иллюстрирующего эту теорию.

Возвращаясь к тексту рассматриваемого толкования, следует отметить, что он несколько ущербен, ибо в нем отсутствует упоминание о Третьем гласе. Здесь есть и другое противоречие: с одной стороны, гласы вроде бы уже подчинены канону Восьмигласия, с другой – заметно отклонение от канона, что, в свою очередь, красноречиво свидетельствует об архаизме краткой редакции. Здесь количество гласов достигает двенадцати, причем весьма непринужденно и органично – посредством добавления не двух, а четырех *steli*: «И некие Теофилиды создали четыре [гласа] *steli*, и стало двенадцать гласов, во славу Господа». Так заканчивается данный текст.

Стоит напомнить, что наличие подобных разночтений в письменных источниках еще раз доказывает следующее: канон Восьмигласия, принятый церковью установился не сразу. Происходили длительные колебания и отклонения, обусловленные особенностями локальных музыкальных традиций. Причем данное явление заметно в разных музыкальных культурах. Примечательно, что, к примеру, в известном византийском музыкально-теоретическом трактате XI–XII веков «Святоградец» (*Ἀγιπολίτης*) говорится: «поются не только восемь [ихосов], а десять» (*ὅτι οὐκ ὀκτώ μόνοι ψάλλονται ἀλλὰ δέκα*)¹⁹⁴. В другом месте того же трактата говорится об «асме» (певческой традиции Великой церкви): «в песне (*ᾠσμα*) поются 16 ихосов, а в «Святоградце» – 10», имея в виду 4 основных, 4 побочных гласа, и две фторы (*νεναῶ* и *ναῶ*)¹⁹⁵. «Таким образом, первые четыре произошли не от других, а сами по себе. А остальные четыре или побочные гласы [произошли следующим образом]: первый плагальный возник от расширения первого, и второй плагальный возник от расширения второго, ибо наиболее часто расширение второго заканчи-

հանդիսացեալ ընդ հաւս ի գարնանային յեղանակին փողեր եւ ի փողսն արնգէր, իսկ լէզուովն հուռղէր յոգնաբեղուն բազդատական տրոհմամբ զիւրաբանչիւրոյն յատուկ ըստ տեսակի», см. Grigor Magistros 2012. P. 302.

¹⁹⁴ Hagiopolites 1983. P. 10.

¹⁹⁵ Ibid. P. 14.

вается во втором плагальном. Точно так же и низкий [ихос] произошел от третьего, поскольку основа низкого в песнопении поется [как] третий со своим окончанием¹⁹⁶, и четвертый плагальный произошел от четвертого [ихоса]. А от четырех плагальных [ихосов] произошли четыре средних, а от них – фторы. Итак, получилось 16 ихосов, эти поются в песнопении. И как мы сказали ранее, в “Святоградце”, их десять»¹⁹⁷. Как заключает видный музыковед-византинист Е.В. Герцман, «все эти отклонения от канонизированного впоследствии количества ихосов являются почти полностью затухающим следом некогда происходивших теоретических поисков»¹⁹⁸.

Пространная редакция (B3) определенно отличается от рассмотренных выше, хотя и имеет общую с ними основу. Ряд ее фрагментов с трудом поддается интерпретации и переводу, что, видимо, является следствием искажений, допущенных поздними переписчиками, не знакомыми ни с греческим языком, ни с основами теории музыки¹⁹⁹. Тем не менее текст примечателен наличием в нем целого ряда музыкальных терминов и словосочетаний, которые больше нигде не встречаются. Это касается, в первую очередь, заголовка «Предисловие к Тропологию» (*Araġaban Kc'ordarani*), свидетельствующего о том, что данный текст когда-то открывал некий сборник песнопений кцурдов-тропарей. Далее, для обозначения побочных гласов вместо общепринятого *kolm* здесь употребляется термин *kolmanak* (множественное число *kolmanakank*'), который в рукопис-

¹⁹⁶ Соответствует III побочному или гласу *Var jayn* (от греч. *βαρύς* — низкий, тяжелый, мрачный) армянского Восьмигласия

¹⁹⁷ Nagiopolites 1983. P. 14.

¹⁹⁸ Герцман 1988. С. 177.

¹⁹⁹ Публикация была осуществлена на основе рукописи, входившей в личную коллекцию А. Кюрдяна, которая, согласно описанию, по всей видимости являлась Изборником (его содержание: «толкования, включающие необходимые части»). Рукопись была написана для католикоса Киликии Иованнеса IV Антепци в 1605 году, в церкви Св. Богородицы города Ада́н, писцом иереем Григором. Та же рукопись содержит также трактат «О чинах Церкви», который был опубликован впервые в указанной статье. См. К'iwrtēan 1935. P. 33–35.

ных источниках встречается крайне редко²⁰⁰. Более того, в тексте упоминаются гласы-спутники (*darjuack'*), которые обычно не фигурируют в подобных толкованиях. Для обозначения *darjuack'*ов здесь приводится термин *apakanut'wn* (букв. «осквернение», «порча»). Его, по-видимому, следует понимать как феномен, изменяющий, искажающий природу основного гласа, что соответствует византийской фторе (*φθορά* = порча, повреждение). Представляется важным замечание К. Флороса о том, что в палеовизантийской невменной нотации фторы преимущественно применялись во II и IV побочных гласах и при сравнении с медиовизантийской нотацией показывают интонационный шаг на восходящую кварту²⁰¹. Следовательно, ситуация напоминает статус наших *steli* II и IV побочных гласов. Однако не исключено, что этот знак применялся и в других гласах. Например, в списках гласов Манрусума в числе подразделений III побочного гласа примечательны наименования *helmutk*, *helmn*. Исходя из их этимологии²⁰² эти наименования могут обозначать какой-то мелкий глас или указание на перемену гласа, отклонение, то есть переход из одного гласа в другой²⁰³. Указанная параллель еще раз подтверждает греческое происхождение текста и объясняет, почему термин *apakanut'wn* как иноязычное, калькированное слово не укоренился в традиционной армянской музыкальной терминологии и больше нигде не встречается.

После IV гласа в тексте пространной редакции упоминается V глас: «и другой [музыкант] нашел также иной глас, называемый Пя-

²⁰⁰ Можно указать на применение этого термина в более поздних текстах: толковании на гласы Киракоса Ерзнкаци (†1355) и «Книге о музыке» Григора Гапасакаляна (1740–1808).

²⁰¹ Floros 1970. S. 99.

²⁰² В Новом толковом словаре армянского языка дано следующее объяснение слова «*helumn*»: «1. Греч. *τροπή, παρατροπή*, лат. *Versio, conversio*. Перемена, изменение, преобразование, разность, частое поворачивание. 2. Изменение погоды, солнцеворот, циклы луны и его четверти» (Nor Baġirk' 1980. II. P. 355). В обоих случаях смысл ясен: изменение, разность, перемена и т. п.

²⁰³ Об этом см. также Arewšatyan 2002a. P. 196–197.

тым»²⁰⁴. Возможно, составитель текста имел в виду один из гласов *steli*, однако в изложении здесь явно есть лагуна.

В данном тексте расширен и список греческих собственных имен и других музыкальных терминов. Среди имен собственных особенно примечательны имена: Фокилид, Аристарх, Пиндар, которые при желании можно идентифицировать с реальными личностями Древней Греции, имеющими непосредственное отношение к музыкальному искусству. Из музыкальных терминов следует указать на такие (они подчас сильно искажены), как: а) *melitovn* (*μελικός, μελικτάς, μελωδός?*) – певец, певчий, поэт и, как стремится тут же объяснить переводчик, «[мастер,] записывающий звуки»²⁰⁵ (тогда было бы правильнее *μελογράφος*); б) *melitēs* – (производное от *meledi*=*μελωδία?*) – мелодия: «дабы украшать мелодии и все звуки, записываемые [им]»²⁰⁶; в) *meletikovn* – вероятно в том же значении: «украшать мелодии»²⁰⁷; г) *tropov* (*τρόπος*), в одном из значений – лад: «записывая [их] в ладу и напевах, изливаемых сладкопением»²⁰⁸. Откровенно греческое звучание имеет искаженное слово *kk'ewto*, которое в тексте относится ко Второму побочному гласу. Пока не удастся точно отождествить это слово с определенным греческим термином; тем не менее можно предположить, что оно имеет отношение к *κλειτός* (прославляющий, славный) и *κλήζω, κληίζω* (прославлять, славить, хвалить), что может быть интерпретировано как характеристика музыкального этоса данного гласа. Другая возможная параллель – *κλειστός* (скрытый, тайный).

Примечательно упоминание в тексте мифологических персонажей – таких, как врачеватель кентавр Хирон (*Χείρων*), наставник в музыке нескольких героев, искусный в игре на кифаре, и сирены, известные своим губительным сладкоголосым пением, а также ал-

²⁰⁴ В оригинале: «Էւ միւս եւս այլ ձայն գտեալ որ առի հինգերորդ»:

²⁰⁵ В оригинале: «այսինքն՝ ձայնագրողն վարժեալ գերաժառտականութեան ամենայնի գեղեցկապէս»:

²⁰⁶ В оригинале: «զի գարդարեցէ գմեղիտէսն եւ գամենայն ձայնագրեալսըն»:

²⁰⁷ В оригинале: «գարդարեցէ գմեղետիկովն»:

²⁰⁸ В оригинале: «ձայնագրելով տրոպով եւ եղանակովք, քաղցրութեամբ երգողին գեղմամբ»:

люзия на эпизод затыкания воском ушей спутников Одиссея «дабы не слышать сладостных голосов»²⁰⁹, что в данном контексте может быть интерпретировано как аллегория борьбы с языческой «диавольской» музыкой. В этом фрагменте заметна параллель с толкованием, приписываемым известному византийскому мелургу, протопсалту храма Св. Софии Иоанну Глике (сер. XIII в. – ок. 1320 г.)²¹⁰, в котором говорится: «Ихосы были найдены среди напевов сирен и исчислены вплоть до 4-го; а от них [были исчислены] другие. Ибо четыре [ихоса] по своей сути – от горного дела: это дорийский, и лидийский, и фригийский, и миксолидийский. <...> Золотое создается из глины с помощью огня; а серебряное – из дерева; и медное и свинцовое, и еще оловянное и железное. И каждому из них соответствует [тот или иной] ветер. Из золота произошел 1-й, а из глины его плагальный, поэтому тот назван дорийским, а его плагальный – гиподорийским. Второй – из серебра, а его плагальный из дерева, поэтому тот назван фригийским, а его плагальный – гипофригийским. А третий – из меди, а его плагальный из свинца, и поэтому тот назван лидийским, а его плагальный – гиполидийским. А 4-й – из олова, а его плагальный из железа, поэтому тот назван миксолидийским, а его плагальный – гипомиксолидийским»²¹¹. В данном случае, как и в предыдущих цитируемых источниках превалируют мифопоэтические представления античности или эллинистической эпохи: происхождение ихосов связывается с мифологическими персонажами (сирены), природными элементами (огонь, ветер, то есть воздух, глина, олицетворяющая здесь землю), ремеслами (горное дело), металлами (золото, серебро, медь, олово, свинец, железо), что имеет прямые параллели в армянских средневековых толкованиях на гла-сы.

В двух последних фрагментах пространной редакции примечательно упоминание ряда музыкальных инструментов (арфа, лира, кимвалы, рог, флейта, бубен, псалтерий). Все они хорошо известны из Ветхого Завета, и их упоминание косвенно указывает на широкое

²⁰⁹ В оригинале: «գի մի լուիցէ գալլ քաղցրութիւն ձայնից».

²¹⁰ О наследии Иоанна Глики см. Герцман 1996/56. С. 215—227.

²¹¹ Там же. С. 226. Перевод Л.О. Акопяна.

бытование этих инструментов в эллинистической и раннехристианской Армении.

Заключительный фрагмент текста отмечен непосредственным воздействием сочинений Григория Нисского «Об устройении человека» и «О надписании псалмов», что еще раз доказывает влияние эстетических воззрений святоотеческой литературы на армянскую средневековую эстетическую мысль.

Последние фрагменты пространной редакции больше всего пострадали от поздних искажений. Тем не менее нетрудно догадаться, что здесь нашли отражение отголоски горячих дискуссий времен каппадокийских отцов о правомочности применения в церкви инструментальной музыки наряду с вокальной. Автор толкования пытается обосновать преимущество новой, сугубо вокальной духовной музыки (псалмопение, гимнодия) по сравнению со старой, вокально-инструментальной, звучавшей в языческих храмах. Для этой цели он перифразирует фрагмент из трактата Григория Нисского, уподобляя ноздри, горло, нёбо, язык, все тело человека музыкальным инструментам: «Ныне музыкальные орудия не подобают человеческому чертогу, как было в старину, но да будет гортань вместо рога, ноздри вместо флейты, подбородок [вместо] кимвал, язык [вместо] плектра, все тело – бубном, мысль – арфою, душа – лирою, органы чувств – псалтерием. Ибо написано, что человек есть орудие благословения»²¹².

Следует отметить, что соответствующий фрагмент из Григория Нисского часто цитируется не только в армянских средневековых трактатах музыкально-эстетического содержания. Идеи, затрагиваемые в нем, оказали большое влияние на византийские, латинские и арабо-персидские сочинения той же тематики. Теория микрокосма Григория Нисского рассматривает организм человека как своеобразную саморегулируемую систему, в миниатюре воспроизводящую устройство мироздания и устроенную по образу и подобию Создателя.

²¹² Ср. ММ рук. № 468. Л. 23а–23б; см. также Migne 1858. P. 149, 442; МЭСиВ. С. 109, 111.

Не менее примечательны идеи, в определенной степени связанные с античной теорией музыкального этоса, то есть с осознанием и осмыслением познавательного, воспитательного и эмоционального воздействия музыки, которые нашли свое выражение в учении об имманентной эмоциональной выразительности, приписываемой древнегреческим ладам. С этим учением соотносится и осознание благотворного воздействия музыки, что также нашло свое выражение в трудах Григория Нисского.

Например, в труде «О надписании псалмов» заслуживает внимания часть, где Григорий Нисский обращается к целебным свойствам музыки: «Отсюда следует объяснить и те великие дела божественной музыки, которые свидетельство истории приписывает Давиду: всякий раз, когда Давид заставлял Саула в состоянии душевной омраченности, он так врачевал своими напевами его недуг, что к тому возвращался здравый рассудок. Из этого ясно, на что намекает таящаяся в мелодии загадка: она учит, как успокаивать болезненные возбуждения, возникающие в нас под действием многообразных житейских событий»²¹³. Фактически Григорий Нисский указывает на роль терапевтического воздействия музыки (в частности духовной, которую он называет божественной) в преодолении порожденных стрессами депрессий. В научном наследии средневековой Армении свидетельства о применении музыкальной терапии присутствуют не только в трудах врачей-врачевателей – например, в трактатах «Утешение при лихорадках» Мхитара Гераци (*Mxit'ar Herac'i*, XII век) и «Не-нужное для неучей» Амирдовлата Амасиаци (*Amirdovlat' Amasiac'i*, XV век), – но и в «Толковании грамматики» выдающегося ученого-энциклопедиста, поэта и гимнографа XIII века Иованнеса Ерзнкаци Плуза (*Yovhannēs Erzncac'i Pluz*). Здесь также особо заметна одна из сторон многообразных проявлений античного учения о музыкальном этосе, подчеркиваемая в святоотеческой литературе, – очищающая, катарсическая сила музыки: «Главное назначение музыки, согласно их учению, – очищение страстей, с помощью которого достигаются исцеление духа и благочестие души»²¹⁴.

²¹³ МЭСиВ. С. 110.

²¹⁴ Шестаков 1975. С. 78–79.

Рассматривая судьбу наследия Григория Нисского в армянской литературе, исследователь литературного наследия каппадокийских отцов К. Мурадян обращает внимание на следующее обстоятельство: «В отличие от рукописей армянских переводов трудов Василия Кесарийского и Григория Назианзина, которые сохранились в основном в виде сборников, армянские переводы литературного вклада Григория Нисского рассеяны в рукописях»²¹⁵.

Заслуживает упоминания также отрывок из «Панегирика житию святого Месропа» автора XII–XIII веков Карапета Саснаци (*Karapet Sasnac'i*), где описывается деятельность Месропа Маштоца, удалившегося от мирской жизни: «Сдерживал язык и смыкал зубы, не двигая и не раскрывая их для суетных речей, но постоянно занимался Священным Писанием. Уподобил рот лире и зубы струнам, губы пальцам и язык плектру. И смешал дух [свой] с Божественным Духом, и, будучи музыкантом, воспевал сладкозвучные песни во славу Святой Троицы»²¹⁶. Повествуя о Маштоце как о музыканте, Карапет Саснаци воспользовался образами и метафорами из сочинений Григория Нисского.

Влияние воззрений Григория Нисского прослеживается вплоть до «Книги о музыке» Григора Гапасакаляна. В главе «О том, почему гласов восемь» можно прочесть следующее: «Вопрос: Почему наших гласов восемь? Ответ: Исходных гласов наших, как и у греков, четыре, согласно четырем стихиям <...>; они имеют также четыре побочных гласа согласно повторно рождающимся четырем. Итого восемь, что соответствует восьми канонам Псалмопевца и восьми гласным, а также восьми голосовым органам, как-то: легкие, трахея, язычок, гортань, язык, зубы, губы; прибавь к ним воздух, находящийся в человеке. Ибо без них и гласных невозможно воспеть песнь музыкальную, поскольку все песни и напевы исполняются посредством [этих органов], содержащих в себе тайную науку музыкального искусства»²¹⁷.

²¹⁵ Muradyan K. 1983. P. 74.

²¹⁶ Karapet Sasnac'i 1897. P. 380. Цит. по Harut'yunyan 2010. P. 110.

²¹⁷ Gapasak'alean 1803. P. 40; Гапасакалян 2017. С. 73–74.

Итак, анализ упомянутых источников показывает, что армянская средневековая музыкально-теоретическая и эстетическая мысль развивалась от древнейших анимистических и пантеистических мифологизированных представлений к библейской концепции происхождения и толкования гласов.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

БИБЛЕЙСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ СОЧИНЕНИЯ «О ЧИНАХ ЦЕРКВИ» И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ПОСЛЕ- ДУЮЩИХ АВТОРОВ

Важным этапом развития армянской духовной музыки являются VII–VIII века. В этот период произошел ряд существенных сдвигов в области внедрения в армянскую гимнографию новых музыкально-поэтических жанров, дальнейшего упорядочения богослужения. Новое качество приобрела музыкальная эстетико-теоретическая мысль. Широкий размах переводческой деятельности эллинофильской школы и процесс дальнейшего развития оригинальной армянской философско-богословской мысли способствовали вытеснению древних представлений библейской концепцией. Влияние последней на экзегетику стало определяющим для всего христианского мира. Проявления этой тенденции заметны уже в рассмотренных в предыдущей главе заключительных фрагментах Текстов В2 и В3, однако более определенное звучание она получает в обладающем всеми признаками переходного типа чтении памяти святых Переводчиков Месропа и Саака в Четьях-Минеях (Текст С), где фрагмент, посвященный происхождению гласов воспринимается как интерполированная в основной текст самостоятельная литературная единица²¹⁸.

Данный текст включает в себя разные слои эстетико-теоретического осмысления гласовой системы, нашедшие отражение в нескольких фрагментах, начиная с универсальных архетипических представлений вплоть до созданных в русле неоплатонизма толкований совершенного числа и музыкальной интерпретации его составляющих. Центральное место здесь занимает толкование различных свойств числа десять, связанное с десятью гласами. Более явственна в этом тексте концепция библейского происхождения гла-

²¹⁸ ММ рук. № 7362. Л. 626; Yaysmawurk¹ 1730. Р. 74–75.

сов. Одновременно затрагивается связь основных четырех гласов с четырьмя стихиями.

Очевидно, что этот текст занимает промежуточное положение на пути от текстов, сохранивших черты музыкальных эстетико-теоретических толкований эллинистического периода к сугубо церковным музыкально-теологическим толкованиям. Неслучайно последовательность приводимых толкований здесь как бы «перевернута». Она разворачивается не от звуков животного мира, мифических греческих музыкантов до Давида и других пророков, облаченных в одежды сказочных героев, а начинается прямо с библейских, космогонических образов, толкование которых в конечном итоге служит выявлению внутренней связи между совершенным числом и десятью гласами, следующим образом: «...Сотворили [они] и песни шараканов, установили напевы всех гласов, каковы святой патриарх Саак Партев разделил на десять согласно числу следующих десяти [божественных] созданий: небо и небесные [светила], земля и земные [существа], море и морские [животные], воздух и птицы, ангелы и люди. А также согласно десяти Божественным заповедям, [запечатленным] на скрижалях Моисея, и десяти казням Египетским, и десяти разумным родам: [ибо] девять ангельских [чинов] и одна человеческая природа составляют десять. Также десять испытаний Авраама, каковыми стал он угоден Богу, и десять пальцев на руке человеческой. Также десять струн лиры, на которой Давид воспевал псалмы, и десять покрывал скинии Завета. Ибо десять – священное [число] и дар Божий, совершенное число, от которого происходят 100, 1000 и 10 000. А само число десять происходит от четырех и является венцом всего [сущего]. Так и из четырех гласов происходят десять. Четыре же гласа соотносятся с четырьмя стихиями. Первый – от земли. Второй – от воды. Третий – от воздуха. И Четвертый – от огня. И от четырех гласов отделились четыре побочных: Первый побочный, Старший побочный, Низкий и Последний. А также два гласа *steli*, которые имеют и иные проявления. Ибо Первый глас [происходит] от плотничного [ремесла], Второй – от кузнечного...» и т. д. (см. Текст А).

К числу наиболее ранних письменных памятников, посвященных толкованию армянских церковных гласов, относится сочинение «О чинах Церкви» (Текст D), содержащее по-новому осмысленное целостное описание системы армянского Восьмигласия.

Впервые данное толкование было опубликовано А. Кюрдяном²¹⁹, затем к нему обратился Н. Тагмизян, издавший также его критический текст²²⁰. В публикации Тагмизяна трактат «О чинах Церкви» впервые рассмотрен с точки зрения музыковедческого анализа.

Трактат примечателен в нескольких аспектах:

а) Он свободен от присущих более ранним текстам мифологизированных постулатов, сохранивших остатки языческой музыкальной теории. В данном случае мы имеем дело с однородным и целостным по содержанию образцом сугубо церковной музыкальной теории и эстетики, то есть с качественно новым явлением.

б) Языческие мифологизированные представления сменяются христологическими, эсхатологическими толкованиями, восходящими с одной стороны, к Откровению Иоанна²²¹ и апокрифическому Видению Богородицы²²², с другой – к традициям ареопагитического корпуса.

Трактат «О чинах Церкви» написан сложным языком, характерным для эллинофильской школы, и состоит из двух разделов. Как отмечено в преамбуле от редакции журнала «Анаит», где был опубликован материал А. Кюрдяна, «...это богословское, художественное и историографическое толкование музыкальной структуры нашего Шаракноца, изложенное довольно загадочным и сложным стилем»²²³.

До сих пор остается спорным вопрос авторства трактата «О чинах Церкви». Во всех известных рукописях данный текст приписывается «Мовсесу, Отцу риторики» (*Movsēsī K'ert'olahawr*), то есть

²¹⁹ К'іwrtean 1935. Р. 30–32.

²²⁰ Т'ahmizyan 1972a.

²²¹ Откр. 8; 9; 10; 11:15–18, 20:10–11.

²²² Т'angaran 1898. Р. 411, 427, 437.

²²³ К'іwrtean 1935. Р. 30.

Мовсесу Хоренаци – выдающемуся историографу, церковному писателю и гимнографу²²⁴. Однако Н. Тагмизян при публикации критического текста исправил данное определение на «Мовсеса Грамматика» (*K'ertoli*), связав авторство этого сочинения с именем жившего в VII–VIII веках епископа Мовсеса Сюнеци, наставника Степанноса Сюнеци, известного как «грамматик» (*k'ertol*). Эта точка зрения была в обиходе вплоть до последнего времени²²⁵. Музыковед М. Навоян обратил внимание на выражение «мне так кажется» (*inj ayspēs t'ui*)²²⁶ во втором разделе анализируемого текста; оно же неоднократно встречается в различных главах «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци²²⁷. В первой фразе второго раздела трактата «О чинах Церкви» оно появляется в следующем контексте: «И почему псалмы Давида упорядочены в восьми канонах, которыми денно и ночью совершаем службу в церкви? *Мне так кажется*, что семь канонов [соответствуют] семи векам, а восемь – установлены согласно восьми векам, на что указывает премудрый Соломон в наставлении о благоразумии...» и т. д. Данное обстоятельство является серьезным аргументом в пользу пересмотра точки зрения Тагмизяна, подтверждая, что рукописным источникам следует больше доверять. Что заставило Тагмизяна приписать авторство этого трактата Мовсеса Сюнеци, можно лишь предполагать. Однако нельзя не отметить, что и язык, и обсуждаемые в нем вопросы, и наличие некоторых песнопений, используемых в богослужении, не противоречат реалиям второй половины V века, что заставляет пересмотреть принятую точку зрения, принимая на вооружение более убедительную и обоснованную гипотезу.

²²⁴ О времени создания и проблеме авторства данного толкования см. Navoyan 2013; Navoyan 2016b.

²²⁵ Она нашла отражение и в одной из моих предыдущих монографий, см. Arewšatyan 2003a. P. 45–52.

²²⁶ В оригинале: «իմն այսպէս րուի».

²²⁷ Следует отметить, что непривычное в условиях средневекового мышления специальное подчеркивание своего «я», собственного мнения в армянской средневековой литературе встречается лишь в сочинениях Мовсеса Хоренаци и Анании Ширакаци.

Таким образом, к мелким сочинениям Мовсеса Хоренаци, возможно, прибавляется еще одно, а именно – трактат «О чинах Церкви», доказывающий факт пристрастного отношения Отца риторики к вопросам музыкального искусства и богослужения²²⁸.

Сочинение «О чинах Церкви», ознаменовавшее новый этап теоретического осмысления армянского Восьмигласия, отчетливо делится на две части.

В первой определяются четыре основных, четыре побочных и два дополнительных гласа *steli*, характеризуется их эмоционально-этический характер, приводятся соответствующие толкования из Библии, отмечаются известные песнопения из суточной службы, относящиеся к тому или иному гласу. Автор стремится связать происхождение гласов с теми или иными символически значимыми библейскими образами и богословскими идеями: «Ибо изначально прозвучал глас Божий: Адам, где ты? (Быт. 3:9). И во-вторых: где Авель, брат твой? (Быт. 4:9). И в-третьих: где Сарра, жена твоя? (Быт. 18:9). Итак, все эти звуки родственны Первому гласу, в котором доносится до земли пение святых серафимов; во-вторых, [в нем] сочинены песни славословия. Ибо в Первом гласе прозвучал голос славящих, возвещавших чудесными звучаниями: Слава в вышних Богу, и на земле мир (Лк. 2:14). А его побочный имеет смиренно-просительный [характер], и в нем [поется] молитва, обращенная к земле, песнь Моисея во втором разделе [Ветхого] Завета (Исх. 15), с которой согласуется ода Мариам, сестры Аарона, воспетая у Красного моря: Пойте Господу, ибо высоко превознесся Он (Исх. 15:21)».

Согласно автору трактата, «Второй глас несет [в себе] всеобщую мольбу, ибо [он] происходит от песни благословения трех отроков, спасшихся от угрозы сгореть в огненной печи (Дан. 3:52), <...> а его побочный – трагический глас. В нем сочинены псалмы сорокодневного поста и на дни Страстей Христовых». Далее, Третий глас характеризуется как несущий в себе «женскую мольбу», а его побочный как утешающий, «именуемый низким, то есть строгим. В нем сочинены псалмы на Вербное Воскресенье, вход Иисуса в Иеру-

²²⁸ См об этом: Arewšatyan 1992a.

салим. С ними согласуется песнь отроков, возвещавших: Благословен грядущий во имя Господне (Пс. 117:26, Мф. 21:9, Лк. 19:31, Ин. 12:13). А глас Четвертый возвещает всеобщую проповедь на четыре стороны света, согласно четырем [Вселенским] соборам и четырем составным [началам] человека. А его побочный – радостный глас, в нем сочинены псалмы *stologi* (респонсориальные – Ред.) на святую Пасху, Воскресение Господне, в ознаменование единой природы обитателей неба и нас, живущих на земле».

Следующее за этим толкование имеет ярко выраженный эсхатологический характер; в нем широко использованы пассажи из Евангелия от Матфея (глава 25), Откровения Иоанна и апокрифического Видения – так называемого Апокалипсиса Богоматери. Данное толкование с сокращениями или добавлениями встречается почти во всех позднейших средневековых трактатах о гласах: «А в грядущем времени в гласе Первом прозвучит труба Гавриила, и отверзнутся могилы, и восстанут мертвецы. В гласе Втором прозвучит голос: вот, Жених идет, выходите навстречу Ему (Мф. 25:6). В гласе Третьем пророки воссияют наподобие [ангельских] воинств перед Ним. <...> В гласе Четвертом устанавливается грозное судилище, и садится Судья на престол судить мир по справедливости.

Первый побочный [глас] – плач и вопли грешников в аду. А Второй побочный – огненная река, несущаяся перед Ним. А Третий побочный – в нем слышится слово к отступникам и неверующим: идите проклятые, в огонь вечный, уготованный диаволу и ангелам его (Мф. 25:41). А Четвертый побочный – радостный глас, им призываются праведники: приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира (Мф. 25:34). А *steli* Второго [гласа], найденный в пламени, пожирает и поглощает всё. А *steli* Последнего [гласа] – в нем уготовал [Господь] Своим возлюбленным чашу спасения и бессмертия в Царствии Небесном. Таковы первопричины музыкальных гласов»²²⁹.

Армянским средневековым мыслителям были хорошо известны связанные с музыкой эстетико-теоретические воззрения пифагорейской, александрийской и неоплатонической школ, что засвиде-

²²⁹ Arewšatyan 2013b. P. 214–216.

тельствовано не только в древнейших армянских переводах, но и в оригинальных трудах Давида Непобедимого, Анании Ширакаци и других авторов.

Большое распространение получили в указанную эпоху сочинения Псевдо-Дионисия Ареопагита. В частности, в сочинении «О небесной иерархии», исходя из пророчеств Иезекииля и Исаии, переосмыслена языческая идея о небесном происхождении музыки и развита мысль о том, что, к примеру, церковное пение есть подражание пению серафимов и херувимов, беспрестанно славящих Господа. Этим постулатом было положено начало целому направлению в общехристианском песнетворчестве, известному как «калофония» (греч. *καλοφωνία*), то есть «прекрасногласное» («ангелогласное») пение. У армян это направление наиболее ярко проявилось в кантиленно-мелизматических святословиях (*srbasacut 'iwnk'*) Литургии и в искусстве Манрусума. Есть серьезные основания предполагать, что армянские мыслители VII–VIII веков (в том числе Степаннос Сюнеци и Иованнес Одзнеци) и более ранние (в частности, Давид Непобедимый) стремились толковать в духе Ареопагитик различные вопросы, связанные с ритуалом и богослужебным пением.

В данный период число суточных служб еще окончательно не устоялось (оно колебалось между семью и восемью), поэтому автор рассматриваемого трактата обратил особое внимание на восьмичастную структуру армянской Псалтири-Часослова, стремясь обосновать ее с богословских позиций. Этому ритуаловедческому вопросу, который оставался предметом философско-богословских дискуссий вплоть до Григора Татеваци (XIV–XV век), посвящена вторая часть трактата. По существу эта часть представляет собой толкование суточных служб, где центральное место занимает толкование Песни трех отроков.

Примечателен также полный заголовок трактата: «Толкование Мовсеса, Отца риторики, армянского архимандрита и философа, о чинах Церкви, дарованное Духом Святым. Изложение содержания Духовного песенника согласно музыкальным размерам, быстрому [и] медленному, [и] первопричины гласов, соответствующих его

восьми частям»²³⁰. Хотя в заголовке речь идет о двух типах движения в церковном пении – *štambajaynut' iwn* (подвижно) и *stelnač' ap'ut' iwn* (медленно, с мелодическими украшениями), – мне представляется, что его смысл шире и подразумевает наличие более обширного сочинения, освещавшего различные вопросы богослужения, теории и эстетики церковного пения, грамматики и т. п. Не исключено, что до нас дошла лишь небольшая часть этого предполагаемого сочинения.

Дошедшее до нас под именем Мовсеса, Отца риторики, сочинение «О чинах Церкви» – самобытный памятник богословской и эстетической мысли своего времени. Оно оказало большое влияние на дальнейшее развитие армянской музыкально-эстетической мысли.

Непосредственным отголоском этого влияния является трактат, по всей видимости принадлежащий Степанносу Сюнеци²³¹. Это второй текст, авторство которого в заголовке приписывается Василию Кесарийскому (Текст Е). Очевидно, составитель данного толкования был хорошо знаком с сочинением Мовсеса, поскольку оно фактически представляет собой краткое изложение первой части трактата «О чинах». В нем заметны как прямые заимствования, так и дополнения²³². Можно утверждать, что с трактата «О чинах» берет начало устойчивая традиция толкований на гласы; ее библейская концепция разрабатывается последующими авторами.

Заголовок, имеющий значение самостоятельной памятной единицы, содержит интересные сведения о выдающемся грамматике, философе и музыканте VIII века Степанносе Сюнеци, согласую-

²³⁰ В оригинале: «Աղիւսէսի Քերրովաւոր եպոս վարդապետի եւ իմաստասիրի յաղագս կարգաց եկեղեցւոյ բացատրեալ ի շնորհաց իղգոյ սրբոյ. Շարադրութիւն շարանանու Հոգեւոր երգարանիս ըստ երաժշտական չափաց՝ տառերածայնութեան, ստեղնաշափութեան ուրանասնեայ պատկանաւոր ծայրնից պատճառք».

²³¹ Первая публикация: Arewšatyan 2003a. P. 116–119. См. также Arewšatyan 1996–1997a. P. 349–353.

²³² См. ММ рук. № 3276. Л. 86б; рук. № 6616. Л. 39а–40б; рук. № 7117. Л. 149б–150б; рук. № 2752. Л. 8б.

щиеся со свидетельствами о нем ряда армянских средневековых историографов: «Слово Василия Кесарийского о гласах, которое перевел епископ Сюнийский Степаннос, ибо был он музыкантом и [мужем] искусным во всех гласах [=звуках]²³³, и разделил гласы, и установил [или расставил – А.А.] певческие знаки (*harukayk'*) гласов <...>»²³⁴.

На последней части этого заголовка стоит остановиться особо. Меня заинтересовал термин *haruk* (мн. ч. *harukayk'*). Новый толковый словарь древнеармянского языка объясняет его следующим образом: «название музыкального знака (хаза), похожего на знак *harhar* или *p'uš*»²³⁵. Имея в виду значение исконно армянского корня *har* («удар»), мы можем с полным основанием трактовать термин *haruk* также как синоним понятия «ударение» или «акцент». Следовательно, в тексте речь идет о хазовой нотации, введение которой наряду с жанром канона и упорядочением Восьмигласия, согласно некоторым историческим источникам, связывается с именем Степанноса Сюнеци. Слово *haruk* в тексте применено во множественном числе, обозначая совокупность расставленных над литературным текстом и указывающих интонацию условных знаков. С другой стороны, данное слово сравнимо с греческим глаголом *tonízō*, *tonízeiv*, который согласно мнению знатока греко-византийского духовного песнетворчества Ликургоса Ангелопулоса означало и означает до сих пор создание музыкального сочинения, песнопения: «Греческий был не только языком поэзии и гимнографии, он был также источником системы музыкальной нотации, называемой экфонетической нотацией. Все особые знаки и ударения греческого языка применялись в музыке как знаки звуков. Многочисленные древние рукописи и особенно Евангелия свидетельствуют о быстром усвоении этой формализации. И сегодня, сочиняя музыкальное про-

²³³ Как видим, «голоса животных» более не упоминаются.

²³⁴ В оригинале: «Բարդի Վեարկեցւոյ տաղեալ յաղագս ձայնից թէ ուստի գտան կամ յունէ, զոր քարգմանեալ է Ստեփաննոսի Սիւնեաց եպիսկոպոսի, զի նա եղև երաժիշտ և հմուտ ամենայն ձայնից և բաժանեաց զձայնն ի մասունս և էդ գյարուկայք ձայնիցն, զոր կարգեցին սուրբ կարբն».

²³⁵ Nor Baġgirk' 1980. II. P. 66.

изведение, его автор говорит о себе “*τονίζω*”, то есть “акцентирую”. Слово “*τονίζειν*” (акцентировать, то есть в действительности “сочинять”) применяется всякий раз. Следовательно, “акцентировать” в Греции означает сочинять музыкальное произведение. Так же, как “писать икону” (“иконописать”) означает писать картину»²³⁶. Примечательно следующее обобщение автора: «Употребляемый в церковном искусстве лексикон не случаен. Художник обращается к православному богословию и установленным церковью канонам. Например, икона является особой формой церковного живописания. Это не искусство во имя искусства, но особое искусство, служащее богословию. Песнетворчество также должно учитывать богословский смысл текстов и язык, на котором эти тексты написаны. Эти рамки, однако, не мешают свободному самовыражению творцов. Произведения Феофана Грека или Андрея Рублева – яркое подтверждение сказанному»²³⁷. К тем же явлениям обращается и Тагмизян: «Это искусство является переосмысленной и приспособленной к требованиям средневековой просодии и разным языкам формой акцентирования. Как справедливо утверждает Г.-А. Вийото, для древних греков петь означало в первую очередь правильно акцентировать – переживанием, действенной выразительностью и всеми тонкостями, продиктованными опытом и наблюдательностью, которые могли углубить впечатление от данного сочинения»²³⁸. Вот почему под песней они понимали не только песню и речитацию, но даже речь (не говоря о стихе). И грамматике, акцентуации и произношению обучали одновременно с музыкой, даже как части последней. <...> На это указывают <...> армянские грамматические сочинения от Давида Грамматика до Иованнеса Ерзнкаци и более поздних авторов: “Однако грамматика [или поэзия] возникла из музыки, ибо именно ей, музыке, от природы свойственно проявляться с помощью долгих и кратких звуков при исполнении песен в сопровождении игры [на музыкальном инструменте]»²³⁹. Приведенная Тагмизяном

²³⁶ Angelopoulos 2005. P. 50.

²³⁷ Ibid. P. 51.

²³⁸ Villoteau 1809. P. 219—221.

²³⁹ T‘ahmizyan 2003. P. 155.

цитата взята из «Толкования грамматики» Давида Философа (Грамматика)²⁴⁰. Далее ученый продолжает: «В Средневековье, естественно, армяне также применяли на практике разновидность просодического искусства, соответствовавшую требованиям армянского языка и пения»²⁴¹. Из этих наблюдений становится ясным смысл выражения «и расставил певческие знаки» в связи со Степанносом Сюнеци.

В анализируемом тексте сразу же привлекает внимание то, что на примере определенных песнопений суточных служб подчеркнуты указания практического характера: «Первый глас – “Слава в вышних”, “Благословен Господь”, “О [мире] свыше” и “Святая Дева”. Первый побочный глас “Благословения” канонов и “Посланный”; с приближением к вечеру – “Боже великий”, “Помоги нам, Господи, Церкви”. *Steli* Второго гласа – “Приветствие священников”, “Просвети” на Навечерие <...>».

И, наконец, наиболее примечательный момент: в данном толковании, наряду с основными восемью гласами упомянуты пять дополнительных гласов *steli*, соответствующие четырем собственно гласам и одному побочному. Это обстоятельство, по всей видимости, отражает историческую реальность:

«*Steli* Первого гласа: крестообразно выстраиваются одесную праведники, и слышится голос Сына Божьего: приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте царство Божье²⁴². Свершается суд согласно писаниям, ибо говорит Господь наш Иисус Христос: как слышу, [так и] сужу, и суд Мой праведен²⁴³.

Steli Второго гласа: разрушает надежду грешников, плач очей и скрежет зубов.

Steli Третьего гласа: господствует над грешниками мрак ужасный и Тартар холодный, червь неусыпный, огонь неугасимый.

Steli четвертого гласа: вместо этой пищи Духом Святым питаемся и Царства Небесного удостоимся со всеми святыми во Иису-

²⁴⁰ См. Dawt'i p'ilisop'ayi Meknut'iwn k'erakanin. ММ рук. № 2059. Л. 306.
См. также МЭСБ. С. 355.

²⁴¹ T'ahmizyan 2003. P. 156.

²⁴² Ср. Мф. 25:34.

²⁴³ Ин. 5:30.

се Христе, Господе нашем, благословенном веки. Аминь».

Как уже неоднократно упоминалось, армянской церковью были канонизированы восемь гласов и два *steli*. Однако в песнопениях Шаракноца (Гимнария), помимо основных восьми гласов, наличествуют не два, а три *steli*, а также ряд так называемых гласов-спутников *darjuack* (букв. «обращение»). Данное явление было отмечено еще в прошлом веке видным константинопольским музыкантом-теоретиком Е. Тнтесяном. Симптоматично также выделение в первом же разделе данного текста *steli* Второго побочного гласа, что, по-моему, может в определенной степени прояснить следующий вопрос: почему Второй побочный глас в староармянской теории именуется *Awag kolm* (букв. – Старший [или Главный] побочный глас)? Можно предположить, что Второй побочный глас получил это название, поскольку был в то время единственным среди побочных, обладавшим своим *steli*.

Возникает вопрос: куда же исчезли эти *steli*? Скорее всего их надо искать среди гласов-спутников *darjuack*, родственных по своему характеру *steli*, исходя из того, что термин *darjuack* не упоминается ни в одном средневековом источнике и неизвестно, каким образом и когда он вошел в обиход. Он так и не получил своего особого обозначения даже в записях шараканов, осуществленных в позднем Средневековье и в Новое время.

Упоминая о термине *steli*, который на древнеармянском означает буквально «отросток» или «ветка», следует дифференцировать понятия ладов типа *steli* и шараканов-гимнов *steli*, разворачивающихся в этих ладах. Гласы *steli* характеризуются большим объемом ладового звукоряда, наличием нескольких опорных тонов, переменностью тоник, позволяющих осуществлять ладовые отклонения и модуляции в торжественно-приподнятых, лирико-эпических песнопениях кантиленно-мелизматического склада, присущего шараканам типа *steli*. Именно поэтому термин *steli* применительно к гласам нередко переводится как «отпочковавшийся» или «ветвистый». В подтверждение выдвинутой нами гипотезы сошлемся на Х. Кушнарера. Отмечая, что мелодии типа *steli* получили распространение главным образом в XII–XIII веках, Кушнарер писал: «Известно, что термин

“*steli*” применялся и до эпохи развитого феодализма, однако нельзя допустить, что в раннюю пору под ним разумелось то же, что мы разумеем сейчас²⁴⁴. Нам представляется, что здесь имеется в виду оговоренная нами разница в понимании термина *steli* применительно к ладовым звукорядам (в данном случае к *darjuack* ‘ам) и мелизматическим, развернутым монодиям шараканов типа *steli*.

Следовательно, необычная и выходящая за рамки канона классификация гласов в рассмотренном тексте, в виде толкования отражает эстетико-теоретическое обобщение определенных реалий, сложившихся на каком-то этапе в монастырской певческой практике.

В ряду толкований, продолжающих традиции Мовсеса Грамматика и Степанноса Сюнеци, привлекает внимание текст «О науке гласов» Анании Вардапета, где библейская концепция теории гласов обогащается новыми аспектами.

Этот источник постоянно цитируется в числе армянских средневековых толкований на гласы. В начале 1970-х годов Н. Тагмизян в историческом обзоре древней и средневековой музыки Армении приписал сочинение «О науке гласов» известному книжнику X века, настоятелю Нарекского монастыря Анании Нарекаци; эта точка зрения воспроизведена и в других его публикациях²⁴⁵. Однако мое исследование позволяет предположить, что автор данного толкования – ученый-энциклопедист, выдающийся математик, астроном, гимнограф и теоретик музыки VII века Анания Ширакаци.

Моя гипотеза основана на следующих логических выводах: посветив себя в основном точным наукам, в число которых входила и музыка, Анания Ширакаци, будучи хорошо знаком с достижениями неопифагорейцев, арменизировал арифметическую десятичную таблицу Никомаха Герасского, где буквы имели также музыкально-теоретическое значение. Он занимался и вопросами акустики. Наконец, средневековые списки гимнографов приписывают ему ряд гимнов, посвященных праздникам Господним. Следовательно, есть веские основания предполагать, что он не обошел своим вниманием теорию Восьмигласия.

²⁴⁴ Кушнарев 1959. С. 136.

²⁴⁵ T’ahmizyan 1970b–1971/1. P. 56.

Примечательно известное высказывание Анании Ширакаци по поводу гармонии небесных сфер, сделанное в духе платонизма: «...органы чувств древних были острее, чем у нынешних, о чем свидетельствуют многие: вследствие чего [древние] не только следили за движением солнца, но и смогли наблюдать и познать [движение] всех светил. И [познали] не только их сущность, но также их звучание. И таким образом было найдено искусство музыки вселенной»²⁴⁶.

Любопытно сравнить данный пассаж с идеями Аристотеля, на которые ссылается Бозций. Рассуждая об ограниченных возможностях человеческого слуха, который не в состоянии воспринимать мощное звучание, создаваемое космическими телами, Аристотель утверждал, что: «звук имеется с самого момента нашего рождения и потому, за неимением контрастирующей с ним тишины, неразличим: ведь звук и тишина распознаются по взаимному контрасту. С людьми, мол, поэтому происходит то же, что с кузнецами-молотобойцами, которые вследствие привычки не замечают грохота»²⁴⁷.

Некоторые средневековые списки гимнографов приписывают Анании Ширакаци цикл гимнов «Отцов» на Воскресение («Весь цикл “Отцов” на Воскресение Господне [сотворил] Анания Ширакаци»)²⁴⁸ и ряд других шираканов, которые поныне поются в нашей церкви. Выражение «весь цикл “Отцов” на Воскресение Господне» следует понимать следующим образом: Анания Ширакаци осуществил исходящую из нужд богослужения программу создания гимнов «Отцов», распеваемых во всех гласах. Эта программа сравнима с созданием цикла 80 песен Главных гимнов на Воскресение Господне Степанноса Сюнеци, также охватывающих все гласы Восьмигласия. Иначе говоря, указания на то, что цикл гимнов «Отцов» на Воскресение был сочинен Ананией Ширакаци, могут свидетельствовать о решении им весомой творческой и, одновременно, теоретической

²⁴⁶ Anania Širakac'i 1940. P. 83–84.

²⁴⁷ Аристотель 1981. С. 323 («О небе» II, 9:25).

²⁴⁸ Mayr c'uc'ak jeřagrac' Srboc' Yakobeanc'. IV. 1969. P. 485.

задачи, актуальной для армянской церкви (как и для всего восточно-христианского мира) в VII–VIII веках.

Представим интересующее нас толкование. Примечательно его заглавие: «О науке гласов». Подобного нет в других толкованиях вплоть до Григора Гапасакаляна, воспринимавшего учение о гласах как науку, даже как «тайную науку»²⁴⁹. Это созвучно концепции гласов, выдвинутой неоплатониками или неопифагорейцами.

В данном сочинении Ширакаци проявляет себя как автор, сведущий в богослужении и гимнологии: из церковных обрядов упомянуты освящение храма, очищение оскверненного храма, благословение церкви и креста²⁵⁰, а из общехристианских канонических песнопений – «Слава в вышних Богу» (*P'ark' i barjuns*), «Благословение» и «Отцов», «Благословите Господа» (*Awrhnesc'uk' zTēr*), «Веруем» (*Havatamk'*) и «Единородный» (*Miacin*). О двух последних автор сообщает, что их установили святые отцы, то есть Свв. Месроп Маштоц и католикос Саак Партев. Полностью текст приведен в Приложении (Текст F).

Примечательно, что в толковании «О науке гласов» за собственным текстом автора следует упомянутое сочинение «О чинах Церкви», повсеместно приписываемое в рукописях Мовсесу Хоренаци («отцу» риториков и поэтов). Естественно, что для наследника традиций Золотого века армянской словесности Анании Ширакаци величайшим авторитетом должен был быть Мовсес Хоренаци – историограф и гимнограф сравнительно недавнего прошлого. Вероятно, именно поэтому к своему толкованию на гласы он присовокупил родственный по содержанию раздел сочинения «О чинах Церкви», по всей видимости высоко оценив достоинства этого сочинения и важность поднятых в нем теологических, ритуаловедческих, гимнологических и эстетических вопросов.

Таким образом, согласно предложенной мной точке зрения, к списку трудов Анании Ширакаци можно добавить толкование «О

²⁴⁹ Gapasak'alean 1803. P. 70, 82–83; Гапасакалян 2017. С. 68–69; см. также Arewsatyan 2014c. P. 46.

²⁵⁰ Данные обряды входят в состав Требника, называемого в армянском обиходе «Маштоцем».

науке гласов», еще раз подтверждающее энциклопедический склад его мышления.

Итак, созданные в VII–VIII веках толкования (Мовсес Хоренаци, Анания Ширакаци, Степаннос Сюнеци) целиком основаны на библейской концепции происхождения и сущности традиционных гласов армянской церкви. С целью обоснования своих тезисов авторы преимущественно обращаются к примерам из Ветхого и Нового Заветов, что соответствует утвердившейся традиции экзегетический литературы всего христианского мира и вообще присуще средневековому мышлению, приобретая характер универсального явления. Эта традиция продолжается и в сочинениях последующих толкователей (Иованнес Ванакан, Вардан Аревелци, Киракос Ерзнкаци) вплоть до Григора Татеваци, Аракела Сюнеци и Товмы Мецопеци. Симптоматично, что и в византийской, и русской средневековой музыкальной теории библейская концепция получила своеобразное проявление в так называемых певческих азбуках, материалом которых является вербальное описание исполнительской интерпретации византийских неум и русских крюков²⁵¹.

²⁵¹ См. Лозовая 1999. С. 66–67.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ВОПРОСЫ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ И ТЕОРИИ ГЛАСОВ В СОЧИНЕНИЯХ АРМЯНСКИХ АВТОРОВ XIII–XV ВЕКОВ

Эпоха культурного подъема, начало которой принято датировать X веком, подарила армянской культуре целое созвездие деятелей энциклопедического склада – Григор Магистрос, Иованнес Саркаваг, Нерсес Шнорали, Мхитар Айриванеци, Иованнес Ванакан, Вардан Аревелци, Иованнес Ерзнкаци и др. Меткое определение академика М. Абебяна, высказанное по поводу ученых-энциклопедистов эпохи Багратидов (X–XI века), в полной мере можно отнести и к деятелям XIII–XV веков, поскольку они стали продолжателями тех же тенденций, выразителями нового интеллектуального течения²⁵². Неслучайно многие из них внесли весомый вклад в армянское духовное песнетворчество, прославившись и как талантливые гимнографы или мелоды, а в их богатом литературном наследии наряду с многочисленными вопросами нашли место также вопросы гимнологии, теории гласов, соотношения духовной и светской музыки²⁵³.

В данной главе освещаются музыкально-теоретические и эстетические воззрения Иованнеса Ванакана (1181–1251), Вардана Аревелци (1198–1271), Киракоса Ерзнкаци (†1355), Григора Татеваци (1346–1409) и Товмы Мецопеци (1378–1446), нашедшие отражение в их трудах. Имеются в виду прежде всего «Вопросы и ответы» Иованнеса Ванакана, «Беседы» Вардана Аревелци и «Книга вопрошений» Григора Татеваци, в которых обсуждается широкий круг вопросов, относящихся к самым различным дисциплинам, включенным в учебные программы монастырских школ высшего типа. Соответствующие фрагменты их сочинений впервые вводятся в научный обиход в переводе с древнеармянского на русский язык.

Первым в этом ряду следует назвать Иованнеса Тавушеци, бо-

²⁵² Абебян 1975. С. 339.

²⁵³ См. об этом Аревшатян 2005.

лее известного как Иованнес Ванакан²⁵⁴ (1181–1251), – автора многочисленных трудов, возглавлявшего монастырские школы Нор Гетика и Хоранашата. «Вопросо-ответник» Ванакана вардапета считается одним из наиболее значимых среди его сохранившихся трудов. Это пособие широко использовалось в Средневековье и, в первую очередь, вероятно, в основанной им же прославленной школе Хоранашата, куда стекались за знаниями со всей Армении и где учились Киракос Гандзакеци, Вардан Аревелци, Григор Скевраци и многие другие известные в дальнейшем деятели культуры²⁵⁵.

Сохранившийся «Вопросо-ответник» (или «Книга вопрошений») Иованнеса Ванакана – первый известный в Армении сборник подобного рода, в котором отражены круг интересов и сумма знаний по философии, богословию, истории, географии, грамматике, естественным наукам, медицине, астрономии, музыкознанию и т. д. (ММ рук. № 5611). Сборник широко применялся в монастырских школах высшего типа своего времени.

В вопросах церковной музыки Иованнес Ванакан предстает в первую очередь искусным богословом-гимнологом. Известно, что помимо других трудов Ванакану принадлежит толкование шаракана «Радуйся, венец дев» из канона на Первый день Преображения. Во многих местах своего «Вопросо-ответника» он объясняет труднодоступные или спорные пассажи текста тех или иных шараканов, толкуя их богословский смысл²⁵⁶. Благодаря «Вопросо-ответнику» Иованнеса Ванакана сохранился наиболее ранний по времени список авторов шараканов, содержащий ряд ценных сведений об их деятельности и, по всей видимости, послуживший основой для последующих составителей аналогичных списков: «О шараканах, [о том], кто их сотворил. Вкусившие из источника Духа воспели [эти песнопения] в разные времена. На Рождество – Мовсес, отец риторов. На Успение [Богородицы], Преображение, [каноны] Пророкам и [свя-

²⁵⁴ *Vanakan* — схимник, монах.

²⁵⁵ О литературной и педагогической деятельности Иованнеса Ванакана подробно см. Oskean 1922.

²⁵⁶ ММ рук. № 5611. Л. 61а, 79б, 104а и др.

тым] Учителям²⁵⁷, “Помилуй по великой [милости Твоей]” до [канона] Апостолам – Иованнес Мандакуни. На Покаяние – Месроп Вардапет. Весь ряд “Отцов” – Анания Ширакаци. Благословения на Воскресение в семи гласах [сочинил] Степаннос Сюнеци, а в Низком [гласе] – католикос Нерсес. [Каноны] Усопшим, Мученикам – Петрос Камрджадзореци²⁵⁸. На [освящение] Креста и Церкви²⁵⁹ – владыка Саак католикос. Песни на заутреню и разделение гласов – [Саак] Партев²⁶⁰». Встречаются и иные примечательные дополнения, касающиеся истории Шаракноца, например: «Вопрос: кто установил [пение гимна] “Отроки”? Ответ: католикос Езрас. В.: Канон на заутреню? О.: католикос Гьют, испросивший у Давида [Непобедимо-го] “Воздвиньте”²⁶¹. В.: Кто сотворил [гимн] “По образу Твоему?” О.: Магистрос Григор²⁶²» и т. д.

Обращаясь к церковным гласам, Ванакан придает первостепенное значение их практическому применению в обиходе, поэтому соответствующий фрагмент содержит конкретные указания о гласах, в которых следует исполнять нараспев те или иные фрагменты Евангелий, Посланий апостолов и пророчеств (Текст G): «Вопрос: Как читают на глас Писание? Ответ: Евангелие – в Первом гласе; Апостола – во Втором; Исаию – в Третьем; оды – в Последнем гласе. В *steli* Второго гласа – Иоанна, и другие – в [*steli*] Первого гласа. Армянские оды – в [гласах] *steli*». В целом смысл данного параграфа понятен, хотя отрывок, касающийся гласов *steli*, мог быть более определенным. Вероятно, речь идет о об очень распространенных и общеизвестных реалиях монастырской певческой практики, поэтому

²⁵⁷ Имеется в виду канон святым Переводчикам.

²⁵⁸ Имеется в виду католикос Петрос I Гетадардз (†1054, на патриаршем престоле с 1019-го).

²⁵⁹ Каноны или чинопоследования на освящение Креста и Церкви фигурируют в Требнике «Маштоц».

²⁶⁰ Имеется в виду Саак I Партев (ок. 348–439).

²⁶¹ Имеется в виду философ Давид Непобедимый (*Dawit' Anhalt'*), которому приписывается молитвенная ода на Воздвижение Креста, начинающаяся этим словом.

²⁶² В связи с этим вопросом см. Arewšatyan 1997c; Аревшатян 2018a. С. 44–54.

автор не счел необходимым их детализировать. Неясно только, какие песнопения имеет в виду Ванакан вардапет, упоминая «оды» и «армянские оды» – первые должны были распеваться в IV гласе, а вторые в *steli*, скорее всего того же гласа. Этот вопрос нуждается в дополнительном изучении, поэтому лучше пока воздержаться от предположений.

В «Вопросо–ответнике» Ванакана содержится любопытный фрагмент, посвященный народным инструментам – канону (*k'anon*) и волынке, именуемой «пандир» (*p'andir*). Ванакан отмечает два наименования канона: «Одни говорят *k'anon*, другие – *lanon*», писец же со своей стороны добавил на полях листа третье наименование: *artlanon*. Пандир, трактуемый в средневековой литературе как разновидность уда (лютни), описывается здесь как волынка: «Мешок из козьей шкуры со вставленной внутрь трубкой. Вдувают через трость [воздух] и извлекают звук руками»²⁶³. Наличие подобных комментариев доказывает, что общественная атмосфера и культура той эпохи в целом подверглись влиянию новых веяний. Отголоски народного быта и искусства проникали за стены монастырей, находя свое выражение даже на страницах дидактической литературы, созданной в богословской среде.

О широком мировоззрении интересующих нас авторов свидетельствует тот факт, что их внимание привлекали также древние легенды и верования языческого происхождения, имеющие отношение к музыке. Так, выдвигая вопрос о происхождении гласов, Иованнес Ванакан отдает дань существующей традиции и вместе с тем приводит Текст А – «Обретение гласов согласно философам».

Хотя Ванакан и не оставил отдельного толкования на гласы, сохранилось его «Толкование хоранов» (иллюстрированных заставок к Евангелиям), где прослеживается ряд примечательных параллелей между толкованием числовой символики десяти гласов и аналогичным толкованием десяти хоранов, основанным на библейской концепции и понятии совершенного числа.

В числе лучших учеников Иованнеса Ванакана был Вардан

²⁶³ ММ рук. № 5611. Л. 576.

Аревелци (1198–1271) – историограф, географ, философ, грамматик, общественный и церковный деятель. Его деятельность разворачивалась как в коренной Армении, так и в Киликии. Вардан Аревелци известен и как гимнограф, чьи сочинения были канонизированы церковью. Особенно знаменит его шаракан «Они домостроительно украсили» (*Ork' zardarec 'in tnōrinabar*) из Канона святым Переводчикам. Он также автор толкования шаракана «Неувядаемый цветок» (из Канона на пятый день Богоявления), приписываемого Мовсесу Хоренаци²⁶⁴.

В обширном литературном наследии Вардана Аревелци своеобразное место занимает сборник под названием *Luctunk' i Surb Groc'* – «Разъяснение Священного Писания». Более популярно название *Žllank'* – «Беседы»²⁶⁵. Сборник был создан в Киликии по заказу Хетума I для удовлетворения интеллектуальных запросов членов королевского семейства. Состоящий из многочисленных и разнообразных материалов, написанный доступным среднеармянским языком, данный сборник энциклопедического характера намного расширяет и дополняет круг проблем, затронутых в «Вопросо-ответнике» Иованнеса Ванакана. Очевидно, при составлении «Бесед» Вардан Аревелци в числе других источников имел в поле зрения аналогичный по замыслу сборник своего учителя.

На страницах «Бесед» нашли место и вопросы музыкознания. Особенно примечателен фрагмент, где, как мне кажется, речь идет о взаимосвязи светской и духовной музыки и в завуалированной форме высказывается идея о возможности применения в духовном песнетворчестве приемов и достижений в области инструментальной светской музыки ради усиления выразительности церковного пения (Текст Н). Для этого Вардан Аревелци обращается к излюбленному средневековыми толкователями хрестоматийному образу пророка Давида: «Вопрос: Почему Давид соединил звуки и игру [на инструментах] со Словом Духа? Ответ: По двум причинам: во-первых, ибо сатана изобрел лиры и арфы, дабы с их помощью расслаблять людей. Соединил Давид это со Словом Духа, чтобы <...> уязвить [са-

²⁶⁴ См. Vardan vardapet 1834.

²⁶⁵ ММ рук. № 750.

тану] его же оружием и изгнать, как из Саула. И, во-вторых, ибо, восхищаясь сладкозвучием, люди легче усваивали духовные слова». Или же: «Не счел достаточным языком одним воспевать Господу. Но сотворил десятиструнное орудие, чтобыдесятью как бы говорящими пальцами воспевать Бога».

За этим следует вопрос о происхождении гласов; в ответе на него пересказывается Текст В1 – «Сколько существует звуков?».

Следующий фрагмент, посвященный церковным гласам, повторяет соответствующий отрывок из «Вопросо-ответника» Иованнеса Ванакана. Далее, продолжая изложение, Вардан Аревелци рассуждает о важности интонационной выразительности распевного чтения: «Читающему следует соотносить свое слово [со словом] говорящего в Писании и с содержанием [читаемого] – будь оно увещательным или повествовательным, или просительным, или грозным, или благословляющим, и тому подобное».

В ряду церковных деятелей XIII–XIV веков особое место занимает писатель, теолог, философ и гимнограф Киракос Ерзнкаци (†1355). Приписываемый ему 36-строфный шаракан «Восток сияющий» (на преставление святой Богородицы)²⁶⁶, выполненный в форме алфавитного акростиха, – по-видимому самый поздний из всех, включенных в канонический Шаракноц.

Примечательно сочинение Киракоса Ерзнкаци, посвященное объяснению третьего стиха Псалма 28 и содержащее обширное толкование на гласы²⁶⁷ (Текст I). Анализ текста показывает, что данное сочинение состоит из трех разделов: в первом разъясняется упомянутая строфа Псалма 28, второй раздел представляет собой толкование на гласы, а третий, заключительный раздел – толкование, относящееся к учению о звуке. Образцами для автора, очевидно, послужили разобранные выше сочинения «О чинах Церкви» (приписывается Мовсесу Хоренаци) и «О науке гласов» (приписывается Анании

²⁶⁶ Шаракан 2017. С. 527–530.

²⁶⁷ Этот стих — «Глас Господень над водами; Бог славы возгремел, Господь над водами многими», — постоянно фигурирует в обрядах Крещения и Водосвятия. Подробно см. Arewšatyan 1991. P. 116–120.

Ширакаци). Кстати, подобное сочетание, когда за толкованием псалма или суточной службы следует (или предшествует ему) толкование на гласы, впервые встречается в сочинении «О чинах Церкви». Следовательно, можно заключить, что такова была традиция, распространенная в средневековой армянской (и, возможно, не только армянской) экзегетической литературе.

Толкование Киракоса Ерзнкаци примечательно своим объемом, но в первую очередь – широкой теологической эрудицией автора, риторическими достоинствами и прекрасным знанием теории гласов. Автор статьи о Киракосе Ерзнкаци и издатель критического текста толкования, о. Закария Багумян, замечает: «Речь Киракоса Ерзнкаци свидетельствует о том, что и в ту эпоху внимание богословов-философов привлекало определение понятия “звук, глас”»²⁶⁸. Именно поэтому Киракос Ерзнкаци обращается к физической, акустической сущности звука как такового, нашедшей свою точную дефиницию в «Определениях философии» крупнейшего представителя армянской философской мысли, неоплатоника Давида Непобедимого: «Звук есть поранение воздуха»²⁶⁹. Данное определение еще раз показывает, что Давид был верным последователем идей александрийской школы. О том же феномене, к примеру, у Никомаха читаем: «...все тела, отчасти уступая напору и слегка колеблясь, с необходимостью “свистят” и производят шумы. Эти звуки и по высоте, и по местоположению отличаются друг от друга, вследствие ли массы самих тел, или присущей им скорости, либо периодов движения каждого, которые бывают или более плавными, или, напротив, жесткими и обрывистыми»²⁷⁰. Киракос Ерзнкаци детализирует упомянутое определение Давида: «Звук – это выражение возгласа, производимого нами посредством дыхания <...> согласно величине гортани и особенностям языка и язычка»²⁷¹. Основываясь на фрагменте, почерпнутом из «Анализа “Введения Порфирия”» Давида

²⁶⁸ См. Baġumyan 2012. P. 64–91.

²⁶⁹ В оригинале: «Ձայն է վիրտուորին աւոյն».

²⁷⁰ Цит. по изданию: Никомах Герасский 2009. С. 181.

²⁷¹ В оригинале: «Ձայն է բացակաւորումն զանչեցելոյ ի մեզ հագագի եւ երկրեցելոյ ընդ խոսորդին ճնշախողին եւ տեսակարարեցելոյ լեզուաւ եւ մակալեզուաւ».

Непобедимого, Киракос Ерзнкаци пишет также о четырех разновидностях звуков.

Изложенные в трудах Иованнеса Ванакана, Вардана Аревелци и Киракоса Ерзнкаци идеи, касающиеся теории и практики духовного пения, представляют определенный интерес в аспекте изучения музыкальной эстетико-теоретической мысли средневековой Армении. Они, безусловно, сыграли важную роль в формировании замысла «Вопрошения о гласах» из «Книги вопрошений» Григора Татеваци.

Григор Татеваци – ученый-энциклопедист, крупнейший представитель философской мысли Армении XIV–XV веков. Выдающийся философ-номиналист, ректор прославленного Татевского университета, имевший множество учеников и последователей, он оставил также значительное наследие в различных областях теории и эстетики искусства. Сохранились иллюстрированные рукой Татеваци высокохудожественные рукописи²⁷², толкование заставок Евангелий²⁷³, а также составленный им список авторов песнопений армянского Гимнария-Шаракноца.

Среди многочисленных сочинений Григора Татеваци особое место занимает «Книга вопрошений», которая согласно определению академика С.С. Аревшатяна «отличается от множества других его сочинений всеобъемлющим философским складом, основательным освещением почти всех важнейших вопросов, стоявших перед средневековыми философами-богословами»²⁷⁴. Эта книга «является суммой философских, теологических и естественнонаучных знаний и своей формой и содержанием по достоинству сравнивается с фундаментальными аналогичными сочинениями Фомы Аквинского, Альберта Великого и других крупнейших мыслителей Средневековья»²⁷⁵. Освещающий самые различные аспекты дисциплин, входивших в учебные программы университетов средневековой Армении, этот энциклопедический вопросо-ответник и сегодня удивляет

²⁷² ММ рук. № 7482; рук. № 6305.

²⁷³ Meknut'iwkn' xoranac' 1995. P. 86–103.

²⁷⁴ Grigor Tat'ewac'i 1993. P. I.

²⁷⁵ Ibid.

масштабами охвата материала и высоким научным уровнем, ясностью и доступностью изложения.

48-я глава 9-го тома «Книги вопрошений» посвящена толкованию армянских церковных гласов, изучение которых традиционно занимало определенное место в средневековых монастырских школах высшего типа.

«Вопрошение о гласах» Григора Татеваци до сих пор не удостоивалось внимания ученых, будь то философы-эстетики или музыковеды-медиевисты. Между тем это сочинение является по сути последним трудом, обобщающим весь путь эволюции богословских и эстетических учений о гласах в средневековой Армении. Оно вообрало в себя как отголоски дохристианской, эллинистической традиции, так и своеобразные богословско-библейские толкования церковных гласов, созданные армянскими мыслителями на протяжении веков.

«Вопрошение о гласах» (Текст J) можно охарактеризовать также широко распространенным в средневековой учебной литературе термином *Lustunk*‘ («решения», «анализы»), подразумевающим, что в поле зрения автора имеется определенный круг теоретических представлений.

По существу, упомянутая глава «Книги вопрошений» освещает не только теорию Восьмигласия, но и учение о звуке, привлекавшее внимание средневековых армянских мыслителей еще начиная с «Определений философии» Давида Непобедимого.

«Анализ гласов» (*Lustunk*‘ *jaunic*‘) четко делится на восемь разделов. Очевидно, неслучайно эта цифра соответствует числу гласов Восьмигласия.

В первом разделе, «Почему гласов восемь?», Татеваци начинает с типологии произнесения звуков: «Есть пять способов произносить [звуки]. Во-первых, совсем беззвучная [речь], как при размышлении про себя. Во-вторых, звук совсем без слов, как при возгласе. В-третьих, когда слово преобладает над звучанием, как в песнопениях шараканов. В-четвертых, когда звучание преобладает над словом, как в протяжных песнях (*jaynawor ergk*‘). В-пятых, когда слово и звук равны как в словесной речи».

Во втором разделе Татеваци обращается к вопросу о взаимосвязи гласов с четырьмя стихиями и совершенным числом. Эта проблема на протяжении веков многосторонне толковалась армянскими мыслителями. Примечательно отождествление четырех основных гласов с четырьмя стихиями, что отражает музыкально-космологическую концепцию регистровой дифференциации совершенной системы античного периода²⁷⁶. Известно, что античная музыкально-теоретическая мысль в рамках совершенной системы звукорядов дифференцировала тетрахорды согласно регистровым показателям, разделяя познаваемый звучащий мир на четыре отрезка. Эти отрезки отчетливо отождествлялись с четырьмя стихиями – землей, водой, воздухом и огнем²⁷⁷.

В третьем разделе, как бы продолжая предыдущее, философ еще больше детализирует и по-новому освещает данную проблему, классифицируя гласы следующим образом: «А то, что естественных гласов четыре, по [числу] четырех стихий, показывается умозрительно. Первый – глас духовных [существ]. Второй – разумных [существ]. Третий – чувствующих. Четвертый – вещественных»²⁷⁸.

Четвертый раздел представляет библейско-богословскую концепцию толкования гласов Татеваци: «Глас земли – от стихий. Воды – от животных. Воздуха – от человека. Огня – от огнеродных [ангелов]»²⁷⁹. И далее: «Глас Первый – божественный, на сотворение человека из земли». Примечательно, что таинство природы первого гласа армянские средневековые мыслители преимущественно связывали с сотворением человека из земли и дарованием ему духа, дыхания. Впервые подобное толкование встречается еще в сочинении «О чинах Церкви», приписываемом Мовсесу Хоренаци, а поз-

²⁷⁶ Подробнее об этом см. Худабаян 2011. С. 60–63, 70–75; см. также Герцман 1983. С. 216–217.

²⁷⁷ Этому явлению уделил внимание также Комитас, цитируя одно из толкований на гласы, содержащееся в чтении святым Переводчикам из «Книги, именуемой Четы-Минси»: «Глас Первый — от земли, а Второй глас — от воды, Третий — от воздуха, Четвертый от огня <...>», см. Komitas 2007. Р. 200–204.

²⁷⁸ Grigor Tat'ewac'i 1993. Р. 640.

²⁷⁹ Ibid.

же – в толковании «О науке гласов», приписываемом Анании Ширакаци. Проявляя осведомленность в более ранних версиях библейской концепции толкования гласов, Татеваци объясняет значение гласов следующим образом: «[Господь] говорил с Адамом через землю. С Ноем – через воду. С пророками – через облака. С апостолами – через огонь. Глас Первый – от земли, от рождения в теле. Второй – от крещения водой. Третий – от горницы Святого Духа. Четвертый – от языков огненных». Далее следует почти дословная цитата из толкования Мовсеса Сюнеци (Грамматика): «Последнее Воскресение и огненное озеро. Вознесение на облаке и слава избранным. Таково таинство четырех гласов»²⁸⁰.

Седьмой раздел толкования – «Кто изобрел гласы?». Здесь Григор Татеваци воспользовался известным издревле в армянской литературе сочинением «О гласах», приписываемым Василию Кесарийскому (Текст В2).

И, наконец, в заключительном разделе Григор Татеваци обращается к проблеме взаимоотношения вокальной и инструментальной музыки как в духовном, так и в светском песнетворчестве, а также к вопросу о применении некоторых характерных для светской музыки приемов в духовном песнетворчестве. Известные толкования на эту тему непосредственных предшественников Татеваци дополнены его собственными рассуждениями. Он воспроизводит и дополняет соответствующий фрагмент из «Бесед» Вардана Аревелци (Текст Н): «Вопрос: Почему Давид соединил голос и лиру в духовных песнях? Ответ: Во-первых, ибо человек есть душа и тело, поющий голосом и [играющий] руками, соединяя два пальца для благословения Бога. Во-вторых, ибо лира и арфа были порождением сатаны, дабы расслабить [души] людей. Соединил [Давид] их со словом Духа, чтобы поразить [сатану] его же мечом и изгнать, [как в случае] с Саулом. В-третьих, ибо, восхищаясь сладкозвучием, люди легче воспринимают слово Божье. В-четвертых, ибо разные твари обладают голосом, но не наделены словом, которое вознесли бы к Богу. Ибо человек – глава сотворенных, и поэтому он соединяет эти звуки со своим словом и возносит к Богу. В-пятых, во имя горячей

²⁸⁰ Ibid. P. 641.

любви к Господу посчитал он недостаточным воспевать Богу одним лишь языком, но создал десятиструнное орудие, дабы десятью пальцами возносить слово хвалы Господу».

Заслуживает внимания то, как Татеваци толкует сочетания различного числа струн лиры и арфы: «...у них двойные струны, а у нас слово и голос. И душа и тело. Четыре струны [соответствуют] четырем стихиям и четырем добродетелям. Семь струн – семи органам чувств и семи сменам семи веков. И силам [Святого] Духа. Десять струн – десяти ощущениям души и тела. И десяти видам сотворенных, по слову Закона».

В заключительном разделе толкования все возвращается «на круги своя», и Григор Татеваци, соблюдая вековую традицию, завершает свой обзор выявлением различных богословско-философских аспектов совершенного числа. Он следует известному утверждению средневековых толкователей: «Десять – совершенное число и дар Божий, и венец всему». Здесь оно непосредственно связывается с числовой символикой восьми гласов и двух *steli*. Отметим, что Григор Татеваци обращался к совершенному числу как к универсальной категории, имеющей важное значение в разных сферах церковного искусства, также в «Толковании хоранов» (иллюминированных заставок к Евангелиям). Он писал: «Число десять совершенно и имеет множество таинств, которые мы изучим в дальнейшем. Но учти, что число десять состоит из четырех, ибо, когда говоришь $1+2+3+4$, получается десять»²⁸¹. Таким образом, здесь упомянута известная формула Пифагора, выводящая десятку из четверки.

В следующей, 49-й главе 9-го тома «Книги вопрошений» Григор Татеваци продолжает свою мысль, относящуюся к иному проявлению природы гласов. Опять-таки следуя изречениям Вардана Аревелци, он обращается к применению выразительности и воздействия интонации в распевном чтении – основе всего духовного песнетворчества. Он приводит также некоторые практические предписания, например: «Как следует читать [Священное] Писание в церкви? Евангелие – в Первом гласе, и апостолов – во Втором, и пророков [следует] читать в Четвертом гласе. А оду – в Последнем гла-

²⁸¹ Цит. по Meknut'iwnek' xoranac' 1995. P. 86.

се»²⁸². И далее практически дословно воспроизводятся соображения Вардана Аревелци о том, как важно читающему сообразовывать интонацию своего слова со словом Писания (Текст Н)²⁸³.

Следует отметить, что в другой главе «Книги вопрошений» Григор Татеваци подробно анализирует Псалтирь, особенно ее восемь канонов, проявляя при этом блестящие познания в области ритуально-практической стороны богослужения. Татеваци подробнее и глубже, чем кто-либо из его предшественников, объясняет богословский смысл канонов, непосредственно связывая его с практикой монастырских суточных служб. Тем самым он оставил неоценимое свидетельство реалий монастырской жизни армянской Церкви своего времени.

Григор Татеваци не обошел своим вниманием также распорядок исполнения шараканов, указывая, что их следует петь согласно дням церковного календаря, «следуя дням праздников, как говорит великий Нерсес [Шнорали] [по поводу] песнопений»²⁸⁴.

Музыкально-теоретические и эстетические взгляды Григора Татеваци значительно повлияли на мировоззрение его учеников, в частности Товмы Мецопеци и Аракела Сюнеци, а также более поздних армянских мыслителей вплоть до Григора Гапасакаляна, творившего в Константинополе во второй половине XVIII – начале XIX века. В своей «Книге о музыке» этот видный представитель армянской музыкально-теоретической и эстетической мысли с глубоким пиететом часто ссылается на «Книгу вопрошений» Григора Татеваци, приводя обширные цитаты из раздела, посвященного гласам²⁸⁵.

«Вопрошение о гласах» из «Книги вопрошений» Григора Татеваци – несомненно один из самых ценных памятников философско-эстетической мысли, созданных в монастырской интеллектуальной среде средневековой Армении. Оно свидетельствует о высоком уровне музыкальной теории и эстетики того времени, доказывая, что данные дисциплины имели свое устойчивое место в учебных про-

²⁸² Grigor Tat'ewac'i 1993. P. 643.

²⁸³ Ibid. P. 641–642.

²⁸⁴ Ibid. P. 626–628.

²⁸⁵ См. Гапасакалян 2017. С. 73–75.

граммах армянских средневековых университетов, в частности Татевского университета.

В ряду средневековых «Толкований на гласы», появившихся после Григора Татеваци, наиболее примечательно сочинение известного книжника XV века Товмы Мецопеци (Текст К). Следуя примеру своего учителя, он составил свод толкований на гласы, который не может сравниться с анализом Татеваци в том, что касается уровня богословской мысли и разнообразия приводимых теорий, но весьма интересен благодаря одному цитируемому в нем тексту.

Данное толкование известно лишь по одной рукописи²⁸⁶. Оно состоит из трех разделов, первый из которых представляет собой уже рассмотренную выше пространную редакцию сочинения «О гласах», приписываемого Василию Кесарийскому (Текст В3). Третий раздел – толкование, приписываемое Степанносу Сюнеци (Текст Е), тогда как второй – оригинальный образец эстетической мысли. В нем краски, используемые при иллюминировании заставок рукописных Евангелий, сопоставляются с церковными гласами:

«Четыре исходных начала дали названия гласам. Не единым напевом ведут службу, а многими, на разные лады, подобно тому как различаются блеяние и рыкание животных. Точно так же и различные цветы имеют неодинаковую окраску и испускают разный аромат. Иные из них красные, другие розовые, третьи огненного цвета – всевозможные цветы, о которых Господь сказал: “И Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая [лилия] из них” (Лк. 12:27) Так и о красках, изготавливаемых из растений. Некоторые темные, а другие светлые – красная, багровая и пурпурная, синяя, зеленая и желтая, как написано: светлопурпурная, среднепурпурная и темнопурпурная. Также павлинов, вожделеющих [Духа Святого]²⁸⁷, посеребренных и позолоченных, следует украшать [как бы] блеском драгоценных камней, многоцветием красок, о чем [апостол] Павел говорит: “Иная слава солнца, иная слава луны, иная звезд; и

²⁸⁶ ММ рук. № 599, XV век. Л. 44а–45б.

²⁸⁷ О символике иконографии павлина в иллюминированных заставках евангелий см. Mahé 1986.

звезда от звезды разнится в славе” (I Кор. 15:41). Тому же образцу следуют напевы гласов и всяческие украшения»²⁸⁸.

Не исключено, что один из источников ярко выраженного здесь эстетического переживания – фрагменты «Шестоднева» Василия Великого, описывающие совершенство и красоту природы. Это сочинение, переведенное еще в V веке, пользовалось в средневековой Армении необычайной популярностью. Данное толкование может заинтересовать также специалистов, занимающихся теорией и эстетикой армянской средневековой миниатюры.

Таким образом, в теории армянского средневекового искусства вырисовывается характерная особенность: одни и те же мыслители занимались разными областями искусства, в данном случае вопросами теории и эстетики как рукописной миниатюры, так и духовной музыки. Среди них – Степаннос Сюнеци, Иованнес Ванакан, Григор Татеваци и другие.

²⁸⁸ ММ рук. № 599. Л. 44б–45а.

ГЛАВА ПЯТАЯ

АРМЯНСКИЕ СРЕДНЕВЕКОВЫЕ «ТОЛКОВАНИЯ НА ГЛАСЫ» И ИХ ПАРАЛЛЕЛИ В БЛИЖНЕВОСТОЧНЫХ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ТРАКТАТАХ

Армянские церковные гласы обнаруживают черты родства с традиционными ладами персидской, арабской и турецкой музыки. Это явление нашло отражение в трудах Гапасакаляна, А. Айвазяна²⁸⁹, Комитаса, Кушнарева, Тагмизяна и других авторов.

Так, Комитас в одной из своих статей, посвященных армянским церковным напевам, в компаративном порядке представил основные армянские гласы и их аналоги в восточной традиционной музыке:

Первый глас – *Heftyukeah*

Первый побочный глас – *Sikeah*

Второй глас – *Huyesyni*

Второй или Главный побочный глас – *Aĉem*

Третий глас – *Hiĉaz*

Третий побочный глас или Низкий глас – *Sapah*

Четвертый глас – *Nēva* или *Isvahan*

Четвертый побочный глас или Последний глас – *Huššak*²⁹⁰.

Тагмизян расширил опубликованную Комитасом таблицу, составив также список гласов типа *darjuack* и их ближневосточных аналогов:

²⁸⁹ Акопос Айвазян (Yagobos Ayvazean, 1869–1918) — армянский музыкант, автор руководства по восточной музыке, где подробно освещены вопросы армянского Восьмигласия и отмечены соответствия некоторых ладов, присущих как армянскому духовному песнетворчеству, так и светскому вокально-инструментальному искусству, традиционным ладам макамата. См. Айвазян 1990.

²⁹⁰ Komitas 2005. P. 64–65. В написанной ранее «Истории музыки», задуманной как учебное пособие, Комитас приводит несколько иную таблицу соответствий армянских церковных гласов и восточных макамов: Komitas 2005. P. 157–158.

Darjuack ‘Первого гласа – *Nešabur, Nešaburek*’
Darjuack ‘Первого побочного гласа – *Buselik*’
Darjuack ‘Второго гласа – *Šehnaz*’
Darjuack ‘Второго побочного гласа – *Ferah-feza, Aĉem-ašran*’
Darjuack ‘Третьего гласа – *Ėviz, Yuzzal*’
Darjuack ‘Третьего побочного гласа – *Bestenigyar*’
Darjuack ‘Четвертого гласа – *Segyah-hyuzzam*’
Darjuack ‘Четвертого побочного гласа – *Rast*²⁹¹.

Аналогичные характерные параллели прослеживаются между армянскими толкованиями на гласы, а также другими сочинениями философско-дидактического характера, и музыкально-теоретическими и эстетическими трактатами, созданными выдающимися средневековыми мыслителями ряда стран Передней Азии – такими, как Аль-Фараби, Ибн-Сина, Аш-Ширази, Аль-Амули, Джами. Интересно, что проф. Кушнарев, уделивший в своем капитальном труде достаточно места общим основам армянской ладовой системы и мугамов, касаясь памятников музыкально-теоретической мысли, считал, что методы исследования ближневосточных ученых не имеют точек соприкосновения с методами старых армянских теоретиков²⁹². Однако комплексное и детальное исследование соответствующих источников доказывает обратное.

Из многочисленных вопросов, обсуждаемых в этих сочинениях, особый интерес представляют высказывания, касающиеся происхождения музыки и ладов и их связи с природными стихиями, а также терапевтического воздействия музыки, то есть ряд универсальных, фундаментальных представлений и понятий в контексте всей культуры Средневековья – как христианской, так и мусульманской.

Как известно, расцвет эстетико-теоретической музыкальной мысли на Ближнем и Среднем Востоке относится к эпохе Арабского халифата. Распространение ислама воздействовало и на музыкальное искусство. Согласно мусульманской традиции, Пророк был против музыки, причисляя ее к греховным занятиям наряду с употреб-

²⁹¹ T‘ahmizyan 1994. P. 193.

²⁹² Кушнарев 1958. С. 220.

лением вина, азартными играми, танцами и прочим непотребным удовольствиям. Запрет на занятие музыкой так или иначе был канонизирован всеми основными течениями ислама, получив свое обоснование в ряде теологических сочинений. Вместе с тем некоторые авторы, более толерантные по отношению к музыкальному искусству, также апеллировали к авторитету Мухаммеда, который, согласно иным преданиям, проявлял терпимость к музыке. Единственными родами музыкальной деятельности, разрешенными со стороны мусульманского духовенства, были пение азана (призыва к молитве), совершаемое муэдзином с минарета, и тиялев – распевное чтение Корана²⁹³. Подобное отношение шариата к музыке наложило свой отпечаток на мусульманское богослужение, которое (помимо отмеченных форм) не имеет ни духовных песнопений, ни музыкального оформления обрядов.

С другой стороны, музыка играла важную роль в обрядах мусульманских мистиков-суфиев, утверждавших, что она способствует познанию истины и созерцанию Бога – иначе говоря, музыке придавалось важное значение в процессе медитации.

Однако ограничения, налагаемые исламом на музыкальное творчество, не помешали развитию музыкальной теории и эстетики как у арабов, так и у других народов, принявших ислам. На становление эстетических концепций музыкальных теоретиков в странах Передней Азии значительное влияние оказало их знакомство с эстетико-теоретическим наследием Древней Греции (с трудами Платона, Аристотеля, Аристоксена, Птолемея, пифагорейцев и других мыслителей античности); благодаря обширной сирийской переводческой литературе эти труды получили еще большее распространение. Указанные концепции развивались в основном на базе обобщения их создателями живой музыкальной практики народного и народно-профессионального искусства, в частности искусства макамата, возникновение которого относится примерно к X веку²⁹⁴.

Армянские мыслители приобщились к философскому наследию античности ранее, начиная с V века – Золотого века националь-

²⁹³ См. подробное освещение роли музыки в мире ислама в Shiloah 1995.

²⁹⁴ МЭСБ. С. 245–258.

ной словесности, – благодаря блистательной плеяде ученых-переводчиков, непосредственных учеников свв. Маштоца и Саака. Высказывания, касающиеся места музыки в системе других наук, ее познавательного и воспитательного значения и эмоционально-этического воздействия, встречаются уже в «Определениях философии» Давида Непобедимого (V–VI вв.). Эти идеи, наряду с учением о звуке и осто́ве гармонии, получили дальнейшее развитие в трудах более поздних ученых²⁹⁵.

Исследование и подготовка к изданию толкований на гласы натолкнула на мысль сопоставления армянских источников с ближневосточными и среднеазиатскими трактатами музыкально-эстетического содержания, что уже при первом приближении привело к интересным результатам.

Для наглядности сошлюсь на рассмотренный трактат «О происхождении гласов» (Тексты B1, B2, B3) в сравнении с «Трактатом о науке музыки» неизвестного арабского автора XVI века. Он пишет: «По вопросу о происхождении макамов среди ученых существуют различные мнения. Некоторые из них приписывают изобретение макамов древнегреческому философу Платону. Он изобрел двенадцать макамов, связав их с космологией. По некоторым легендарным рассказам, основоположником двенадцати макамов был Моисей»²⁹⁶. Далее излагается легенда, согласно которой, Моисей, чтобы избавить людей от жажды в пустыне, обращается с просьбой о помощи к Богу: «Бог приказал ему ударить посохом по камню, и там обрасовалось двенадцать отверстий родника, откуда потекла вода. Кроме этого, оттуда вышли различные звуки в двенадцати ладах, которые гласили: “О Моисей! Храни и запомни эти мотивы. Эти двенадцать различных ладов и были двенадцатью макамами”»²⁹⁷.

Сопоставление трактата Анании Ширакаци «О науке гласов» и «Драгоценного трактата о музыке» другого неизвестного арабского автора XVI века выявляет совершенно идентичную трактовку числовой сакральной символики, обладающей глубинным, архети-

²⁹⁵ Об этом подробно см. Тагмизян 1977. С. 104–108, 124–134.

²⁹⁶ МЭСБ. С. 315.

²⁹⁷ Там же.

пическим характером в сочинениях как армянских, так и ближневосточных авторов. И в тех, и в других трактатах постоянно фигурируют сакральные числа 4, 7, 8, 10, 12, 24. Так, в «Драгоценном трактате о музыке» говорится следующее: «[В самом начале] макамов было семь, которые остались от пророков. Раст остался от Адама²⁹⁸, хиджаз – от Ибракима, рахави – от Исмаила, ушшак – от Якуба, ирак – от Юсуфа, хусейни – от пророка Дауда. Другие предания повествуют о том, что двенадцать макамов были созданы Платоном, согласно знакам зодиака <...>. В одном предании упоминается об изобретении первых восьми макамов ученым Пифагором <...>. Затем совершеннейший ученый своего времени Ходжа-Шамс-ад-Дин Муххамад на основе указанных макамов изобрел еще четыре <...>. Таким образом, число макамов достигло двенадцати. Каждый из макамов и шу'бе связаны с двенадцатью месяцами и с двадцатью четырьмя часами суток»²⁹⁹.

Симптоматично сопоставление высказываний армянских и ближневосточных ученых, затрагивающих проблему эмоционально-этического воздействия музыки. Еще Давид Непобедимый в «Определениях философии» писал: «Следует знать, что музыка обладает большой силой воздействия, ибо повергает душу в различные состояния и придает ей настроение, как об этом свидетельствуют лирические песни и элегии, которые соответственно настраивают душу»³⁰⁰. А Иованнес Ерзнкаци Плуз (XIII век) в связи с той же проблемой писал: «Вспомни златокудрого и воспевающего Святой Дух отрока Давида, который был и пророком, и царем, и который пением псалмов и игрой на лире утешал Саула»³⁰¹. Возможно, Иованнес Ерзнкаци пользовался также аналогичными высказываниями в трудах Отцов Церкви; во всяком случае к хрестоматийному примеру пророка Давида обращались еще каппадокийские Отцы, в частности Григорий Нисский: «Отсюда следует объяснить и те великие дела божественной музыки, которые свидетельство истории приписывает Да-

²⁹⁸ Ср. с Первым гласом армянского Восьмигласия.

²⁹⁹ МЭСВ. С. 313.

³⁰⁰ Давид Анахт 1980. С. 89.

³⁰¹ ММ рук. № 2329. Л. 736.



Рисунок из арабской рукописи, изображающий систему макамов из десяти кругов и их соотношения (Стамбул, собрание дворца Топкапы, рук. А3465)³⁰².

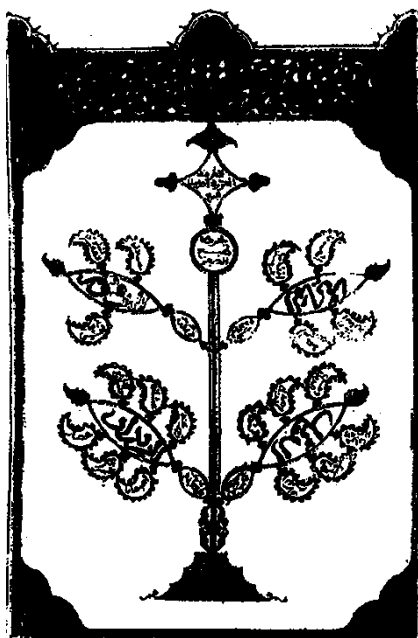


Рисунок изображающий систему ладов из учебника "Усул аль-Табу". Bibliothèque Royal, Рабат, рук. 650, л. 167³⁰³.

³⁰² См. Shiloah 2008. P. 297

³⁰³ Ibid. P. 287.

виду: всякий раз, когда Давид заставлял Саула в состоянии душевной омраченности, он так врачевал своими напевами его недуг, что к тому возвращался здравый рассудок»³⁰⁴.

Известный ученый XIII–XIV веков Аш-Ширази в трактате «Жемчужина короны» характеризует свойства музыкальных тонов следующим образом: «Музыкальные звуки обладают различными свойствами и силой воздействия; они могут вызвать у человека настроения веселия или горя, храбрость, щедрость и т. д.»³⁰⁵.

Поэт, философ и музыкант Нуреддин Абдулрахман Джами (XV век) в своем «Трактате о музыке» останавливается на этом вопросе подробнее: «Знай, что каждый из двенадцати [макамов], каждый *авазе* [звук] и *шу'бе* обладает своим особым воздействием [на слушателей], помимо общего для всех них свойства доставлять наслаждение»³⁰⁶. Далее Джами дает детализированное объяснение этического и эмоционального воздействия на душу человека не только макамов, но и *авазе* и *шу'бе*: «Так, *уишак*, *нева* и *бусалик* возбуждают силу и храбрость, тогда как *авазе* не имеют такого влияния. В то же время *раст*, *ирак* и *исфаган* пригодны для возбуждения веселия и радости. Из числа *шу'бе* такое влияние на дух имеют *маху* и *нихавенд*. В то же время *раст*, *ирак* и *исфаган* пригодны для возбуждения веселия и радости. Из числа *авазе* этим же влиянием обладают *науруз* и *гарданийе*, а среди *шу'бе* – *пянджгах* и *завули*. *Бузрук*, *зирафянд* и *зангуле* вызывают печаль и горесть»³⁰⁷. И далее: «Таким же воздействием обладает *авазе гуваит* и *шахназ*, и из *шу'бе* – *хисар*, *хумаюн*, *мубарки*, *бастенигяр*, *саба*, *наурузи араб*, *ракаб*, *исфаханак* и *раха ирак*. Однако *хиджаз* и *хусаини* вызывают восторг и радость, смешанные с печалью и тоской»³⁰⁸ и т. д.

В заключение Джами дает исполнителям рекомендации, весьма напоминающие аналогичные советы Иованнеса Ерзнкаци в параграфах «Толкования грамматики», посвященных терапевтическому

³⁰⁴ Migne 1863. P. 443; см. также МЭСБ. С. 110.

³⁰⁵ МЭСБ. С. 295.

³⁰⁶ МЭСБ. С. 308.

³⁰⁷ Там же. С. 308–309.

³⁰⁸ Там же. С. 309.

влиянию музыки. В них армянский ученый советует играть в том или ином ладу на низких либо высоких струнах лиры или лютни (уда), имея в виду эмоциональное воздействие определенных ладов на душу больного.

Джами пишет: «Исполнитель должен подобрать под каждую из разновидностей [ладов] соответствующие ей [по содержанию] стихи, отвечающие ее воздействию на дух, дабы это воздействие оказалось сильнее и действеннее»³⁰⁹.

Похожее рассуждение есть в «Толковании грамматики» Иованнеса Ерзнкаци: «И тот, который владеет искусством музыкальным, сможет помочь больному своим пением и игрой. А если больной тоже хорошо понимает музыку, он получит от нее еще больше пользы»³¹⁰.

Приведенные примеры свидетельствуют о решающем как для армянских, так и для ближневосточных авторов влиянии античных эстетических концепций – в частности, учения о музыкальном этосе. Примечательно, что и те, и другие средневековые авторы, опираясь на одни и те же источники, цитируют Псевдо-Аристотеля, пересказывают широко бытующие в Средневековье легенды об Орфее, Пифагоре, Платоне, Александре Македонском, о создании монохорда, барбата и других музыкальных инструментов.

Не менее показательны высказывания средневековых ученых (в частности, Ибн-Сины) о связи гласов, макамов и тонов со стихиями и о терапевтическом воздействии музыки. В данном случае в трудах армянских авторов заметны влияния как античной традиции, так и прямые заимствования из медицинской литературы на арабском языке, с которой армянские ученые стали знакомиться с конца X – начала XI века. Унаследованный от фригийцев обычай лечения больных посредством игры на музыкальных инструментах, танцев и пения сохранился у армян в течение всего Средневековья. В трудах «Утешение при лихорадках» Мхитара Гераци (XII век) и «Ненужное для неучей» Амирдовлата Амасиаци (XV век) рекомендуется лече-

³⁰⁹ Там же.

³¹⁰ ММ рук. № 2329. Л. 71б.

ние некоторых лихорадочных заболеваний посредством игры на музыкальных инструментах и пения приятных мотивов.

Вот фрагмент известного арабского религиозно-философского трактата «Послания братьев чистоты» (X век): «Знай, о брат мой <...>: смесь тел бывает многих разновидностей, и природа животных – многих видов. Каждой же смеси и каждой природе соответствует определенный тон и подходит определенная мелодия, и число их ведомо лишь одному Аллаху, великому и всемогущему. Об истинности сказанного и верности описанного нами ты можешь убедиться по собственным наблюдениям, если обратишь внимание на то, что у каждого народа существуют мелодии и напевы, кои доставляют наслаждение и радость, не вызывая их у остальных народов. Таковы, например, песни [жителей] Дейлама³¹¹, тюрок, арабов, армян, эфиопов, персов, румов³¹² и других народов, различающихся между собой по языку, природе, нравам и обычаям»³¹³.

В главе того же трактата, посвященной связи тонов, издаваемых небесными сферами при движении, и звуков лютни, говорится: «Мудрецы, занимавшиеся наукой о музыке, <...> определили, чтобы струн у лютни было бы не более и не менее четырех. Тем самым они хотели уподобить свои творения происходящим в подлунном мире природным явлениям в подражание мудрости Создателя (да будет он превознесен), как мы разъяснили в послании об арифметике. Вот почему [струна] «*зир*» является подобием огня, а издаваемый ею тон соответствует его жару и пылу; [струна] «*масна*» является подобием элемента воздуха, а издаваемый ею тон соответствует влажности и мягкости воздуха; [струна] «*маслас*» является подобием элемента воды, а издаваемый ею тон соответствует влажности и холодности воды; [струна] «*бамм*» является подобием элемента земли, а издаваемый ею тон подобен тяжести и грубости земли. Описанные свойства [струн] соответствуют имеющимся между ними отношениям и тем воздействиям, которые оказывают издаваемые ими тона на

³¹¹ Область южнее Каспийского моря.

³¹² То есть греков, византийцев.

³¹³ МЭСБ. С. 268.

смесь природы тех, кто их слушает»³¹⁴.

В «Толковании грамматики» Иованнеса Ерзнкаци (XIII век) и Аракела Сюнеци (XV век) довольно подробно говорится о связи церковных гласов и четырех струн лиры со стихиями, четырьмя началами (светлая и темная желчь, флегма и кровь), четырьмя темпераментами человека и о возможностях терапевтического воздействия на определенные заболевания игрой на той или иной струне или в том или ином ладу. Аналогичные рассуждения встречаются в известных арабских трактатах «Послания братьев чистоты», «Кабус-намэ» (XI век) и др. Приведем рассуждение о влиянии игры на различных струнах на определенные заболевания, фигурирующее в процитированной главе «Посланий братьев чистоты»: «И действительно, тон, издаваемый [струной] “*зир*”, укрепляет смесь желтой желчи, увеличивает ее силу и действие, противодействуя смеси флегмы и утончая ее; тон, издаваемый [струной] “*масна*”, укрепляет смесь крови, увеличивает ее силу и действие, противодействуя смеси черной желчи, утончая и размягчая ее; тон, издаваемый [струной] “*маслас*”, укрепляет смесь флегмы, увеличивает ее силу и действие, противодействуя смеси желтой желчи и смягчая ее остроту; тон, издаваемый [струной] “*бамм*”, укрепляет смесь черной желчи, увеличивает ее силу и действие, противодействуя смеси крови и успокаивая ее кипение. Таким образом, если сочетать эти тона в мелодии сообразно с [перечисленными смесями] и исполнять [полученные] мелодии в течение дня и ночи, природа которых противоположна природе преобладающих болезней и случающихся недомоганий, то они смягчат их, уменьшат их остроту и облегчат больным страдания»³¹⁵. В заключение этой главы делается любопытное обобщение: «Ибо когда соединяются во множестве предметы, подобные друг другу по природе, их действие приобретает большую силу, их влияние проявляется [в большей мере], и они одолевают то, что им противодействует, как это известно людям на примере сражений и ссор»³¹⁶.

³¹⁴ Там же. С. 272–273.

³¹⁵ Там же. С. 273.

³¹⁶ Там же.

В известном трактате «Кабус-намэ» содержатся прямые указания музыканту-исполнителю: «Не играй только медленных напевов, но не играй также и только одни быстрые напевы, ибо играть все время один и тот же вид не полагается. Потому-то мастера инструментальной музыки и создали для этого искусства правила.

Сначала играют напев *хусравани*, который создан для приемов у царей. Затем положили играть напевы в медленном движении, под которые можно петь песнопения. Назвали их *рах*. Этот *рах* подходит ко вкусам старцев и людей серьезных. <...> Поискали и приспособили стихи, которые построены на легких размерах, к легким напевам и назвали их *хафиф*, чтобы после каждого медленного *раха* играть этот *хафиф*, чтобы на каждом музыкальном собрании было что-нибудь и для стариков, и для молодежи. Но надо было, чтобы дети, женщины и легкомысленные мужчины тоже не остались без своей доли. И вот, когда появился [обычай] петь *тарана*³¹⁷, эти *тарана* предназначали для тех людей, чтобы и они получали удовольствие и наслаждение, ибо нет более приятного размера, чем *тарана*. Поэтому-то не играй и не пой все время то же самое, ибо надо [делать] так, <...> чтобы всем был удел от твоей музыки»³¹⁸.

К разряду непосредственных советов и рекомендаций, адресованных музыкантам-исполнителям, относится раздел из «Кабус-намэ», повествующий о терапевтическом воздействии музыки, – в частности, о влиянии игры в определенных ладах на те или иные недуги: «Если слушатель красен с лица и полнокровен, больше играй на второй струне, если бледен и желчен – больше играй на верхней, если он смуглый и тощий, и склонен к меланхолии – больше играй на третьей струне, если же он белолицый, и жирный, и сырой – больше играй на баске. Ибо эти струны соответствуют четырем темпераментам людей, так как румские мудрецы и музыкальные теоретики и все это искусство построили по четырем темпераментам»³¹⁹.

Сходные сентенции встречаются в «Толковании грамматики»

³¹⁷ Напевы, близкие к шутилой народной песне.

³¹⁸ МЭСБ. С. 285.

³¹⁹ Там же.

Иованнеса Ерзнкаци: «Поют и для больных – ибо [это] полезно в целях излечения, подобно снадобью для принимающих его, – и для слушателей. И поскольку звук бестелесен и имеет большую силу, он родственен душе. Именно по этой причине первые мудрецы создали музыкальные инструменты, ибо [музыка дарит] радость душе, и душа, принимая эту радостную страсть, воздействует на тело. И, воздействуя, изменяет его природу. Потому столько трудились философы, что им надо было обнаружить бестелесность звука через вещественные музыкальные инструменты.

Виды инструментов многочисленны. Есть инструменты с большим или меньшим числом струн, есть инструменты духовые и т. д.

Но четырехструнная лира лучше всех показывает силу сего искусства, ибо она сделана соответственно человеческой природе. Ее четыре струны соответствуют как бы четырем стихиям природы, сосредоточенным в человеке.

Первая из этих струн называется *зил* [звонящая] или *сур* [высокая], вторая называется *туга* [вернее, *дуга*, то есть «вторая» по-персидски], а третья – *сета* [«третья» по-персидски].

[Струна] *сур* – теплая и влажная как кровь. Вторая – *дуга*, теплая и сухая как желтая желчь. Третья – *сета*, холодная и сухая как черная желчь. Четвертая – *бамб*, или тяжелая, холодна и влажна как флегма – слизь.

В случае болезни инструментальной музыкой надо пользоваться следующим образом. Прежде всего надобно знать, что обратное крови – это флегма: отсюда, когда, скажем, больной страдает обилием крови, ему надо играть на четвертой [*бамб* – тяжелой] струне, это очень полезно, так как она по природе своей холодна и влажна как флегма, [то есть] слизь.

А флегматику надобно играть на первой струне – *сур* или *зил*, которая теплая, влажна как кровь. Когда больной страдает обилием желтой желчи, которая теплая и сухая, надо играть на четвертой [струне], которая холодна и влажна.

Четыре струны соответствуют и четырем стихиям природы. Так, [струна] *зил* – теплая и сухая как огонь, вторая – *дуга* – теплая и

влажная как воздух, третья – *сета* – холодная и сухая как земля, четвертая – *бамб* – холодна и влажна как вода.

А если одновременно играть на *зиле* и *бамбе*, иными словами на высокой и тяжелой, получится звук средний, по тембру сухой и прохладный: мудрецы называют это звучание естественным»³²⁰.

Иованнес Ерзнкаци неоднократно обращается к эмоционально-этическому воздействию музыкального искусства: «Музыка способна и утешать человека при различных душевных состояниях – например, при грусти. Душа человека вслушивается в музыку как в голос близкого, родного, ибо музыка, как и душа, бестелесна. Она [кроме грусти] выражает и другие состояния души – размышления, желания и т. п. <...> Говоря так, имеется в виду полная гармония, согласованность между голосом и инструментальной игрой, как это замечено и при исполнении гусанских песен»³²¹.

Возвращаясь к армянским средневековым «Толкованиям на гласы», стоит процитировать в этой связи также определение одного из непосредственных последователей Григора Татеваци – философа, грамматика и поэта-музыканта Аракела Сюнеци (1350–1425), – относящееся к взаимосвязи гласов и стихий: «Музыкальных гласов четыре согласно четырем стихиям, и от четырех гласов [происходят] четыре побочных, что дает [в сумме] восемь – число Бога: математики установили число восемь, ибо говорят, что четыре стихии являются дважды умноженной четверкой, [что в сумме дает число] восемь, так как и стихии имеют по два качества. То есть огонь – теплый и сухой, земля – сухая и холодная, вода – холодная и влажная, и воздух – влажный и горячий, что [в сумме] дает восемь»³²². Мне кажется, что здесь Аракел Сюнеци, несомненно, пользовался характеристиками стихий Иованнеса Ерзнкаци и Григора Татеваци.

³²⁰ ММ рук. № 2329. Л. 71б.

³²¹ ММ рук. № 2173. Перевод с древнеармянского фрагментов «Толковании грамматики» Иованнеса Ерзнкаци С.С. Аревшатяна. О фрагментах «Толкования грамматики» Иованнеса Ерзнкаци, посвященных терапевтическому влиянию музыки, и их публикацию см. также в Mahé, Thomson 1997.

³²² ММ рук. № 1770, 1589 год. Л. 279б.

Татеваци, к примеру, очень образно описал стихии и вообще присущие природе противоположные явления, их взаимосвязь и взаимовлияния, указывая также на один из использованных им источников: «И каждая из стихий обладает двумя качествами, то есть сущностной и случайной. Ибо земля холодна и суха. А вода влажна и прохладна. Воздух – теплый и прохладный. Огонь – сухой и горячий. Итак, горячее и холодное, сухое и влажное – непримиримые враги; и, объединившись, противоположности остаются таким образом неразделимыми любовниками. Образец: четыре человека двумя руками обхватывают друг друга. Ибо вода холодом связана с землей, а влажностью – с воздухом. И воздух – теплотой [связан] с водой. И огонь – сухостью [связан] с землей. И таким образом из их смеси создается тело <...>. А более пространный анализ стихий найдешь в книге [Григория] Нисского об устроении человека»³²³.

Наконец, обратим внимание на рассмотренный выше уникальный образец эстетической мысли средневековой Армении – толкование Товмы Мецопеци, где сопоставлены различные свойства красок, использованных при создании заставок рукописных Евангелий, и церковных гласов. Его можно сравнить с некоторыми идеями, нашедшими место в музыкальных трактатах великого арабского философа Аль-Кинди (IX век), который в «Трактате о благородстве [науки] сочинения музыки» и «Трактате о мелодиях» пытался установить общность в эстетическом восприятии мелодий, цветов и запахов. Арабский философ писал, что между отдельными цветами и мелодиями, с точки зрения вызываемых ими эмоций, существует известное соответствие. Точно так же, по его утверждению, обстоит дело с запахами – своего рода «беззвучной музыкой»³²⁴.

Приведенные примеры позволяют уяснить параллели между сочинениями средневековых армянских и ближневосточных мыслителей. Характерно, что эти параллели прослеживаются вплоть XVII–XVIII веков – времени, когда начинают развиваться армянские колонии с их известными центрами в Исфахане, Тифлисе, Константи-

³²³ Grigor Tat'ewac'i 1993. P. 181.

³²⁴ Brit. Mus. Ms. No. 2361, folios 106–108; Berlin, Ms. WE, No. 1240, folios. 22–24/v.

нополе и др. С этой точки зрения наиболее примечательным музыкальным пособием является «Руководство по восточной музыке» Тамбуриста Арутина (XVIII век), записанное армянскими буквами на турецком³²⁵. Перу Тамбуриста Арутина принадлежит также давно известная арменоведению «История Тахмазпа-кули», которая содержит некоторые сведения, касающиеся биографии автора. Как отмечал Н. Тагмизян, согласно этим источникам «наш Арутин, по крайней мере с 30-х годов XVIII столетия, состоял придворным музыкантом в Константинополе, где он пользовался не только популярностью как артист, но и доверием как благонадежный подданный»³²⁶. Будучи одним из образованных людей своего времени и окружения, Тамбурист Арутин владел несколькими восточными языками (помимо армянского также персидским и турецким) и имел большую склонность к науке. В 1736 году в составе свиты великого визиря Мустафа-паши он совершил путешествие в Иран, где два года прослужил при дворе шаха Надира в качестве певца и исполнителя на тамбуре. Здесь же он написал упомянутые сочинения, воспитал учеников. Был хорошо знаком с персидской профессиональной музыкой, общался со служившими во дворце персидского шаха известными музыкантами. «Более важно, однако, что Тамбурист, по видимому, был любим и уважаем – пишет Тагмизян – и в кругу своих коллег-музыкантов придворного оркестра. По имеющимся данным, последний был довольно разношерстным в смысле национальной принадлежности своих членов. Он объединял мастеров различных стран и народностей Ближнего, Среднего и даже Дальнего Востока. Но эти мастера были связаны общностью хотя бы музыкально-эстетических и музыкально-теоретических воззрений, благодаря сильному влиянию, в частности, персидской мысли о музыке»³²⁷. Позже, возвратившись в Константинополь, Арутин продолжил свою деятельность сазандара-ашуга, тамбуриста, певца, теоретика и педагога.

В Матенадаране имени Маштоца хранится рукопись «Руко-

³²⁵ Тамбурист Арутин 1968. См. также Popescu-Judetiz 1999.

³²⁶ Тамбурист Арутин 1968. С. 9.

³²⁷ Там же. С. 12.

водства по восточной музыке»³²⁸. Исследуя этот памятник музыкальной эстетико-теоретической мысли XVIII века, Н. Тагмизян выяснил, что сочинение состоит из двух частей: исторической и теоретической. В первой части, написанной в интригующей форме восточной сказки, повествуется о жизни и деятельности легендарных мудрецов-музыкантов, описывается возникновение и развитие музыкального искусства «от упорядочения семи основных звуков до создания двенадцати макамов, и от появления простейших духовых инструментов до создания струнных инструментов развитого типа»³²⁹. Здесь упоминается восходящая к пифагорейской космологической концепции легенда о происхождении музыки, о возникновении тех же семи звуков и двенадцати макамов от семи планет и двенадцати знаков Зодиака. Прочитируем, к примеру, начало первой главы «Руководства», где мастер рассказывает об основателях (изобретателях) музыки, одновременно сообщая любопытные сведения о своей жизни:

«[Как-то раз] спросили [нашего мастера], откуда же происходит эта наука музыки. В ответ [мы услышали следующее]:

Всемогущий бог при сотворении мира сначала создал планеты и велел им вращаться. От этого вращения возникли различные *авазэ*. От них и происходит [наука музыки].

Дав такой превосходный ответ, наш мастер [добавил], что имеется семь *авазэ*, [возникших от вращения планет]: *раст*, *дюгях*, *сегах*, *чаргах*, *нева*, *гусейни*, *эвидж*. Это и есть семь *авазэ*. <...>

Какой же именно *авазэ* издает каждая из планет?

Луна издает *авазэ* *раст*, Меркурий – *дюгях*, Венера – *сегах*, Солнце – *чаргах*, Марс – *нева*, Юпитер – *гусейни*, Сатурн – *эвидж*.

Мы опять спросили нашего мастера: Каким же образом Луна издает *авазэ* *раст*, Меркурий – *дюгях*, Венера – *сегах*, Солнце – *чаргах*, Марс – *нева*, Юпитер – *гусейни*, Сатурн – *эвидж*?

Мастер сказал: Хороший вопрос вы задали. <...>

Когда-то раньше некий Тамбурист Кючюк Арутин побывал в Иране <...> в царствование Тахмаспа-кули. И у Тахмаспа-кули слу-

³²⁸ ММ рук. № 9340.

³²⁹ Тамбурист Арутин 1968. С. 28.

жил он шесть лет. Он и привез с собой настоящий сборник. И в самом деле, это из Ирана перешла [к нам] в Константинополь сия наука [музыки]. Сам Тамбурист Кючюк Арутин пользовался музыкальными книгами иранских, туранских, индийских и синдских мастеров. Куда бы ни направлял Тахмасп-кули свои набеги, неизменно брал он с собой и Кючюк Арутина. Тахмасп-кули был большим любителем музыки»³³⁰.

Из последующего изложения можно заключить, в какой форме обычно обсуждались вопросы, касающиеся музыкального искусства:

«Однажды Тахмасп-кули раскинул шатер на равнине, находящейся между Синдом и Индостаном, и позвал к себе всех мастеров-музыкантов. Среди явившихся [к шаху] иранских, туранских, индийских и синдских мастеров был и этот Кючюк Арутин.

Тахмасп-кули спросил этих мастеров, откуда же происходит искусство [музыки]?

Мастера ответили: О Шах, здесь царит разногласие. Одни считают, что оно [искусство музыки] происходит от изначально созданных сущих; от [движения] планет, и потом уже от сущих. <...> И семь мудрецов создали это дивное искусство»³³¹ и т. д.

Нетрудно заметить характерные общие положения между этим фрагментом «Руководства» Тамбуриста Арутина и рассмотренными выше аналогичными сочинениями ближневосточных авторов. Этот параллелизм свидетельствует об устойчивости определенных музыкально-эстетических представлений и идей вплоть до позднего Средневековья.

Если первая часть «Руководства» принадлежит к области так называемой *Musica speculativa*, то вторая часть представляет собой свод передаваемых из поколения в поколение распространенных в Средневековье практических знаний, что относится уже к области *Musica practica*. Как отмечает Тагмизян, «вторая часть “Руководства” также основана на “персидских музыкальных книгах”». Однако здесь своеобразно отражена также константинопольская практика, в основном турецкой музыки. Причем автор стремится в едином теле

³³⁰ Тамбурист Арутин 1968. С. 46.

³³¹ Там же.

совместить эти две разные, но не противоречащие друг другу сферы»³³². В этом и проявилось, согласно Тагмизяну, личное отношение автора к излагаемому материалу, его стремление дать теоретическое обоснование известной ему музыкальной практики³³³. Во второй части описаны ряды ладков (*p'erde*) на тамбуре, связанные с ними типовые ладо-интонационные модели и соответствующие им напевы макамов, авазе и шобэ³³⁴.

«Руководство» Тамбуриста Арутина является весомым свидетельством вклада армянских музыкантов как в теоретической, так и в практической сфере искусства макамата. Сравнительное изучение памятников музыкально-теоретической и эстетической мысли средневековых армянских и ближневосточных авторов по-новому освещает многовековые связи и взаимовлияния между музыкальными культурами Армении, Ближнего Востока и Средней Азии.

³³² Там же. С. 31–32.

³³³ Там же. С. 31.

³³⁴ Там же.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

МАРТИРОЛОГИЯ И ГИМНОГРАФИЯ. ЗАГАДКА ГЛАСА-СПУТНИКА (DARJUACK') ЧЕТВЕРТОГО ПОБОЧНОГО ГЛАСА АРМЯНСКОГО ОКТОИХА

В армянской музыкальной медиевистике до сих пор не затрагивался вопрос взаимосвязи мартирологии, появившейся в качестве самостоятельного жанра в *армянской* средневековой литературе еще в V веке³³⁵, и гимнографии.

Что представляют собой гимны, посвященные героям-мученикам? Обладают ли они какими-либо отличительными особенностями?

Один из наиболее ранних гимнов, дата создания которого достоверно известна (618 год), – кондак-кацурд католикоса Комитаса Ахцеци «Души, посвятившие себя любви Христовой» (*Anjink' nuirealk' siroyn K'ristosi*), воспетый в честь святой Рипсима и ее сподвижниц и впервые исполненный во время освящения храма святой Рипсима, построенного Комитасом Ахцеци на месте ее мученической гибели. Как сообщает историк Агафангел (Агатангелос, Agat'angelos), на этом месте святым Григорием Просветителем были захоронены разрозненные мощи святой мученицы и построен скромный мартирий; в V веке он был перестроен святым католикосом Сааком Партевом³³⁶. Гимн Комитаса Ахцеци представляет собой первый образец использования в армянской гимнографии традиций сирийского мадраша и византийского кондака и написан в форме алфавитного акростиха (36 строф) с применением тонического стихосложения. Став эталонным произведением, гимн «Души, посвятившие себя» положил начало примечательной традиции воспевания национальных святых мучеников в *darjuack'*е (гласе-спутнике или гласе-мутанте) Четвертого побочного гласа, а песнопения, написан-

³³⁵ См. Армянские жития и мученичества 1994.

³³⁶ Agat'angelos 1983. P. 430–432; Агатангелос 2011. С. 224–226.

ные последующими авторами в форме алфавитного акростиха, стали называться по первому слову этой оды – *Anjink*’.

Данное обстоятельство представляется заслуживающим особого внимания. Изучения гласовой принадлежности гимнов национальным мученикам за веру Христову выявило характерную закономерность: большинство шараканов, посвященных национальным героям-мученикам, как правило, распето в *darjuack*’е Четвертого побочного и *steli* Четвертого побочного гласа³³⁷.

В чем причина столь устойчивой традиции, получившей значение своеобразного канона?

Известно, что в средневековой армянской музыкальной теории Четвертый побочный глас традиционно именуется Последним, то есть замыкающим ряд гласов Октоиха. Однако это наименование может быть истолковано также иначе: Последний – имеющий отношение к концу, кончине, завершению всего. Как уже отмечалось, в наиболее ранних из сохранившихся толкований на гласы заметны следы как древнейших анимистических и пантеистических представлений, так и идей, восходящих к античной мифологии и музыкальной эстетике. Примечательно, что согласно некоторым из этих толкований Четвертый побочный глас (еще не названный «последним») происходит от скота³³⁸. Не переосмысленная ли это христианским богословием идея языческой жертвы как осознанного пути к закланию во имя высшей идеи, Единородного Бога, принявшего добровольную мученическую смерть на Кресте во имя искупления грехов человечества? Идея, лежащая в основе мученичества как явления.

В толковании «О чинах Церкви», где излагается по-новому осмысленное целостное описание и эстетическое толкование армянского Октоиха, Четвертый побочный глас характеризуется как «радостный глас, им призываются праведники: приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира (Мф. 25:34) <...> А *steli* Последнего [гласа] – в нем уготовал

³³⁷ Это, однако, не означает, что в других гласах нет песнопений, посвященных святым мученикам.

³³⁸ Arewšatyan 2003a. P. 90–91, 143.

[Господь] Своим возлюбленным чашу спасения и бессмертия в Царствии Небесном»³³⁹. Процитированный текст и другие аналогичные толкования свидетельствуют о том, что данные письменные памятники являются не умозрительными, сугубо теологическими трактатами, в которых с трудом можно отыскать отдельные замечания, относящиеся к области теории и эстетики духовного песнетворчества, а несут в себе, во-первых, переосмысленное христианством античное учение о музыкальном этосе, во-вторых, представляют собой сумму как эзотерических, так и необходимых практических знаний, неотъемлемых от средневекового мышления.

Darjuack Четвертого побочного гласа характеризуется суровой, несколько аскетичной окраской, особенно подчеркиваемой переменностью второй низкой и второй натуральной ступеней. Ярко выраженный национальный колорит придает ему наличие увеличенной секунды в нижнем, прилегающем к основному тетрахорду отрезке (медианте). В основе своей *darjuack* Четвертого побочного гласа имеет следующий ладовый звукоряд (по письму): $c-des-[d]-e-f^1-g^1-[as^1]-a^1-b^1-c^2$, где c^1 и f^2 являются потенциальными финалисами, а g^1 — доминирующим звуком, то есть побочной опорой. Н. Тагмизьяном в свое время было замечено, что «Комитас Ахцеци своей знаменитой поэмой о девах-спутницах Рипсима создал такой эталон многострофной поэмы определенной формы, что последующие авторы, обращаясь к этому типу гимна, не могли отделить музыкальный глас от остальных средств воплощения, представляющих одно органичное целое»³⁴⁰.

Среди произведений, созданных по образцу поэмы Комитаса Ахцеци, самым близким ей по времени (670 год) является «Плач на смерть великого князя Джеваншира» поэта Давтака Кертога (Davt'ak K'ert'ol), написанный также в форме алфавитного акростиха. О князе Джеваншире повествуется в «Истории страны Алуанк» историографа VII века Мовсеса Каланкатуаци. Здесь же процитирована поэма Давтака на смерть князя³⁴¹. Исходя из вышесказанного, Тагмизян

³³⁹ Ibid. P. 151–152.

³⁴⁰ Тагмизян 1986. С. 272.

³⁴¹ Movses Kalankatuac'i 1983. P. 117.

полагает, что «Плач» Давтака Кертога должен был быть распет в *darjuack*'е (он уточняет: в первом *darjuack*'е) Четвертого побочного гласа, и приводит затем опыт мелодической реконструкции «Плача» Давтака в пределах ритмоинтонационных формул названного гласа³⁴².

Անձինք նուիրեալք

Չափաւոր Կոմիտաս Աղեկցի

Ան - ձինք նը - ւիր - եա - լք սի - րոյն
 Բրիս - տո - սի երկ - նա - լոր նա - հա - տակք
 Լս Լու - սանք ի - մաա - տունք, ի սլար - ծա - նրա
 ձեր բարձ - րա - ցեալ առ - նլ մայր սի -
 օն որս - սե - րոյն խ - լովք:

Достоинно упоминания также сообщение историографа XI века Товмы Арцруни о том, что «некий Мушег, сын спарапета [верховного военачальника], лицо духовного звания, сидя на открытом холме, наблюдает беспощадный бой между арабскими и агванскими войсками; будучи знаком с правилами риторики (поэтики), Мушег, под впечатлением виденного, тут же сочиняет пятистрочную песнь в восьмом гласе, упоминая о втором пришествии Христа»³⁴³. К сожалению, как отмечает Х.С. Кушнарев, «среди имеющихся записей духовных песнопений мелодия со словами Мушега не обнаружена»³⁴⁴. Как видим, в обоих указанных случаях речь идет о Восьмом

³⁴² Тагмизян 1986. С. 272.

³⁴³ T'ovma Arcruni 1917. P. 298. Цит. по Кушнарев 1958. С. 116.

³⁴⁴ Там же.

гласе, то есть Четвертом побочном или мелодических моделях, входящих в его сферу.

Известным образцом духовной монодии этого же рода является знаменитая хвала (плач-однопесенец) «Дивлюсь я» (*Zarmanali ē inj*), созданная в 737 году княжной Хосровидухт, дочерью князя Хосрова Гохтнеци, на смерть своего брата, великомученика Ваана Гохтнеци (*Vahan Golt'nec'i*)³⁴⁵, и исполняемая в день его памяти. Подобные однопесенцы в армянской гимнографии получили название *Mankunk'* – «Отроки»; они поются на заутрене в качестве тропаря к Псалму 112 «Хвалите, рабы (в армянском переводе – отроки) Господни, хвалите имя Господне». Известно, что со временем от основного корпуса восьмичастного армянского гимнографического канона отпочковалась шестая ода, впоследствии приобретшая значение самостоятельной гимнографической разновидности в качестве однопесенца. Хронологически наиболее ранним образцом этой разновидности и является хвала «Дивлюсь я». О канонизации и введении шестой оды в обиход есть упоминание в «Вопросо-ответнике» Иоаннеса Ванакана (1181–1251), который на вопрос: «Кто установил традицию петь оду “Отроки”?», сообщает: «Католикос Езрас» (†641, был католикосом с 631 года)³⁴⁶.

По нашему убеждению, песнопение, созданное сведущей в песнетворчестве княжной Хосровидухт в жанре светского плача, положило начало самостоятельной традиции и благодаря своим выдающимся музыкально-поэтическим достоинствам было канонизировано Церковью. Совершенно очевидно, хотя об этом нигде специально не упоминалось, что жанровая атрибуция данного песнопения в качестве шестой оды канона (*Mankunk'*) была произведена позднее и вполне условна. Однако ярко выраженный кантитенно-мелизматический характер песнопения, его принадлежность к *steli* Четвертого побочного гласа стали традиционными и для последующих авторов, культивировавших данный жанр. А среди них – два выдающихся гимнографа XI–XII веков, авторы многочисленных шараканов, католикосы Петрос Гетадардз (†1058) и Нерсес Шнорали (1101–

³⁴⁵ Армянские жития и мученичества 1994. С. 47–59.

³⁴⁶ ММ рук. № 5611. Л. 766.

1173). Именно им принадлежит создание целого ряда гимнов *Mankunk'*, посвященных как общехристианским святым, так и национальным героям-мученикам, что привело к окончательной кристаллизации данной жанровой разновидности в армянской гимнографии.

О хвале Хосровидухт писали многие: о. Г. Аветикян³⁴⁷, о. Г. Алишан³⁴⁸, Х. Кушнарев³⁴⁹, Н. Тагмизян³⁵⁰, Г. Акопян³⁵¹ и другие. Последний из перечисленных авторов, следуя упомянутой в Главе 1 точке зрения Г. Алишана, пытался доказать, что шаракан на смерть Ваана Гохтнеци сочинен не Хосровидухт, а Саакадухт (*Sahakaduxt*) – сестрой известного философа, грамматика, переводчика и гимнографа епископа Степанноса Сюнеци (†735), о которой в житии ее брата³⁵² и в сочинениях других средневековых армянских авторов сохранились сведения как о талантливой поэтессе и гимнографе, сочинившей множество духовных гимнов на Рождество Христово и Успение Богородицы. Поэтический текст одного из них, «Пресвятая Мария» (*Srbuhi Mariam*), сохранился. Акростих гимна составляет имя автора – *Sahakaduxt*. Однако данная точка зрения не получила поддержки и распространения.

Анализируя хвалу Хосровидухт, Н. Тагмизян отмечал: «<...> музыка <...> произведения своей совершенно не зависимой от структуры словесного текста ритмизацией здесь выступает в качестве самодовлеющего компонента монодии <...>. Текст по общей форме изложения и некоторым характерным деталям, как, например, по необычному для церковных гимнов подчеркиванию своего я (“Дивлюсь я”), явно отличается от остальных духовных песен, сохранив ощутимый след некогда языческого гусанского искус-

³⁴⁷ Awetik'ean 1814. P. 591–593.

³⁴⁸ Ališan 1901. P. 115, 178.

³⁴⁹ Кушнарев 1958. С. 115, 513.

³⁵⁰ Тагмизян 1977. С. 83–84, 276–278.

³⁵¹ Nakobyan 1980. P. 167–171.

³⁵² Армянские жития и мученичества 1994. С. 53.

ства»³⁵³. Приведем для наглядности текст песнопения в переводе Л. Акопяна:

Զարմանալի է ինձ

Ծանր Խոսքովիդուլա

Զարմանալի է ինձ
Խոսքովիդուլա
Խոսքովիդուլա
Խոսքովիդուլա
Խոսքովիդուլա
Խոսքովիդուլա
Խոսքովիդուլա
Խոսքովիդուլա
Խոսքովիդուլա
Խոսքովիդուլա
Խոսքովիդուլա
Խոսքովիդուլա

³⁵³ Тагмизян 1977. С. 276.



- (1) Дивлюсь я больше, чем песням музыкальным,
 скорбным звукам голоса твоего,
 о блаженный владыка Ваан, избранник Божий,
- (2) Они еще сильнее побуждают часть души моей сложить те-
 бе песнь не жалобную,
 но духовную и радостную, ободряющую и хвалебную,
 о блаженный владыка Ваан, раб Христов,
- (3) Твое подвижничество приводит в ужас мое плотское есте-
 ство,
 ты же снискал большее,
 о блаженный владыка Ваан, возлюбивший Христа.

(4) Светские мудрецы суетно плетут слова для обольщения [душ],

той же, кто любит тебя, [песнь] внушена Богом и полезна для души,

о блаженный владыка Ваан, избранник среди знати.

(5) Как храбрый подвижник, готовый к войне,

ты мужественно совершил свой поход к народам юга

[и, приняв мученичество,] был причислен к бесплотным,

о блаженный владыка Ваан, правитель Гохтна³⁵⁴.

О гласовой принадлежности гимна Тагмизян пишет: «<...> рассматриваемая песня своей мелодией также занимает особое место в Шаракноце. В последнем она относится ко второму гласу. Но по ладовой основе и ритмоинтонации, не имея ничего общего с остальными произведениями того же гласа, в известной мере приближается к некоторым монодиям древнеармянской Псалтири»³⁵⁵. Мне представляется, что гласовая организация хвалы все же ближе к сфере Четвертого побочного гласа.

В творчестве более поздних авторов укажу на следующие примеры:

Петрос Гетадардз – шаракан святому Вардану и его сподвижникам «Мужи храбрые отомстили противнику за обман» (*Ariacealk' ar hakařaksən*), первый *steli* Четвертого побочного гласа;

Иованнес Саркаваг (†1129) – шаракан девам, сподвижникам святой Рипсима «Безначальное Слово, Бог» (*Anskibən banən Astuac*), написанный в форме построчного алфавитного акростиха;

Нерсес Шнорали – шаракан святому Вардану и его сподвижникам «Новый дивный венценосец» (*Norahrař psakavor*)³⁵⁶, написанный в форме именного акростиха *NERSESI ERG* («Песнь Нерсеса»), оба в *darjuack* 'е Четвертого побочного гласа.

³⁵⁴ Шаракан 2017. С. 429–430.

³⁵⁵ Тагмизян 1977. С. 276.

³⁵⁶ Шаракан 2017. С. 434–435.

Արիացեալք

Պետրոս Գետադարձ

Տալիք

Ա - րի - ա ցեալք

առ

իսա կու

ռովան քու

քու քամբ առ նուլ

րդ վրեժ

խաւ րժ

ու

քանի,

իսն - ճա

քեզ

ի հա - առ - գո -
մբն դա - ա
նազն զամ - բա - րոշ - սառն աք - դա -
բա - դառ չափ - մամբ:
զօ քա
կանք

յաղ քոյր
ար - սա - կապ
ի Բրիս
սո - սլ:

Անկիզբն քանն Աստուած

Հովհաննէս Մարկավազ

Ան - քա - կիզ քնն

քանն Աստ - ուծ, որ վա - րն մեր համ - րեր մա -

հաւ, քաւ - ճաւ - լով ըզ - դաւ տաւ -

կնիք ա - նի - ծիցս առ ի մեզ

զե - րաւ պոնծ մար - քաւ -

քեանք ըզ - մար - քիկ վե - րաւ գրեաց խա -

չա - կից իր եւ վը - կայք կա -

մաւ - աք մահ - անք իս - րեանց:

Эти примеры демонстрируют различные варианты композиционной реализации ритмоинтонационных возможностей *darjuack*՝а Четвертого побочного гласа в творчестве гимнографов разных столетий. В связи с этим Кушнарєв в свое время поднял вопрос о героическом начале в армянской духовной музыке: «Первое, что бросается в глаза при исследовании героических пластов армянской духовной музыки, – писал он, – это их разнородность как в смысле их образного содержания, так и в смысле особенностей их композиции. Здесь и сурово-архаические псалмодии, здесь и распевные монодии типа известного шаракана, посвященного памяти павшего за родину князя Вардан Мамиконяна, здесь и метризованные маршеобразные песнопения, типа заключительных номеров Литургии. <...> Встает вопрос, возникло ли героическое начало в духовной музыке само по

Նորահրաշ պատկառոր

Հարսիկան ա. Վարդանանց

Ներսէս Շնորհալի

Չափաւոր

Նա - րա - նաշ
ար - ա - կա - ար եւ զօ - րա -
զաւի - ա - ռա - քին - եւց վա - ռե -
ցար զփ - նոս հոգ - ւոյն ա - րի
ա - րար ընդ - դեմ մա - հաւ,
Վար - դան
քաջ մա - հաւ տակ, որ վա - նե - ցեր
ըզ - րոշ - մա - ծին, վար - վա
զայն ար եւն - քոզ քա ար - աւ կե -
ցեր զե - կե - դե - ցի:

себе, в результате развития самой церкви, или проникло в эту практику извне. Учитывая огромную роль, которую играла народная и народно-профессиональная музыка в формировании музыки церкви на протяжении многих веков раннего и развитого феодализма, тем более стоит думать что и героические формы церковной музыки являются результатом освоения соответствующих форм музыки

народной»³⁵⁷. В частности, секвентные ходы, присутствующие в Хвале Хосровидухт и «пользующиеся некоторым распространением в народных ветвях армянской монодической музыки, чужды армянской культовой музыке древнего периода, как формы, порожденные моторикой размеренных танцевальных телодвижений. В этом свете факт отсутствия в монодиях Дардзвацка Последнего гласа секвентных последований служит дополнительным аргументом *в пользу светского происхождения этих монодий*» (курсив мой – А.А.)³⁵⁸. Последнее заключение подтверждает мое убеждение в изначально светском характере хвалы Хосровидухт.

В беседе с грузинским музыковедом-медиевистом М.Г. Андриадзе выяснилось, что в грузинской гимнографии песнопения, посвященные национальным святым и мученикам, как правило, также разворачиваются в сфере Четвертого гласа – примечательная особенность, подводящая к мысли, что данная традиция, возможно, восходит к византийской гимнографии. Это подтверждается и мнением гимнолога А. Мкртичяна, который, рассматривая мелодический склад кондака Комитаса Ахцеци «Души, посвятившие себя», отмечает явственно ощутимый в нем греческий след и даже приводит конкретный пример, послуживший, возможно, моделью для него. Это песнопение на утреннюю службу Великой Субботы Греческой православной церкви *Ἡ Ζωὴ ἐν τάφῳ, κατετέθης Χριστέ, καὶ Ἀγγέλων στρατιαὶ ἐξεπλήττοντο*³⁵⁹. Отсюда следует необходимость отдельного изучения аналогичных гимнографических памятников и их гласовой организации в контексте музыкальных традиций разных церквей.

³⁵⁷ Кушнарев 1958. С. 117.

³⁵⁸ Там же. С. 513.

³⁵⁹ Mkrtič'ean 1905. P. 1003.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

ПО СЛЕДАМ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ИЗЫСКАНИЙ КОМИТАСА

Творчество великого Комитаса (1869–1935) – одна из наиболее ярких и значительных вех армянского музыкального искусства. Плоть от плоти своего народа, Комитас сумел отразить в своем творчестве все богатство многовековых традиций армянской музыки и поднять на новый уровень национальное музыкальное мышление. Он заложил основы армянской профессиональной композиторской школы и указал пути ее дальнейшего развития.

Комитас – создатель непревзойденных по чистоте стиля и мастерству письма хоровых обработок армянских народных и духовных песен и оригинальных произведений, автор утонченных фортепианных пьес и вокальных сочинений, глубокий исследователь, ученый-музыковед, оставивший ряд научных статей, актуальность которых очевидна и по сей день. Тем самым он по существу заложил основы армянской современной музыкальной фольклористики и медиевистики. Комитас был прекрасным знатоком и собирателем образцов крестьянского фольклора и духовного песнетворчества, а также великолепным певцом, хормейстером и педагогом.

Жизнь Комитаса была посвящена изучению и пропаганде музыкального наследия армянского народа, которое питало и его собственное творчество. Судьба гениального композитора и выдающегося ученого-музыковеда, видевшего воочию ужасы геноцида армян 1915 года в Османской империи, не обошла стороной и его сочинения. Десятки утерянных партитур, множество неосуществленных замыслов, незавершенных произведений. Тем дороже для нас то, что сохранило время из наследия Комитаса.

На протяжении лет, обращаясь к наследию Комитаса, я стремилась осветить значение музыковедческих и, в частности, посвященных музыкальной медиевистике статей и архивных материалов,



Архимандрит Комитас, Каир, 1911г.

прочитать между строк то, что не успел донести до нас ученый³⁶⁰. В свете сказанного определенный интерес представляют два письма Комитаса, привлечшие мое внимание и натолкнувшие на поиски и идентификацию упоминаемых в них рукописных источников по средневековой армянской теории музыки.

В годы учебы в Германии Комитас вел переписку с ректором Эчмиадзинской духовной семинарии, известным арменоведом Карапетом Костанянцем, периодически отчитываясь перед учителем и делясь с ним всем увиденным и услышанным, своими планами и текущей работой. Так, в письме из Берлина от 15 января 1897 года Комитас обращается к Костанянцу с просьбой о пересылке ему копии содержащихся в «Хронике» историка XII века Самуэля Анеци «сведений о гласах и песнопениях» из рукописи эчмиадзинского хранилища под номером 1700; этот текст был необходим ему для исследований, посвященных средневековой музыкальной теории. Далее он пишет: «В типографии или резиденции (католикоса – А.А.), кажется, получают газету *Arewelk*’. Вы меня премного обязали бы, если бы каким-нибудь образом смогли переслать мне номер 5600 от 1896 года. Это очень необходимо»³⁶¹.

О какой рукописи идет речь? И что за публикация заинтересовала Комитаса в газете *Arewelk*’ («Восток»), издаваемой в те годы в Константинополе?

Второе из упомянутых писем, адресованное будущему католикосу всех армян, константинопольскому патриарху Маттеосу Измирлянцу, написано 9 января 1909 года из Эчмиадзина. В этом письме, исполненном сыновней почтительности, с соблюдением всех протокольных и иерархических требований Комитас пишет о своей основной задаче, пытаясь довести до сознания патриарха ее важность: представить миру «небесно-чистые духовные песнопения», которые в последнее время искажаются инородными влияниями. Комитас довольно подробно описывает, как он с юных лет занимался собиранием духовных и народных мелодий, в последующие годы – изучением армянских рукописей в собраниях св. Эчмиадзина, Венеции, Берлина и Парижа, по крупицам собирая данные по

³⁶⁰ Arewšatyan 1996; Arewšatyan 2006; Аревшатян 2011.

³⁶¹ Komitas 2009. P. 86.

невмологии. «Хотя определенный путь уже пройден, однако недостает некоторых важных данных», – пишет он. В связи с этим Комитас излагает повод, побудивший его обратиться с просьбой к патриарху. Речь идет о некоей рукописи из собрания армянского монастыря св. Даниила в Кесарии; согласно описанию обнаружившего ее епископа Трдата Пальяна, она содержит уникальный свод канонов по невмологии. Комитас просит патриарха о содействии в приобретении копии данной рукописи, так как все его попытки в этом направлении на протяжении 14 лет наталкивались на непонимание и неудачу. В заключение Комитас отмечает, что изучение армянских церковных гласов, песнопений, и особенно дешифровка невм-хазов «имеют всемирное значение»³⁶².

К сожалению, это письмо осталось без ответа, и Комитасу, по всей видимости, так и не суждено было ознакомиться с самой рукописью.

Представляю результаты моих разысканий.

В первом случае, поскольку был известен старый номер рукописи, упомянутой в письме к К. Костанянцу, удалось выяснить, что она в настоящее время находится в собрании ереванского Матенадарана имени Маштоца под номером 1719. Это Изборник, созданный в 1615–1616 годах во Львове. Содержание его, согласно составителям матенадарановского каталога, следующее: заупокойные чтения из Евангелий, «Собрание писаний историков» (иначе – «Хроника») Самуэла Анеци, список принятых в средневековой армянской рукописной практике аббревиатур под названием «Знамения мудрецов» (*Nšanagirk' imastnoc'*), проповедь «О покаянии» Ефрема Сирина, фрагменты из «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци, разное³⁶³. Трудность заключалась в том, что в сочинении Самуэла Анеци, а также на прилегающих к нему страницах, подобного текста не оказалось. Однако неожиданно на страницах 38а–39б было обнаружено известное толкование «О науке гласов», приписываемое Анании Ширакаци и упомянутое выше. Полностью оно приведено в Приложении (Текст F).

Далее в рукописи следует трактат «О чинах Церкви» (см.

³⁶² Ibid. P. 150–151.

³⁶³ С'uc'ak jeřagrac' Mařtoc'i anvan Matenadarani. I. 1965. P. 618.

Текст D), приписываемый Мовсесу Хоренаци и содержащий как толкование гласов, так и толкование суточных служб. В данной рукописи толкование Анании фигурирует без какого-либо заглавия; возможно, поэтому составителями каталога оно было отнесено к разряду «разное» как малоизвестный и требующий дальнейшей идентификации второстепенный текст. То, что Комитаса мог заинтересовать этот текст, вполне понятно. Ведь именно Комитас в своей первой музыковедческой статье опубликовал одно из архаических толкований, приписываемое Василию Кесарийскому и переведенное неким философом или музыкантом Степанносом, рассматривая его как примечательный памятник древнего мифо-поэтического осознания природы происхождения гласов³⁶⁴. Толкование Анании вардапета относится ко второму этапу развития теории армянского Восьмигласия (VII–X века), для которого характерна библейская концепция эстетико-теоретического осмысления гласов. По всей видимости, Комитасу данная рукопись была знакома со слов кого-то другого, отсюда и возникшее недоразумение по поводу Самуэла Анеци.

Вторая рукопись, упомянутая письме к константинопольскому патриарху, до первой мировой войны хранилась в собрании рукописей армянского монастыря св. Даниила в Кесарии. Она описана епископом Трдатом Пальяном в 1895–1896 годах в каталоге этого собрания³⁶⁵. Ценность данного описания возрастает в связи с тем, что в числе 85 рукописей, хранившихся в этом монастыре, она была безвозвратно утеряна или уничтожена в годы первой мировой войны. Речь идет о «Книге Восьмигласия» – одном из последних музыкально-теоретических трудов, рукописи-автографе видного музыкального деятеля XVIII–XIX веков Гр. Гапасакаляна, чей вклад до сих пор не был оценен и изучен в достаточной степени. Между тем научное наследие Гапасакаляна примечательно во многих отношениях. Изданные им на собственные средства и не опубликованные при жизни сочинения свидетельствуют о широком диапазоне его

³⁶⁴ Komitas 2005. P. 65–67; см. также перевод на английский: Komitas 2001. P. 143–145.

³⁶⁵ Տ'սւ՛ակ հայեր՛ն յեֆագրա՛ւ ի Կեսարիայ, Յմիւրնիայ Եւ ի Տրճակայս ուո՛ւն. P. 47–49.

научных интересов, глубоких познаниях не только в научной и практической армянской традиционной музыкальной теории, развивавшейся на протяжении V–XVIII веков, но и в теории поствизантийской церковной, а также ближневосточной традиционной профессиональной музыки³⁶⁶.

Насколько можно судить по описанию Трдата Пальяна, «Книга Восьмигласия» – уникальный образец эстетико-теоретического музыкального трактата, составленный в форме вопросо-ответника или катехизиса, присущей многим средневековым сочинениям дидактического характера. Его обширное и разнообразное содержание охватывает 46 глав, в которых рассматриваются вопросы происхождения, воспитательного значения и эмоционально воздействия музыки, излагается свод средневековых армянских толкований на гласы, собственно теория Восьмигласия, а также раздел, посвященный невмологии, причем не только армянской, но и поствизантийской – все то, о чем Комитас писал еще в 1894 году в своей первой статье. В разделе, посвященном искусству Манрусума, то есть армянскому калофоническому пению и его теории, тесно связанной с соответствующим, наиболее сложным и изощренным по характеру разделом хазового письма, Комитас задается вопросом: «Существовали ли отдельные учебники, книги канонов или пособия по Манрусуму? Неизвестно. До нас дошли духовные песнопения, в значение хазовых знаков которых пока невозможно проникнуть. Для нас это мертвые знаки, объяснение которых наши предки поленились нам передать. Знатоки, в совершенстве владеющие искусством Манрусума, скорее всего были весьма малочисленны, они держали свои познания в тайне. Если бы музыканты, называемые на языке того времени мудрецами или философами, не скрывали столь ревностно свое искусство, до нас в числе других песенников дошло бы по меньшей мере несколько образцов пособий о древних хазах и гласах, составляющих содержание Манрусума»³⁶⁷. И вдруг из публикации в газете *Arewelk* Комитас узнает, что где-то все-таки сохранил-

³⁶⁶ Подробнее о музыковедческом наследии Гапасакаляна см. Arewšatyan 2013a; Arewšatyan 2014c; см. также Гапасакалян 2017 (Введение). С. 5–63.

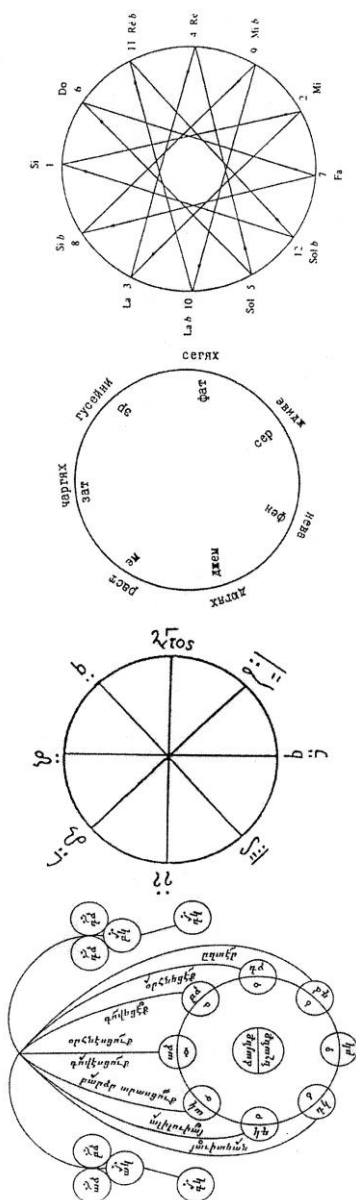
³⁶⁷ Komitas 2005. P. 63.

ся подобный учебник или трактат, способный пролить свет на реальную картину армянской средневековой музыкально-теоретической мысли и во многом способствовать его собственным исследованиям. Разумеется, он был воодушевлен и всячески пытался заполучить эту рукопись.

Действительно, анализ содержания «Книги Восьмигласия» показывает, что она весьма примечательна и представляет большой интерес в аспекте изучения средневековой армянской музыкальной теории. С одной стороны, у нее много общего с аналогичными по форме и содержанию византийскими пособиями, с другой – налицо параллели со средневековыми арабоязычными музыкальными трактатами. Однако составитель или автор учебника в первую очередь опирался на богатую средневековую армянскую традицию, представленную известными именами и названиями, – «Вопросы и ответы» Иованнеса Ванакана, «Беседы» Вардана Аревелци, «Книга вопрошений» и «Златочрев» Григора Татеваци и т. д. В своих книгах Гапасакалян фактически предстает носителем идущей на спад средневековой традиции. Будучи одним из последних музыкантов, умевших петь по хазам, он прекрасно осознавал значимость своих трудов.

Судя по тому, что нам известно о содержании «Книги Восьмигласия», Гапасакалян имел в поле зрения ряд известных и неизвестных современной науке средневековых рукописных источников по музыкальной теории и в компилятивной форме изложил их в этом труде, снабдив собственными комментариями. Так, обращают на себя внимание неоднократные ссылки на выдающегося философа-неоплатоника V–VI веков Давида Непобедимого, в чьих трудах нашли место вопросы музыкальной теории и эстетики, и на историографа и гимнографа того же времени Мовсеса Хоренаци. Все это дает основания предполагать, что Гапасакалян были известны какие-то утраченные к настоящему времени источники. Во всяком случае, как мне кажется, версия о литературной мистификации или стилизации исключается.

Центральное место в учебнике занимают главы, посвященные теории Восьмигласия: «Почему гласов восемь?», «О древних гласах», «Кто изобрел гласы?» или же «О соотношении гласов», «Об обращении гласов», «О названиях гласов» и т. д.



Примечательны таблицы основных и производных или побочных гласов, снабженные хазами, так называемые «методосы», которые, как мне кажется, имеют сугубо практическое значение и предназначены в качестве вокальных упражнений для певчих, познающих науку Восьмигласия и невмологию.

Интересны также стихотворные разделы, посвященные описанию гласов и их связи с небесными светилами. Здесь приведены также соответствующие греческие и арабские и персидские названия.

Любопытно довольно сложное схематическое изображение соотношения гласов, подписанное: «Се есть прялка, производящая гласы». Типологически такие же схематические изображения известны как в греческом, так и арабском мире (достаточно напомнить «Колесо Кукузеля» или арабский «Чарх»).

Известно, что Гапасакалян пытался реформировать пришедшую в упадок систему средневековых армянских невм-хазов, создав новую систему на основе синтеза армянских, византийских и общевосточных невменных знаков. И хотя эта система не укоренилась в обиходе и даже была подвергнута резкой критике³⁶⁸, она явилась связующим звеном между исчезающей средневековой традицией и новоармянской безлинейной нотацией, созданной Амбарцумом Лимонджяном в 1813–1815 годах³⁶⁹.

Таким образом, стремление Комитаса иметь в своем распоряжении копию рукописи «Книги Восьмигласия» было далеко не случайным. Знакомство с ней, как и с упомянутым выше Изборником, наверняка могло бы послужить стимулом к новым сопоставлениям, научным выводам и обобщениям в его исследованиях.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что именно Комитасу армянская музыкальная медиевистика обязана введением в научный обиход уникальных памятников средневековой армянской эстетико-теоретической мысли: одного из наиболее древних сохранившихся толкований «О гласах», фрагмента чтения памяти святых Переводчиков Маштоца и Саака в Четьях-Минях, заключающего в

³⁶⁸ Hisarlean 1914. P. 25; At'ayan 1959. P. 108–109; At'ayan 1960.

³⁶⁹ См. Arewšatyan 2013a; Гапасакалян 2017 (Введение).

себе самостоятельный фрагмент другого толкования на гласы, и списка гласов Манрусума³⁷⁰. Наконец, привлекает внимание последняя небольшая и весьма примечательная статья Комитаса «Врачевание музыкой» (1915), основанная на материалах одной из рукописей хранилища Эчмиадзина³⁷¹. В ней приводятся фрагменты из трактата Иованнеса Ерзнкаци «Толкование грамматики», свидетельствующие о древней традиции музыкальной терапии в средневековой Армении.

³⁷⁰ Komitas 2005. P. 65–69; перевод на английский: Komitas 2001. P. 144–145.

³⁷¹ Komitas 2007. P. 200–204; перевод на английский: Komitas 2001. P. 171–174.

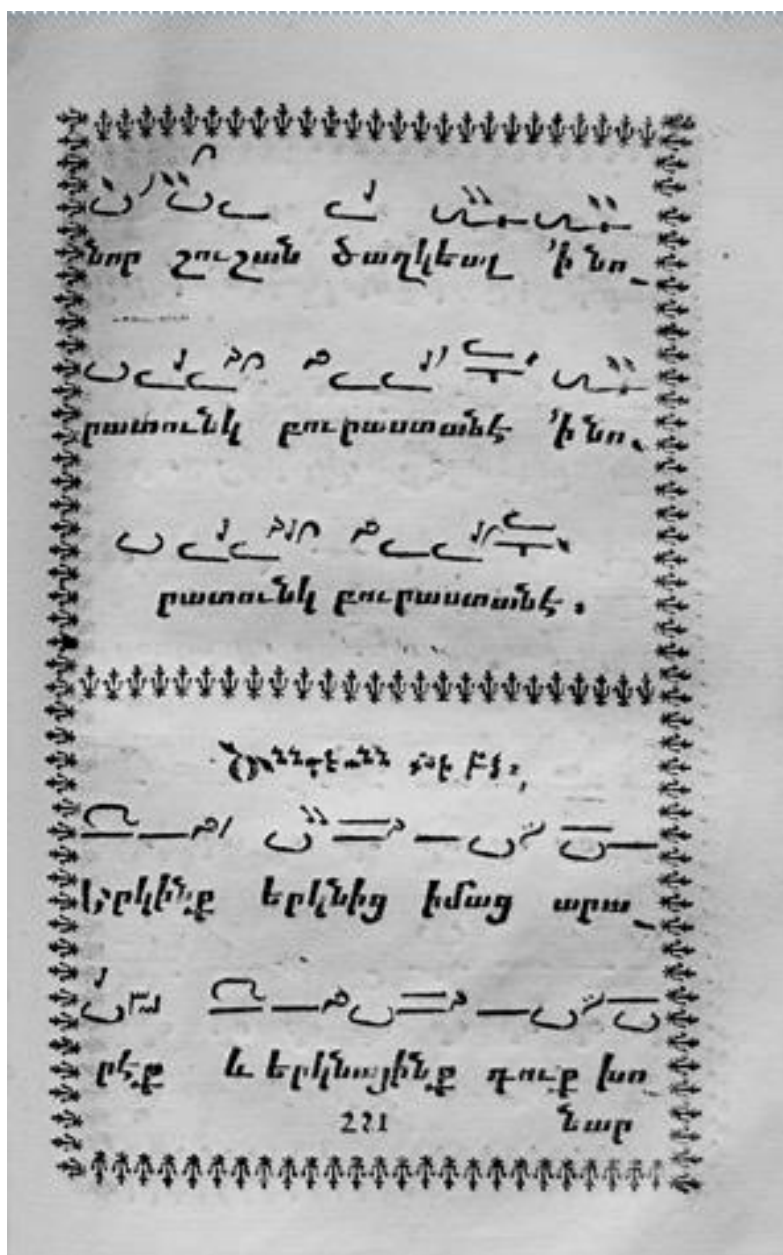
ГЛАВА ВОСЬМАЯ

«КНИГА О МУЗЫКЕ» ГРИГОРА ГАПАСАКАЛЯНА КАК ОБОБЩЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ

Григор Гапасакалян (1740–1808) – один из видных константинопольских музыкальных деятелей XVII–XVIII веков. Как музыкант-теоретик, завершающий эпоху Обновления³⁷², Гапасакалян оставил ряд сочинений, свидетельствующих о заинтересованности ученого в проблемах, актуальных для национальной музыкальной культуры того времени и общих для всех восточнохристианских народов. Его перу принадлежат следующие труды: «Книжка, именуемая Собрание музыки [*Nuagaran*]» (1794), «Книжка, именуемая Песенник [*Ergaran*]», «Музыкальный сборник», «Книга о музыке, где содержатся краткие вопросы и ответы на армянском, греческом и персидском языках» (все три – 1803). Последняя является объектом нашего внимания. В настоящее время к перечисленным книгам можно добавить опубликованный Н. Тагмизяном, не изданный при жизни автора труд «Краткий катехизис музыкальной науки» (1799–1800)³⁷³, а также последнюю работу Гапасакаляна «Книга Восьмигласия» (1805), рукопись которой, как было отмечено выше, пропала в годы Первой мировой войны. Все эти труды представляют интерес не только для истории музыкальной эстетико-теоретической мысли Армении, но и в плане сравнительного музыкознания. В армянской действительности Гапасакалян был первым автором, полностью посвятившим себя изучению музыки. Диапазон его научных интересов был весьма широк, и он обладал глубокими познаниями

³⁷² Эпохой обновления в армянской историографии принято называть XVII–XVIII века, когда начался процесс формирования армянских колоний в странах Ближнего Востока, Восточной и Западной Европы. Этот период характеризуется подъемом национального самосознания, образования, книгопечатания и научной мысли.

³⁷³ См. T'ahmizyan 1973b.



Образец нотописи Гапасакаляна из «Книги о музыке».

как в традиционной армянской музыкальной теории и практики, так и в теории поствизантийской (греческой) церковной и ближневосточной традиционной профессиональной музыки; в своих трудах он представил по существу энциклопедический обзор средневековой теории музыки.

Как показывает наше исследование, Гапасакалян явился фактически одним из последних носителей живых традиций средневекового музыкального искусства. Он прекрасно сознавал опасности, угрожавшие национальному профессиональному музыкальному искусству в условиях чужеродной среды, важность сохранения и передачи теоретического и практического опыта наследия прошлого; все это он стремился запечатлеть и осмыслить в своих трудах. Примечательно, что подобную цель преследовали и другие музыканты-теоретики XVIII и первой трети XIX века – такие, как грузинский ученый-просветитель Иоанэ Багратиони (1768–1830). Созданный им учебник обобщил музыкально-теоретические воззрения средневековой Грузии. Этот труд содержит богатый материал как о строении церковных песнопений, так и о светской, в том числе народной инструментальной музыке. В учебнике И. Багратиони изложена современная ему музыкальная теория и, одновременно, подытожена традиция музыкальной мысли прошлого³⁷⁴.

В XVII–XVIII веках в Константинополе создавались пособия и руководства, обобщившие опыт эстетико-теоретических представлений, характерных для традиционной профессиональной музыки исламского мира (искусства макамата). На этих страницах уже говорилось о руководстве по восточной музыке авторства Тамбуриста Арутина, так же как и о деятельности ученого-энциклопедиста Дмитрия Кантемира (1673–1723), который, будучи автором трудов по истории, философии, математике и архитектуре, оставил также «Руководство к изучению турецкой музыки» или «Книгу о науке музыки» (1703–1704), посвященную молодому султану Ахмеду III. «Интересно, что наряду с общими эстетическими положениями в ней разработана нотная система (на основе арабского алфавита) для

³⁷⁴ См. МЭСБ. С. 392 (раздел «Грузия»).

турецкой музыки»³⁷⁵. Симптоматично, что Дм. Кантемир, как и Гапасакалян, предложил собственную систему записи восточных напевов исходя из натурального строя традиционных восточных инструментов. Не исключено, что Гапасакалян был знаком с теоретическими трудами Кантемира как самого компетентного автора своего времени в данной области (к настоящему времени сохранилась лишь «Книга о науке музыки») и использовал их при написании своего трактата.

Круг профессиональных интересов Гапасакаляна охватывал все разделы армянской традиционной теории музыки: учения о звуке и о музыкальном этосе, вопросы генезиса музыкального искусства, классификацию видов и родов музыки, учение о гласах, стихосложение и т. д. В его трудах значительное место отведено невомологии. Все говорит о том, что в центре научных интересов Гапасакаляна находилась именно невомология.

Литература о Гапасакаляне скудна. В разные годы к его личности и трудам обращались Аристакеc Исарлян³⁷⁶, Комитас³⁷⁷, Спиридон Меликян³⁷⁸. По одной статье ему посвятили Роберт Атаян³⁷⁹ и Никогос Тагмизян³⁸⁰. В последние годы мною была предпринята попытка более полного изучения его наследия и места в истории армянской музыкальной культуры³⁸¹.

Оценка музыковедческого наследия Григора Гапасакаляна не всегда была однозначной и адекватной. Его расценивали как схоласта, застрявшего в Средневековье, писавшего витиеватым и малопонятным языком, совершенно игнорируя роль исторического контекста и той среды, которые формировали его как мыслителя и музыканта. Несправедливая, необъективная оценка его наследия, на мой взгляд, в основном была обусловлена заметным присутствием в его

³⁷⁵ См. Бабий 1984. С. 19.

³⁷⁶ Hisarlean 1914.

³⁷⁷ Komitas 2007. P. 339–417.

³⁷⁸ Melik'ean 1914. P. 26–35.

³⁷⁹ At'ayan 1960.

³⁸⁰ T'ahmizyan 1973b.

³⁸¹ См. Arewšatyan 2013a.

мировоззрении богословского начала, что воспринималось как отжившее свой век проявление черствой схоластики по сравнению с тенденциями европейской эстетики и науки о музыке XVIII века. Среди других причин можно указать на его язык – усложненный, местами перегруженный книжный грабар, (древнеармянский), на котором писали многие армянские авторы XVIII века (в том числе ученые-мхитаристы), что также порождает трудности для понимания и перевода. Исарлян в свое время высказался следующим образом: «Вот из таких объяснений состоят все труды Гапасакаляна, для понимания которых нужно быть пророком Даниилом, чтобы суметь истолковать таинственные слова, похожие на “Мене, текел, фарес”»³⁸². Атаян также критиковал Гапасакаляна за усложненность мышления, схоластику и унаследованную от средневековых теоретиков витиеватость изложения³⁸³. Неоднозначно воспринималось и определенное «грекофильство» Гапасакаляна. Исарлян, к примеру, расценивает это как отрицательное явление: «Не надо удивляться, что в нашу церковь издревле вошло греческое пение, так как до чудесного изобретения армянской нотописи³⁸⁴ все наши старые регенты, находясь под воздействием греческого назального пения, так и пели большую часть Св. Литургии, особенно таги и мегеди, что производило неприятное впечатление на слушателя. Как видно, под этим воздействием находился и Григор Гапасакалян в процессе создания двух своих сочинений (“Книжки, именуемой Собрание музыки” и “Книги о музыке”)), или: «Кажется, их автор был горячим приверженцем греческой Псалтики³⁸⁵ и под этим впечатлением прилагал все свои усилия, чтобы уподобить их напевам некоторые наши древние мелодии и таги»³⁸⁶.

Многочисленные ссылки на неумологические разделы трудов Гапасакаляна содержатся в рукописях Комитаса, изданных за по-

³⁸² См. Hissarlean 1914. P. 25.

³⁸³ См. At'ayan 1960. P. 165–166.

³⁸⁴ Имеется в виду безлинейная нотация, изобретенная примерно в 1813–1815 годах Амбарцумом Лимонджяном и обычно именуемая «новоармянской» или «амбарцумовой».

³⁸⁵ То есть искусства псалмопения.

³⁸⁶ См. Hissarlean 1914. P. 22.

следние годы. Комитас был знаком не только с «Книжкой, именуемой Собрание музыки» и «Книгой о музыке»³⁸⁷, но и с последним (неизданным) трудом Гапасакаляна – «Книгой Восьмигласия», известной по публикациям епископа Трдата Пальяна в журнале *Handēs amšōreay*, который издавался конгрегацией ордена мхитаристов в Вене, и газете *Arewelk'*, выходившей в Константинополе³⁸⁸.

Вклад Гапасакаляна высоко оценивал Спиридон Меликян, называя «Книжку, именуемую Собрание музыки» и «Книгу о музыке» «неоценимым источником» и воспринимая их как «армянские пападики». Иначе говоря, основным достоинством этих трудов, согласно Сп. Меликяну, является именно то, что Гапасакалян «полностью основывался на греческих пападики, что он буквально переводил основные каноны даже сохраняя греческие термины»³⁸⁹.

Более сдержанно и осмотрительно к Гапасакалянцу относился Р. Атаян, отмечавший, что «Гапасакалян знал языки, писал стихи, был хорошо знаком с армянской, греческой, турецкой и арабской музыкой и распространенными напевами <...> владел также музыкальной теорией», или: «Гапасакалян в совершенстве знал греческий Октоих и так называемую поствизантийскую нотацию», «безусловно, Гапасакалян в некоторой степени знал и систему хазов»³⁹⁰ и т. д.

Тагмизян же обо всем этом пишет как о самоочевидных реалиях, поскольку речь идет об образованном музыканте того времени³⁹¹.

Всего этого, однако, недостаточно, чтобы полноценно представить личность, деятельность, научные интересы и творческую разносторонность Гапасакаляна. В настоящее время научному наследию Гапасакаляна должна быть дана адекватная оценка, соответствующая историческому контексту его времени и среды, с учетом того, что собой представлял Константинополь второй половины XVIII и начала XIX века в аспекте церковной музыки и каковы были

³⁸⁷ См. Komitas 2007. P. 339–346, 382–385, 392–398, 408–417.

³⁸⁸ См. Arewšatyan 2011.

³⁸⁹ См. Melik'ean 1914. P. 26–27.

³⁹⁰ At'ayan 1960. P. 165–166.

³⁹¹ См. T'ahmizyan 1973b. С. 291–295.

задачи, стоявшие перед церковными музыкантами того времени.

Все данные указывают на то, что Гапасакалян в первую очередь получил основательное богословское и философское образование. Его эрудиция и круг цитируемых авторов иногда удивляют. Из армянских средневековых мыслителей он наиболее часто цитирует Давида Непобедимого, Иованнеса Ерзнкаци, Иованнеса Воротнеци и Григора Татеваци, а среди известных ему авторов, имеющих общехристианское значение, – Порфирия, Прокла, Василия Кесарийского, Григория Нисского, Августина Гиппонского и Ириней Лионского, в чьих сочинениях он выделяет разделы, посвященные теории и эстетике музыки. Ясно также, что Гапасакалян прошел серьезную музыкально-теоретическую и практическую школу, которая, согласно критериям того времени, включала изучение армянской, греческой (поствизантийской) и персидско-арабской традиционной теории и обширного репертуара музыкально-поэтических образцов этих монодиических культур. Можно предположить, что эти знания были приобретены сперва в родном городе, затем расширены и углублены в Константинополе. Кроме того, Константинополь как историческая столица четырех империй и перекресток разных культур предоставлял возможность постоянного общения с музыкантами разных национальностей³⁹².

В истории армянской музыкальной культуры Гапасакалян остался прежде всего как один из инициаторов пересмотра и реформы средневековой армянской невменной системы – хазов. Стоит напомнить, что во времена Гапасакаляна средневековые невменные

³⁹² В Константинополе творили многие армянские церковные и светские музыканты; в их числе — Зеннэ Погос, Минас Бжшкян, Амбарцум Лимонджян, Нейзан Зеноб (сын А. Лимонджяна, исполнитель на нейе — восточной флейте), Егия Тнтесян, Левон Чилингирян, Амбарцум Черчян, Никогайос Ташчян, Аристакеc Исарлян, целый ряд ханенде, среди которых наиболее известны ханенде Астик, ханенде Никогос, «слепец» Сепух (кеманчист), канунист Амбарцум, сазенде Аршак, удист Абет, тамбурист Аликсан и многие другие. Здесь же работали первые армянские профессиональные композиторы Габриэл Еранян (1827–1862) и Тигран Чухаджян (1837–1898). Подробнее об этом см. Айвазян 1990. С. 165–167 (послесловие Н.К. Тагмизяна).

системы на Ближнем Востоке давно уже переживали упадок. Если в Западной Европе начиная с X–XI веков параллельно с развитием начальных форм многоголосия делались попытки усовершенствования нотописы, что в конечном итоге привело к распространению мензуральной нотации, то христианский Восток в этом аспекте оставался в русле средневековой музыкально-теоретической традиции. Однако кризис и здесь давал о себе знать. Постепенно уменьшалось число людей, умевших петь по невмам. Для христианских народов, на протяжении столетий живших под игом Османской империи и в мусульманском окружении, становилось все труднее сохранять собственное культурное и, в частности, музыкальное наследие. В середине 1810-х годов настоятельную потребность в создании новой нотации удовлетворил Амбарцум Лимонджян, но именно Гапасакалян первым осознал и попытался теоретически обосновать необходимость реформы средневековой хазовой нотации.

То обстоятельство, что Гапасакалян прекрасно знал как греческую церковную музыку и ее теорию, так и персидские, арабские, турецкие традиционные мелодии и поэтические размеры, явствует из всех его трудов. Вероятно, он тесно общался с греческими церковными музыкантами и певчими Константинополя, с детства часто присутствовал на богослужении в греческих церквях, к тому же свободно владел греческим. Слушал и усвоил песенное искусство и инструментальную игру ханенде. Напомним, что многие армянские музыканты в Константинополе XVIII–XIX веков изначально получали образование у греческих церковных музыкантов. Пример – Лимонджян, о котором Исарлян писал: «Амбарцум начал посещать занятия у прославленного греческого псалта Онофриоса из Фанара, который по приказу амира Арутюна Безджяна (1771–1834), в дни патриарха Погоса Адриануполсеци (1763–1858), преподавал нашим юношам греческой нотацией мелодии и кратимы³⁹³ в училище при кафедральной церкви»³⁹⁴.

³⁹³ Напомним, что этим термином в греческом духовном песнетворчестве обозначались формулы-модели, характерные для кантиленно-мелизматического пения (ближайший армянский аналог — напевы Манрусума).

³⁹⁴ Hisarlean 1914. P. 10.

Գ Ի Ր Բ

երաժշտական.

Յորում պարունակին Հայերէն ,
Յունարէն , և Պարսկերէն հարց
մունք՝ և պատանխանատունութիւն
համառօտաբար :

Ի Հայրապետուն ՍԷՅ ԼԹողոյն
Լ. Ջմիածնի ՏՆ Ղաւթի Սրբգն
Կաթողիկոսին ԼՃ Հայոց :

Եւ Ի Պատրիարդուն ՍԷՅ ԼԹողոյն
Լ. Էմի ՏՆ Թէոդորոսի
Լ. ԲՏԻ Լպիսկոպոսին :

Տպագրեցեալ Ս Ե հափառ Հրամա
նաւ ՍԷԺԻ Լ. Բքայանիստ Սայրա
բաղաբիս Կոստանդնուպօլսի Սըր
բազան Պատրիարդի ՏՆ Ե Յօհան
նուն ԼՃաբան կոչեցեալ վսեմաբան
րաբունապետին :

Լ. րդեամբ շարագրողի կեանարացի
գապանախալեան գրիգոր դպրի :

Ի Թո՛ւն Հայոց՝ ԽմԺԲ. Յուլ 10 :
Ի Տպարանի Յօհաննիսէան Պօլոտի :

В музыкальной среде Константинополя было принято параллельно с армянской и греческой духовной музыкой и их теорией изучать традиционное восточное вокально-инструментальное искусство и его теорию, что мы видим на примере того же Лимонджяна.

Таким образом, сосуществование в Константинополе армянской, греческой и турецкой музыкальных культур открывало широкое поле творчества для армянских музыкантов.

Самым плодотворным годом в жизни Гапасакаляна стал 1803-й, когда он издал не только «Книжку, именуемую Песенник» и «Музыкальный сборник», но и более обширную «Книгу о музыке», которая обобщает его музыковедческий опыт.

«Книга о музыке» – пожалуй, наиболее часто обсуждаемым в нашем музыкознании труд Гапасакаляна. Она состоит из двух частей. Первая из них – теоретическая; вторая представляет собой собрание музыкально-поэтических сочинений, то есть Песенник-Тагаран. Уже полное название дает представление о цели автора: «Книга о музыке, где содержатся краткие вопросы и ответы на армянском, греческом и персидском языках». Это беспрецедентное в армянской действительности начинание, фактически первый опыт сравнительного музыкально-теоретического исследования, свидетельствующий о широте музыкально-теоретических познаний автора. То, что данный труд в первую очередь преследовал дидактические цели, доказывается его органичной связью с предыдущими трудами, – «Кратким катехизисом музыкальной науки» (1799–1800) и «Книжкой, именуемой Песенник», – также задуманными в форме вопросо-ответника.

«Книга о музыке» открывается предисловием, которое озаглавлено «[Слово, обращенное] к усердным читателям. Предисловие к науке [о музыке]». За предисловием, всецело основанным на представлениях средневековой экзегетической литературы, следует собственно теоретическая часть, «Краткое изложение науки о музыке – что она собой представляет». Эта часть в общих чертах повторяет соответствующий раздел «Книжки, именуемой Песенник». В следующей главе, «О похвале музыке», приведены различные примеры из

Ветхого и Нового Заветов и святоотеческой литературы. Чтобы составить представление об эрудиции Гапасакаляна достаточно назвать авторов, которых он упоминает и цитирует в этой и особенно следующей главе. Обращаясь к видению Иезекииля, к которому часто апеллируют средневековые толкователи, он ссылается на соответствующий фрагмент сочинения «О небесной иерархии» Дионисия Ареопагита, называя этого автора «вершиной богословия». Толкуя отрывок из книги Иова: «И цитра моя сделалась унылою, и свирель моя – голосом плачевным» (Иов 30:31), Гапасакалян ссылается на Григория Нисского, Игнатия Константинопольского, Иоанна Златоуста, Гомера и армянского грамматика XIII века Иованнеса Цорцореци (*Yovhannēs Corcorec'i*). Продолжая свою мысль о воздействии музыки, Гапасакалян вспоминает легенду об Орфее и цитирует Давида Непобедимого.

Следующий вопрос – «Почему наших гласов восемь?» – воспроизводит главу «Вопрошение о гласах» из «Книги вопрошений» Григора Татеваци: «Исходных гласов наших, как и у греков, четыре, согласно четырем стихиям и четырем настоящим ветрам; они имеют также четыре побочных гласа согласно повторно рождающимся четырем. Итого восемь, что соответствует восьми канонам Псалмопевца [Давида]»³⁹⁵ и т. д.

В своде толкований на гласы, составляющем «Вопрошение о гласах» Григора Татеваци, в числе других текстов фигурирует древнее толкование, которое в армянской средневековой экзегетической литературе обычно приписывается Василию Кесарийскому, а его перевод – некоему философу и музыканту Степанносу. Оно сохранилось в трех редакциях: краткой, средней и пространной; все они приводятся в Приложении к настоящей книге (Тексты В1, В2 и В3). Заметим, что в пространной редакции толкования особенно много искажений греческих слов и музыкальных терминов, по всей видимости допущенных поздними переписчиками, не владевшими греческим языком. В «Книге о музыке» Гапасакаляна помещен вариант пространной редакции данного толкования – Текст В4.

³⁹⁵ О «Вопрошении о гласах» см. Arewšatyan 2003a. P. 66–71. См. также Arewšatyan 2013b. P. 99–105.

В редакции из книги Гапасакаляна обращает на себя внимание следующая деталь: переводчиками данного текста он называет Мовсеса Хоренаци («Отца риторики») и Давида Непобедимого (Нергинаци), что само по себе примечательно и по-новому освещает историю перевода. Возможно, в поле зрения Гапасакаляна был иной источник, содержащий эти сведения. Таким образом, к указанным трем редакциям добавляется еще одна (Текст В4), вероятно наиболее древняя и, по сравнению с другими, менее искаженная.

Заслуживает внимания оценка, данная в свое время видным музыковедом, фольклористом и медиевистом Спиридоном Меликяном. Обращаясь к «Книге о музыке», он называет ее «армянские пападики», то есть отождествляет данный труд с упомянутым греческим певческим руководством – наставлением священникам (*xrat k'ahanayic*). Дабы подтвердить сказанное, Сп. Меликян в порядке сравнения цитирует пассажи из книги Гапасакаляна и из «Пападики Хризандера»³⁹⁶, и сопоставление цитат, действительно, убеждает в его правоте. Следовательно, при написании своих последних трудов Гапасакалян в равной степени пользовался как армянскими, так и греческими источниками. «В Средневековье, – пишет Сп. Меликян, – и до последнего времени греческие певчие имели некое пособие типа грамматики о значении и объяснении невм, которое называется *papadike*. <...> Когда мы ознакомились с греческими пападики, возникла мысль: нет ли сходства между этими книгами? И как только мы сопоставили эти книги, в обеих обнаружили те же прялки, планеты и т. д. Сравнение в течение каких-нибудь двух часов показало, что книга Гапасакаляна полностью основана на греческих пападики, что он буквально перевел основные каноны, сохранив даже греческие термины. Вот почему мы называем книгу Гапасакаляна армянской пападики»³⁹⁷.

³⁹⁶ Фридрих Хризандер (Кризандер, 1826–1901) — немецкий музыковед. В 1868–1871 и 1875–1882 годах — редактор «Всеобщей музыкальной газеты» (*Allgemeine musikalische Zeitung*), выходившей в Лейпциге с 1798-го по 1882 год. Под «Пападики Хризандера» Сп. Меликян, по-видимому, имел в виду опубликованную Хризандером рукопись.

³⁹⁷ Melik'ean 1914. P. 26–27.

Пападики переписывались, согласно Сп. Меликяну, до конца XVIII века, «хотя заметно что переписчики последних веков уже не понимают того, что переписывают. Действительно, эти объяснения настолько лаконичны и кратки и часто загадочны, что без устных объяснений учителя обычный певчий не смог бы что-либо понять»³⁹⁸. И далее: «Благодаря сведениям, почерпнутым из греческих пападики, часть которых сохранилась у нашего Гапасакаляна, эта тайна проясняется. Учение о восьми гласах, которого не хватает в пападики Мессины»³⁹⁹, дошло до нас в другой [рукописи], называемой пападики Хризандера, которую мы приводим здесь в армянском переводе в сравнении с Гапасакаляном»⁴⁰⁰.

Однако Сп. Меликян не только высоко оценивал вклад Гапасакаляна, но также критиковал его в тех случаях, когда наблюдения автора казались ему неубедительными. Так, отношение Гапасакаляна к греческим невмам и армянским хазам отнюдь не удовлетворяло Меликяна: «Армянские хазы для Гапасакаляна слишком темны. С первого же шага, желая сравнить наш *asu* с греческим *ison*'ом, он вынужден скрывать свое незнание под схоластическими объяснениями. Кроме *ison*'а и *asu*, Гапасакалян в дальнейшем не сравнивает больше ни одного хазы с греческими невмами, не пытается сопоставить разделение греческих невм и армянских хазов по группам и число знаков в разных группах. Даже определяя ступени невм, он придает ступени нашим так называемым *большим* хазам, не замечая, что большим греческим невмам он выше приписал лишь хирономическое значение, или даже если замечает, то не объясняет, почему у греческих это есть, а у армянских нет. Именно эти соображения заставляют нас относиться с сомнением или оговорками к приводимым им сведениям об армянских хазых в целом и о ступенях хазов в частности»⁴⁰¹. Справедливости ради, однако, следует отметить, что Гапасакалян во многих местах сопоставляет греческие невмы с ар-

³⁹⁸ Ibid. С. 27.

³⁹⁹ По всей видимости, имеется в виду рукопись, находившаяся в собрании библиотеки города Мессины.

⁴⁰⁰ Melik'ean 1914. P. 37.

⁴⁰¹ Ibid. P. 31.

мянскими хазами, указывая на существующие между ними черты сходства и различия. Нельзя забывать также, что это был первый подобный опыт в армянской действительности, осуществленный Гапасакаляном в границах представлений и возможностей своего времени и среды.

Свой последний труд, учебник музыки под названием «Книга Восьмигласия», Гапасакалян завершил в 1805 году, за три года до смерти. Об этом труде мы можем судить по описанию автографа Гапасакаляна, сделанного епископом Трдатом Пальяном. В предыдущей главе было сказано об особом интересе Комитаса к «Книге Восьмигласия». Отмечалось, что «Книга Восьмигласия», как и предыдущие труды Гапасакаляна, имеет много общего с византийскими и с персидско-арабскими музыкальными трактатами эстетико-теоретического содержания, равно как и с трудами позднесредневековых мыслителей – Иованнеса Ванакана, Вардана Аревелци, Григора Татеваци. Следует отметить также, что «Книга Восьмигласия» непосредственно связана с другими сочинениями Гапасакаляна, в частности с «Кратким катехизисом музыкальной науки» и «Книгой о музыке», где автор обращается к нескольким областям, постоянно находящимся в сфере его научных интересов: средневековым и характерным для его времени музыкально-эстетическим представлениям, теории армянского Восьмигласия, стихосложению и, наконец, невомологии, что вызывало особый интерес у исследователей. Публикуя описание «Книги Восьмигласия», Т. Пальян относит данную рукопись к числу важнейших, поскольку она «в форме вопросов и ответов объясняет всю армянскую науку о музыке», и выражает надежду, что «она, быть может, будет способствовать нахождению ключа к хазам»⁴⁰².

«Книга Восьмигласия» состояла из 46 глав. Она открывалась предисловием «К любознательному читателю». Первая глава «О музыкальной науке, о том, что она собой представляет» начиналась так: «Что есть музыка? Это наука, которая обучает сравнению гла-

⁴⁰² См. Տ'ս'ակ հայերեն յեֆագրա՛ւ ի Կեսարիայ, Յմիւրնիայ քւ ի Տրճակայս ոսո՛ւն. Բ. 11.

сов и видам мотивов»⁴⁰³. Далее многие разделы в той или иной степени повторяли вопросы из «Книги о музыке». Особенно примечателен раздел, посвященный невмологии, подробное описание которого, Т. Пальян, к сожалению, опустил. Однако этот пробел можно практически полностью восстановить при помощи одноименного раздела в «Книге о музыке», «весьма расширенным, дополненным и переработанным вариантом» которой, согласно Пальяну, является «Книга Восьмигласия».

Показательно, что целый ряд вопросов, касающихся невмологии, наличествует лишь в трудах Гапасакаляна. В средневековых источниках таких разделов нет, на что в свое время сетовал Комитас: «Если бы наши дьяки не делали из этого вопроса хлеба насущного, мы сейчас имели бы в нашем распоряжении руководство по Манрусуму»⁴⁰⁴. Данное обстоятельство может свидетельствовать о том, что либо в поле зрения Гапасакаляна были источники, которые до нас не дошли, либо он основывался преимущественно на устной традиции, унаследованной им от учителей. Вопросы, к которым он обращается в своем труде, следуя от простых к более сложным, таковы: что такое хаз (невма) в музыке? Как оформлены хазы? Для чего они были изобретены? Откуда они возникли? Существует ли в них некая согласованность? Что такое наука о хазях? Сколько есть певческих хазов у нас, армян? Глава 22-я, например, озаглавлена: «О телесных и бестелесных хазях» соответственно греческим понятиям *σώμα* и *πνεύμα*. Глава 27-я озаглавлена «О названиях больших хазов». И здесь мы, наконец, встречаемся с непосредственным авторским вмешательством в текст, преимущественно скомпилированный из различных средневековых источников. Известно, что Гапасакалян вместо переживавшей кризис средневековой армянской невменной нотации пытался создать новую систему на основе армянской, греческой и общевосточной музыкальной семиографии. И хотя эта система оказалась нежизнеспособной, тем не менее Гапасакалян заложил основу новой армянской нотописи, стимулируя рождение новоармянской безлинейной нотации, созданной позднее другим кон-

⁴⁰³ Ibid. С. 44.

⁴⁰⁴ См. Komitas 2005. P. 63.

стантинопольским музыкантом-теоретиком – Амбарцумом Лимонджяном. В данной главе приведены знаки, изобретенные по образцу греческих так называемых *μεγάλη ὑπόστασεις*, по поводу которых редакция журнала *Handēs amsōreay* отреагировала следующим образом: «Трудно предположить, откуда и к чему эти негодные грекоподобные названия <...>. Все они являются произвольным порождением новейших времен, точно так же, как это произошло в наши дни с безымянными хазами. От предков мы унаследовали изысканные названия хазов – *dot* [«трель»], *ber* [букв. «принеси»], *bazmabel* [«многоусый»], *kur* [«кованный»], *kur-kur*, *zrehi* [«доспехи»] и т. д., которые остались неизвестны автору»⁴⁰⁵. Но как показало наше исследование фрагментов невмологических работ, черновигов и конспектов Комитаса, эти названия тем не менее не были плодами фантазии Гапасакаляна. Они встречаются в рукописных средневековых армянских «Книгах Манрусума» в применении именно к так называемым большим или превеликим хазам (*mesamec hazk*’).

Содержание рукописи разнообразно и обширно. Здесь есть рифмованные фрагменты, автором которых, по-видимому, является сам Гапасакалян. Они посвящены описанию гласов, их связям с небесными светилами, знакомят читателя с соответствующими греческими, персидскими и арабскими наименованиями. В данной связи примечательна устойчивая традиция передачи знаний в средневековых монастырских школах методом рифмованных загадок и стихотворений, который широко применялся, к примеру, Нерсесом Шнорали.

Вообще в области стихосложения для Гапасакаляна высшим авторитетом был Нерсес Шнорали. Именно из его богатейшего поэтического наследия он черпает многочисленные примеры, демонстрирующие мастерское владение тем или иным стихотворным размером. Следующие главы (38–39) посвящены «поэтической музыке», то есть лирической поэзии и фундаментальным понятиям практической теории персидски-арабской музыки и поэзии; глава 40 – «О сочинении двадцати четырех *usul*’ов», глава 41 – «О сочинении *terkip*’ов».

⁴⁰⁵ С’uc’ak hayerēn jeřagrac’ i Kesariay, Zmiw’niay ew i řřjakays noc’in. P. 46.

Трактат завершается несколькими обобщающими главами, содержание которых символично. Они посвящены высшей теории духовного монодического песнетворчества, которой можно овладеть, освоив предыдущие разделы научной и практической теории: глава 43 – «О сочинении мелодий, сиречь песнетворчестве»; глава 44 – «О музыкальной науке»; глава 45 – «О тайной науке музыки». И, наконец, заключительная глава 46 – «О многозначной науке музыки».

Таким образом, составленный Гапасакаляном целостный катехизис представляет большую ценность как обобщение всего развития музыкально-эстетических и теоретических воззрений средневековой Армении. Возможно, это именно та книга канонов, которую так стремился заполучить Комитас в свое распоряжение, понимая, что высказанное в 1894 году сомнение в том, «существовал ли отдельный учебник или книга канонов как путеводитель по Манрусу-му?»⁴⁰⁶, нуждается в уточнении и дальнейшем исследовании.

В заключение следует упомянуть последний и самый обширный труд Гапасакаляна, который считается утерянным. Это то самое сочинение, которое автор в других своих работах называет «Большой книгой музыки» и об утрате которой сожалеет Н. Тагмизян в статье, посвященной Гапасакалянцу. Из анализа сочинений Гапасакаляна следует, что он в течение своей деятельности неоднократно под разными заглавиями и в различном формате обращался к интересующим его проблемам, постепенно приближаясь к созданию своего последнего труда. В этом причина того, что целый ряд глав «Книги Восьмигласия» присутствует и в «Книге о музыке». В хронологическом плане «Книга Восьмигласия» – последняя работа Гапасакаляна, которую он не успел опубликовать при жизни. Возможно, ее рукопись, будучи самым последним, обобщающим трудом автора, не должна была слишком отличаться от так называемой «Большой книги музыки» и даже была тождественна ей...

⁴⁰⁶ См. Komitas 2005. P. 63.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

К ПРОБЛЕМЕ 16-ЛАДОВОЙ СИСТЕМЫ, УПОМИНАЕМОЙ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ТРАКТАТАХ ГРИГОРА ГАПАСАКАЛЯНА

В известном грекоязычном музыкально-теоретическом трактате XI–XII веков *Αγιπολίτης* («Святоградец») излагается строение системы из 10 ладов (4 основных, 4 плагальных и 2 медиальных – 2-го и 4-го гласов, так называемых *νενανα* и *νανα*)⁴⁰⁷, что полностью соответствует структуре церковных армянских гласов. Автор статьи «Асма»⁴⁰⁸ в «Православной энциклопедии» Б. Шартау пишет, что система, состоящая из 10 ладов, противопоставляется 16 ладам в «асме»⁴⁰⁹ (4 основных, 4 плагальных, 4 медиальных и 4 фторальных), и высказывает предположение, что 16-гласовая система, вероятно, принадлежала палестинской, а не константинопольской (студитской) традиции, для которой характерна 8-ладовая система. Аналогичная система гласов, состоящая из 16 ладов, неоднократно упоминается в трактатах Гапасакаляна «Книжка, именуемая Собрание музыки» (1794), «Книга о музыке» (1803)⁴¹⁰ и «Книга Восьмигласия» (1805)⁴¹¹.

До последнего времени оставалось непонятным, что за система из 16 ладов имеется в виду и что означают некоторые из использованных Гапасакаляном терминов и выражений. Соответствуют ли они гласам, приведенным в таблице из монографии Н. Тагмизяна «Теория музыки в древней Армении»?

⁴⁰⁷ См. Hagiopolites 1983.

⁴⁰⁸ Асма — *ἄσμα*, стиль мелизматического, калофонического пения в греческой (византийской) традиции. Песнопения, принадлежащие к этой традиции содержатся в певческом сборнике «Асматикон» (*Ἀσματικόν*).

⁴⁰⁹ См. Православная энциклопедия 2008. С. 253.

⁴¹⁰ См. Гапасакалян 2017. С. 74–75.

⁴¹¹ Arewšatyan 2013a.

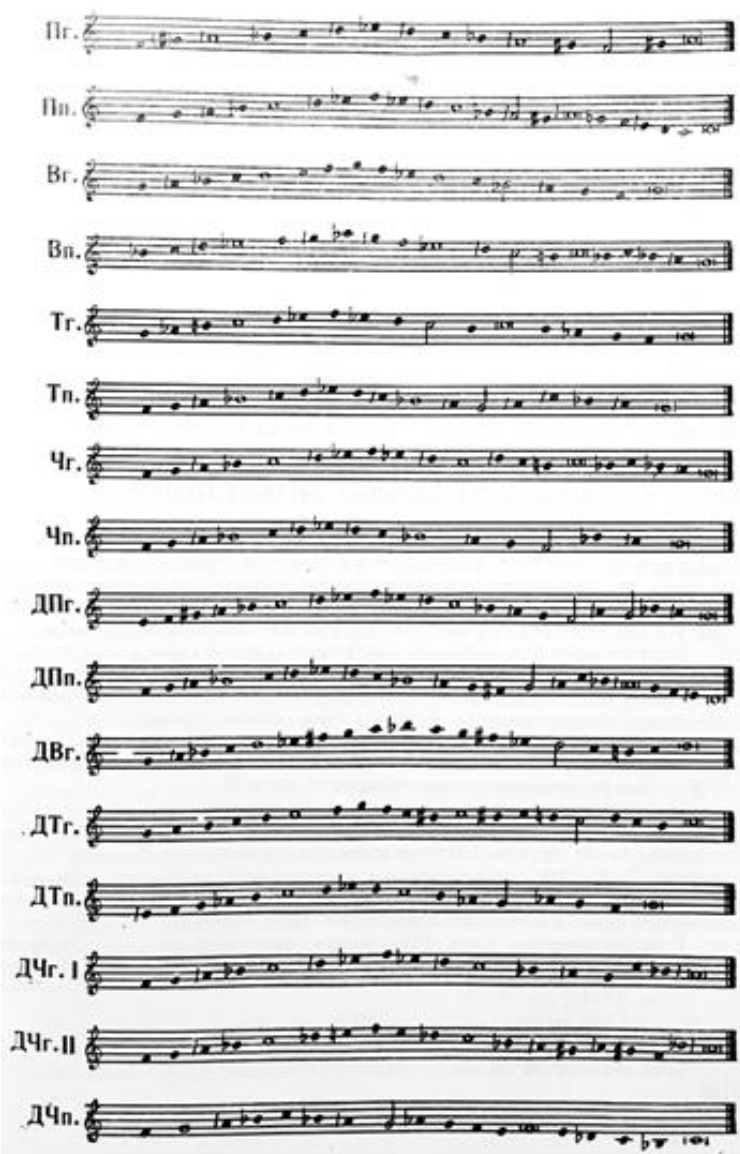


Таблица гласов из книги Н.Тагмизяна⁴¹²

⁴¹² Тагмизян 1977. С. 185.

Например, примечателен следующий параграф из «Книги Восьмигласия»: «[Есть] четыре собственно гласа согласно ступеням Платоновой лиры, каковых шестнадцать совершенных ступеней, и [у них] имеются Побочные, Побочные побочных и соответствующие им [гласы]»⁴¹³.

В трактате «Книга о музыке», написанном в форме вопросо-ответника (катехизиса)⁴¹⁴, в главе «О том, почему гласов восемь», Гапасакалян пишет: «Собственно гласов четыре: глас Первый, глас Второй, глас Третий, глас Четвертый. Вопрос: Сколько у них побочных? Ответ: Четыре: Первый побочный, Второй побочный, Третий побочный, Четвертый побочный. В.: Сколько есть побочных у побочных? О.: Четыре, как повествует об этом толкователь Нергинаци»⁴¹⁵. Далее приводится толкование о происхождении этих гласов: «В.: Откуда происходят побочные побочных? О.: От голосов зверей и птиц». Здесь Гапасакалян цитирует одно из наиболее ранних армянских толкований на гласы, рассмотренное в Главе 2 настоящей работы (ср. Приложение, Текст А).

«В.: Откуда происходят восемь гласов?

⁴¹³ В оригинале: «Զորս բուն ձայնին ըստ Պլատոնականն քնարի աստիճանաց, որք էղին վեցասուսն (16=4×4) կատարեալ աստիճանաց և ունին Կողմունք և Կողմանց կողմունք և Պատասխանողք նորս»». Цит. по Arewšatyan 2013a. P. 64.

⁴¹⁴ Полное название книги Гапасакаляна в переводе на русский: «Книга о музыке, где содержатся краткие вопросы и ответы на армянском, греческом и персидском языках». Ранний примечательный памятник музыкально-теоретической мысли, изложенный в аналогичной форме, — «Вопросо-ответник» Псевдо-Иоанна Дамаскина о церковном пении: Erotapokriseis 1997.

⁴¹⁵ Имеется в виду выдающийся философ-неоплатоник второй половины V — начала VI века Давид Непобедимый (Анахт), который часто упоминается также как Давид Нергинаци, по месту своего рождения (селение Нергин Таронской области исторической Армении). В качестве толкователя Нергинаци в данном случае имеется в виду Григор Татеваци. В данной главе Гапасакалян пересказывает, а временами буквально цитирует главу 43 «Вопрошение о гласах» из «Книги вопрошений» Григора Татеваци (см. о ней Главу 4 настоящей книги и Текст J в Приложении).

О.: Первый глас – от плотничного ремесла. Второй – от кузнечного. Третий – от течений рек. Четвертый – от шума мельничных жерновов. Первый побочный – отковки железа. Второй побочный – от волн морских. Третий побочный – от шума прибоа. Четвертый побочный – от криков животных»⁴¹⁶.

В том же духе продолжается изложение цитируемого толкования:

«В.: Кто разделил побочные [гласы]?»

О.: Киносфен, музыкант, сведущий в голосах зверей и птиц, отделил Первый побочный. Ахилл – Второй и Третий побочные. Позже Номин выделил Четвертый побочный. Так рассказывает в “Книге вопрошений” святой Григор [Татеваци] и другие – в иных книгах»⁴¹⁷.

В следующей главе – «О древних гласах: какие они и откуда» – он продолжает развивать теорию о происхождении гласов (полностью этот пассаж см. в Приложении, Текст В4).

«В.: Что такое древние гласы и кто их изобрел?

О.: Это те, от которых якобы произошли новые гласы. Как рассказывают Отец риторики⁴¹⁸ с Нергинаци, певец Сенек нашел *Лидиос* от звучания ударов плотника о [кусок] дерева, который и есть Первый глас. Брат его Фокилид от кузнечного ремесла иковки железа изобрел *Деотерон*, то есть Второй глас. Их брат Орфик, подражая шуму рек и течениям потоков, изобрел *Таритон*, то есть Третий глас. Также племянник их Пифан от вращения жерновов изобрел *Гусостос*, то есть Четвертый глас».

Далее речь идет о следующем этапе систематизации гласов:

«В.: Кто упорядочил их?

О.: Аргел, музыкант, добился их чистоты соответственно порядку ступеней и установил в определенной последовательности, согласно святому Григору и Давиду Непобедимому»⁴¹⁹.

⁴¹⁶ Gapasak‘alean 1803. P. 75.

⁴¹⁷ Ibid.

⁴¹⁸ Мовсес Хоренаци.

⁴¹⁹ Gapasak‘alean 1803. P. 76.

Теперь мы подходим к интересующей нас цифре 16. Посмотрим, как ее интерпретирует Гапасакальян. В главе, посвященной армянским письмам, он пишет:

«В.: Почему у нас 36 букв?

О.: Потому что согласно математической науке все сводится к числу 36. Ибо некоторые числа соответствуют прямоугольнику, некоторые – треугольнику и т. д. Так как если говорится, что 1, 2, 3, 4, 5, 6, вот шесть это совершенное число, а шесть умноженное на шесть равняется 36, то остальное легче познать. И буквы эти соответствуют количеству струн на лире афинянина Аристокла⁴²⁰, (которая имеет *шестнадцать ступеней*)»⁴²¹. Напомню, что в «Святограде» (см. Главу 2) говорится буквально следующее: «Таким образом, первые четыре [гласа] произошли не от других, а сами по себе. А остальные четыре или побочные гласы [произошли следующим образом]: первый плагальный возник от расширения первого, и второй плагальный возник от расширения второго, ибо наиболее часто расширение второго заканчивается во втором плагальном. Точно так же и низкий [ихос] произошел от третьего, поскольку основа низкого в песнопении поется [как] третий со своим окончанием, и четвертый плагальный произошел от четвертого [ихоса]. А от четырех плагальных [ихосов] произошли четыре средних, а от них – фторы. Итак, получилось 16 ихосов, эти поются в песнопении»⁴²².

Далее у Гапасакальяна следует примечательное разъяснение: «Поскольку настоящих ступеней шестнадцать, они состоят из четырех основных, исконных ступеней и четырех побочных, четырех тихих и мягких или слабых и четырех отвечающих, то есть их вершины, что и дает число 36. А если начать с *ауб*⁴²³, знаменующей начало алфавита и первую ступень лиры, то получается *егуаһ*⁴²⁴, то есть

⁴²⁰ Согласно Диогену Лаэртскому, настоящее имя Платона — Аристокл (*Ἀριστοκλῆς*). По преданию, именно под этим именем он и был похоронен в афинской Академии. См. Диоген Лаэртский 1979. С. 151.

⁴²¹ Gapasak'alean 1803. P. 80–81.

⁴²² Nagiopolites 1983. P. 14.

⁴²³ Первая буква армянского алфавита.

⁴²⁴ Первый лад в теории макамата или мугамата.

первый размер, который является началом всех гласов и дверью всех песен. И другие [гласы] следуют этому порядку снизу вверх. Ибо как человек состоит из души и тела, так и форма письмен это их тело, а толкование – их душа. И поскольку буква означает стихию⁴²⁵, то некоторые из них мужские, как воздух и огонь, а другие – женские по рождению, подобно воде и земле. Также и гласные буквы мужского рода, ибо от них происходят все слова и всяческие напевы и мелодии. И как вода и воздух производят различные звучания, так и гласные среди букв»⁴²⁶.

Таким образом, в «Книге о музыке» Гапасакалян цитирует или пересказывает средневековые толкования, в которых переплетаются и нанизываются друг на друга тексты эстетико-теоретического содержания, имеющие в своей основе натурфилософские представления о четырех стихиях, их связи с четырьмя основными струнами лиры, четырьмя темпераментами, жидкостями, определяющими жизнедеятельность человеческого организма, основными ладами и т. д. Струны же лиры, упомянутые в тексте Гапасакаляна, подразумевают определенные звукоряды, которые строились на струнах соответственно так называемому «Орфееву строю», иначе называемому «остовом гармонии»⁴²⁷. На каждой струне, от самой низкой до самой высокой (*bamb, t'av, sosk, zil*) от одного и того же основного звука строились лады четырех наклонений – ионийский, эолийский, фригийский и лидийский. Об этом писал Комитас в своей последней опубликованной при жизни статье «Врачевание музыкой», основываясь на некоторых разделах «Толкования грамматики» ученого-энциклопедиста XIII века Иованнеса Ерзнкаци⁴²⁸ (страница из рук. № 2359 первопрестольного Святого Эчмиадзина)⁴²⁹.

⁴²⁵ В армянском языке слова «буква» (*tar*) и «стихия» (*tarr*) созвучны (прим. ред.).

⁴²⁶ Gapasak'alean 1803. P. 81.

⁴²⁷ Подробнее об остовах гармонии см. Тагмизян 1977. С. 126–134.

⁴²⁸ Komitas 2007. P. 200–204. См. также Komitas 2001. P. 171–174.

⁴²⁹ Ныне рукопись хранится в ереванском научно-исследовательском институте древних рукописей им. Маштоца «Матенадаран» — ММ рук. № 2938.

Рассматриваемые здесь представления и теории формировались в разные эпохи и в разных странах, развиваясь на протяжении длительного времени – от античности до позднего Средневековья, заимствуя и перенимая друг у друга определенные концепции и переосмысливая их. Но, как говорил Иованнес Ерзнкаци в упомянутом труде: «Я мог бы дать и другие сведения о музыкальном искусстве, если бы не предвидел справедливого упрека читателей в явном отклонении от основной темы...»⁴³⁰.



Нотный пример из статьи Комитаса «Врачевание музыкой»

Исходя из таблицы армянских церковных гласов (см. С. 26-27), при проведении некоторых расчетов вырисовывается следующая картина:

Основные гласы: I, II, III, IV – четыре.

Побочные гласы: I побочный, II побочный, III побочный, IV побочный – четыре.

Далее следуют так называемые гласы-спутники (*darjuack'*), то есть «медialные» модусы:

darjuack' I гл., *darjuack'* I поб. гл., *darjuack'* II поб. гл., *darjuack'* III гл., *darjuack'* III поб. гл. – пять; 4 *darjuack'*а IV гласа и *darjuack'* IV поб. гл. – еще пять. Заметно, что только II глас не имеет *darjuack'*а.

⁴³⁰ МЭСВ. Раздел «Армения». С. 365.

Далее – так называемые гласы *steli* («ветвистые, разветвленные»), то есть те самые дополнительные, фторальные (модулирующие) лады IV побочного гласа:

1-й *steli* IV поб. гл., 2-й *steli* IV поб. гл., 3-й *steli* IV поб. гл. – три.

Таким образом, согласно Гапасакаляну общее количество армянских церковных гласов в Гимнарии-Шаракноце равно 21. Комитас, в свою очередь, называет число 20 и добавляет: «Это число не должно нас удивлять. Мы принадлежим к восточным народам, и наши напевы подобны другим ветвистым восточным напевам»⁴³¹.

Известно, что церковная певческая практика и живое песнетворчество постоянно выходили за рамки, установленные церковным канонам Восьмигласия. Это отчетливо прослеживается при анализе мелодических образцов самых различных гимнографических национальных традиций. И цифра 16, как мне кажется, служила неким «расширенным канонам», в какой-то мере регламентирующим допустимые пределы применения тех или иных гласов, не укладывающихся в «прокрустово ложе» традиционного Восьмигласия «строгого стиля»⁴³².

Закljučая, подведу итоги: как мне кажется, все вышеизложенное в определенной степени проясняет сущность и назначение 16-ладовой системы, существовавшей и у греков, и у армян, в качестве довольно сложной, разветвленной и многоярусной оригинальной модальной системы, которая тем не менее не исчерпывала ладового многообразия живой певческой практики. Её эстетико-теоретическому осмыслению были посвящены средневековые армянские и грекоязычные толкования и трактаты, частично сохранившиеся в рукописях до настоящего времени.

⁴³¹ Komitas 2005. P. 63.

⁴³² В этой связи см. Накобуян 2005; Шаракан 2017. С. 35–81.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

УЧЕНИЕ О ГЛАСАХ И ВОПРОСЫ НЕВМОЛОГИИ В ТРУДАХ КОМИТАСА И ГАПАСАКАЛЯНА

В своих исследованиях в области дешифровки армянских средневековых невм (хазов), Комитас довольно часто обращался к невмологическим наблюдениям Гапасакаляна. Как явствует из недавно изданных черновиков невмологического содержания, Комитас широко пользовался трудами не только Фети, Вийото, Флайшера, Тнтесяна, но и был хорошо знаком с трактатами Гапасакаляна «Книжка, именуемая Собрание музыки» и «Книга о музыке»⁴³³. Более того, в своих невмологических исследованиях Комитас опирался в основном на принципы, изложенные Гапасакаляном, считая его, по-видимому, наиболее сведущим автором в этой области, называя его «наш Гапасакалян»⁴³⁴. Почти на каждой странице невмологических заметок Комитаса можно встретить ссылки и сравнения с объяснениями Гапасакаляна.

В 1914 году, возвратившись в Константинополь с парижского конгресса Международного музыкального общества, Комитас дал интервью армянской газете *Azatomart*. Отвечая на вопрос о ходе его невмологических изысканий Комитас, в частности, отметил: «Ключ к армянским хазам, который я нашел после многолетних изысканий, явился большой новостью для членов конгресса, ибо с помощью армянских хазов станет возможно изучать не только армянскую музыку, но и древнюю музыку других наций – как, например, греческую, о которой в настоящее время, к сожалению, не существует какого-либо источника исследования, в то время как армянские рукописи оказались более консервативными в смысле сохранения источников армянской музыки. <...> Хотя до нас дошли образцы музыки других

⁴³³ См. Komitas 2007. P. 339–446, 392–398, 408–417.

⁴³⁴ Кстати, точно также его называет и Спиридон Меликян: Melik'ean 1914. P. 37.

древних народов, однако лишь армянские хазы представляются нам целостными и завершенными и предоставляют более полный материал для исследования. Помимо этого, в армянских рукописях встречаются переводы, касающиеся греческой и другой древней музыки. Именно армянские переводы греческих или иных утраченных оригиналов способны прояснить вопросы, возникающие при их исследовании. С этой точки зрения изучение армянских хазов приобретает особую важность»⁴³⁵.

Из невомологических записей Комитаса становится очевидным, какое большое значение он придавал сравнительному изучению греческих неvm и армянских хазов. И на этом пути Гапасакалян служил ему путеводной звездой. Иногда создается впечатление, что невомологические записи Комитаса являются не чем иным как конспектами находящихся в трудах Гапасакаляна разделов, посвященных невомологии, в переводе с грабара на современный армянский язык. Отсюда понятно, почему отразившиеся в этих документах воззрения на природу гласов и неvmенного (хазового) письма далеко не всегда соответствуют современным научным представлениям.

Рассматривая вопрос возникновения хазов, Комитас писал: «Открытие неvm принадлежит Аристофану из Византии за 180 лет до Христа, его учениками были Аристарх, Дионисий Фракийский (автор грамматики), однако в употребление они вошли очень поздно, в V веке после Христа. Гласы были заимствованы у индусов»⁴³⁶.

Комитас досконально изучил знаки просодии, пунктуации и пения, сопоставив их со списками и комментариями Гапасакаляна, в которых встречаются и непонятные слова. Одно из них – прилагательное *c'nt'eli*. Симптоматично, как трактует это слово Комитас: «*C'nt'eli* – поступенное продолжающееся восхождение; не *c'nt'eli* [то есть антоним *c'nt'eli* – ред.] – отсутствие телесного [хаза] = продолжающееся повторение последнего звука до появления первого телесного хаза, то есть [указывающего] на восходящее или нисходящее [движение голоса]»⁴³⁷.

⁴³⁵ Komitas 2007. P. 196–197.

⁴³⁶ Ibid. P. 418.

⁴³⁷ Ibid. P. 392.

В другом месте напротив знака, по своей форме напоминающего хаз *xosrovayin* (восходящая изогнутая линия), читаем: «Звук высокий и возносящийся⁴³⁸ (возможно конечный, угасающий?) = от примы к квинте, например, с прима + *xosrovayin* = *g* <...>»⁴³⁹.

Под заглавием «Толкование различных музыкальных терминов» Комитас объясняет значение невмы *xeron klazma* (греч. «сухая дробь»), отмечая, что она «похожа на наш знак *kisaxum*, о котором сказано: перебрасывает голос туда и сюда, то есть *g f g*»⁴⁴⁰.

В своих изысканиях Комитас уделял значительное внимание изучению закономерностей и особенностей гласов армянского (и не только армянского) Октоиха. Уже его первая музыковедческая статья была посвящена армянским церковным гласам⁴⁴¹. Как уже упоминалось, он обратился в ней к структуре Восьмигласия и опубликовал приписываемое Василию Кесарийскому толкование «О гласах» и фрагмент чтения памяти Святых Переводчиков из книги «Четьи-Минеи», где повествуется об упорядочении гласов католикосом Сааком Партевом.

Комитас посвятил также целый раздел искусству Манрусума и на основании имеющихся под рукой 22 образцовых «Книг Манрусума» из эчмиадзинского хранилища рукописей вывел список гласов Манрусума. И впоследствии Комитас неоднократно обращался к теории гласов в своих статьях и лекциях. В частности, он сделал примечательное наблюдение по поводу Второго побочного гласа: тот «именуется Старшим, возможно, потому, что завершается на первом тоне в нисходящем движении», заметив, что «в нисходящем движении завершается на приме звукоряда: гл. I, гл. II, гл. III, гл. IV, I поб. гл., III поб. гл., IV поб. гл., II поб. гл. (до, ре, ми, фа – ми, ре, до, си бемоль⁴⁴²). Возможно, каждый хаз получает свою ступень от основного тона гласа – например, II поб. гл.=си бемоль; значит, хазы

⁴³⁸ В оригинале — *c'ndeli*: слово, почти идентичное упомянутому *c'nt'eli*.

⁴³⁹ Комитас 2007. Р. 391.

⁴⁴⁰ Ibid. Р. 352.

⁴⁴¹ Об этом подробнее см. Arewšatyan 1996.

⁴⁴² В рукописи Комитаса ноты записаны по системе Лимонджяна (прим. ред.).

получают свою последовательность от нижнего си бемоль <...>⁴⁴³. Это рассуждение с трудом поддается интерпретации; во всяком случае оно никак не согласуется с практикой пения по гласам в том виде, в каком она зафиксирована в Гимнарии-Шаракноце 1875 года издания – главном источнике наших знаний об армянском церковном пении.

В записи, озаглавленной «Значение стилей и смыслов», Комитас, следуя за Гапасакаляном, расположил гласы Октоиха согласно порядку, приводимому в средневековых толкованиях на гласы, следующим образом:

- «1. Основные гласы – гл. I, гл. II, гл. III, гл. IV.
2. Побочные гласы – поб. I, поб. II, поб. III, поб. IV.
3. Побочные побочных гласов – четыре, как повествует об этом толкователь Нигинаци⁴⁴⁴. Обозначений нет.
4. Побочные побочных гласов заимствованы из голосов зверей и птиц (*kisvar* и *kisver*?)
5. Восемь гласов происходят от:
гл. I – от плотничного ремесла;
гл. II – от кузнечного;
гл. III – от течений рек;
гл. IV – от звука мельничных жерновов;
поб. I – отковки железа;
поб. II – от волн морских;
поб. III – от морского прибоя;
поб. IV – от голосов зверей»⁴⁴⁵.

Затем Комитас словно пробует прояснить для себя указания Гапасакаляна, изложенные последним в виде кафы (рифмованного четверостишия): «Участие гласов заключается в том, что во время пения они оказываются взаимозаменяемыми (по сходству [мелодических] оборотов), что проявляется следующим образом: гл. I и поб. IV; гл. II и поб. III; гл. III и поб. II (*darjuack*’); гл. IV и поб. I»⁴⁴⁶.

⁴⁴³ См. Komitas 2007. P. 402.

⁴⁴⁴ Искажено, должно быть Нергинаци.

⁴⁴⁵ Komitas 2007. P. 397.

⁴⁴⁶ Ibid.

Так Комитас показывает взаимосвязь и сходство между определенными собственно гласами и побочными гласами. И вновь цитирует Гапасакаляна: «[Гласы] связаны между собой так: Первый глас – Четвертый побочный; Второй глас – Третий побочный; Третий глас – Второй побочный; Четвертый глас – Первый побочный. Первый побочный частично заменяет Четвертый глас; а Второй глас и Третий [побочный] взаимозаменяемы полностью; после – Третий глас, а Второй побочный заменяет его; четыре первых даются как образцы (см. в “Большой книге музыки”))»⁴⁴⁷. За этой кафой следует пространная (и также трудная для понимания) цитата из Гапасакаляна относительно структуры гласов: «разделение гласов таково: по два, по три», приводится соответствие с маками, даются указания по заучиванию гласов, певческому дыханию и т. д., то есть рассматриваются сугубо практические вопросы⁴⁴⁸.

Следующий пункт касается смены гласов, перехода от одного гласа к другому («обращения гласов», *darjumn jaynic'*), то есть модуляции, где Гапасакалян отмечает аналогичные термины в греческой и персидско-арабской (а также в турецкой) музыкальной теории: «[Обращение гласов] означает их видоизменение, [когда] с половины мелодии она возвращается как бы с выдохом, что у персов называется *nim*. У греков же – *ft'ōra*, а у нас – *darjumn jayni*. Середина мелодии называется *nim p'ērt'ē*, и все это имеет применение во всех гласах»⁴⁴⁹.

В ряде мест Комитас рассматривает возможное применение различных хазов, так же как их динамические и интервальные значения. Комментируя знак *paroyk*, он вновь цитирует Гапасакаляна, хотя смысл этого фрагмента малопонятен: «заворачивая вопросительно [интонацию], акцентируя рассудительно, опеая с восхищением <...>

Ударный звук = высокий звук, восходящий звук;

Понижающий звук = низкий звук, нисходящий звук;

Вопросительный = поступенное восхождение на кварту;

⁴⁴⁷ Ibid. P. 408.

⁴⁴⁸ Ibid. P. 408–409.

⁴⁴⁹ Ibid.

Опевающий = поступенное нисхождение на кварту»⁴⁵⁰.

Можно предположить, что имеется в виду описание различных знаков, обозначающих интонационные ходы или интервальные скачки мелодии.

Комитас придавал значение также вопросу о хазах-ключах. Исходя из своего опыта, он пришел к следующему выводу: «В процессе пения роль ключа выполняет удержанный голос, который служит направляющим для певчего. Слыша удержанный голос, певчий смотрит на хазы и воспроизводит соответствующие звуки и опевания». В другом месте того же черновика понятие ключа трактуется по-иному: «Каждый глас является ключом для хазов. Так, [обозначения] гл. I, II и т. д. [указывают на] зачатое напева от примы с <...>» и т. п. – то есть выполняют функцию ключа, по которому «настраивается» певчий, выполняет буквенное обозначение гласа на полях хазового текста⁴⁵¹. Это утверждение лучше согласуется с современными представлениями о природе гласа.

В учебном пособии «История музыки», в разделе под заглавием «Восточная музыка», Комитас писал: «Восточная музыка имеет восемь ладов, у каждого из которых есть свои гласы-спутники *darjuack* и “*steli*” (остались лишь “*steli*” Второго, Четвертого и Четвертого побочного гласов). Упомянутые восемь ладов имеют не только свои простые гласы-спутники, но и несколько их подвигов»⁴⁵². Далее следует составленная Комитасом сравнительная таблица армянских и восточных ладов, анализируются их разновидности и «обращения», то есть отклонения и модуляции. На конкретных примерах показывается, какие именно песнопения Литургии протекают в ладах *Sikeah*, *Hiwzzam*, *Zargiana*, *Arak*, *Rast*, *Č‘argeah*, *Hiwsēini*⁴⁵³. Иначе говоря, речь идет об известной со времен Гапасакаляна традиции, примеры которой в виде различных обозначений многократно встречаются в его сочинениях.

Относительно семиографии восточной музыки Комитас уточняет, что «арабы и таджики (то есть турки – *A.A.*) в качестве обозна-

⁴⁵⁰ Ibid. P. 398.

⁴⁵¹ Ibid. P. 399.

⁴⁵² Komitas 2005. P. 157.

⁴⁵³ Ibid. P. 158.

чений высот используют буквы алфавита. Проводят линию, под которой пишут обозначения высот, а над ней – знаки длительности. Их применение началось в XII веке, а дервиши обычно поют заученные наизусть вещи»⁴⁵⁴.

В том же учебнике, в разделе, посвященном греческой музыке, Комитас отмечает, что «музыка греков основана на тетрахордах. Самый основной и преобладающий закон [заключается в том], что на тетрахордах и пентахордах основаны все национальные напевы. Если мы обратим тетрахорды, то получим пентахорды, а если обратим пентахорды, то получим тетрахорды, однако эти тетрахорды и пентахорды взаимосвязаны друг с другом»⁴⁵⁵. Здесь уместна параллель с выработанной в теории западноевропейской классической музыки системой квинтового и квартового кругов.

О происхождении тетрахордов и пентахордов Комитас писал следующее: «Наиболее выдающиеся из греческих музыкантов – Пифагор, Аристотель и многие другие, были <...> людьми, сыгравшими большую роль в современной музыке. Особенно велика их роль в учении о гласах. <...> Египтяне в качестве материала дали грекам лишь тетрахорды и пентахорды, а греки, придав им различные формы, усовершенствовали и довели до нынешнего состояния. <...> Выдающимся музыкантом был и Пиндар, одна из песен которого, посвященная Аполлону, найденная в одной древней гробнице, довольно близка нашим церковным песням»⁴⁵⁶. Далее Комитас подробно рассматривает греческие ихосы, их построение, отмечая их органическую связь с рядом музыкально-теоретических систем монодических культур.

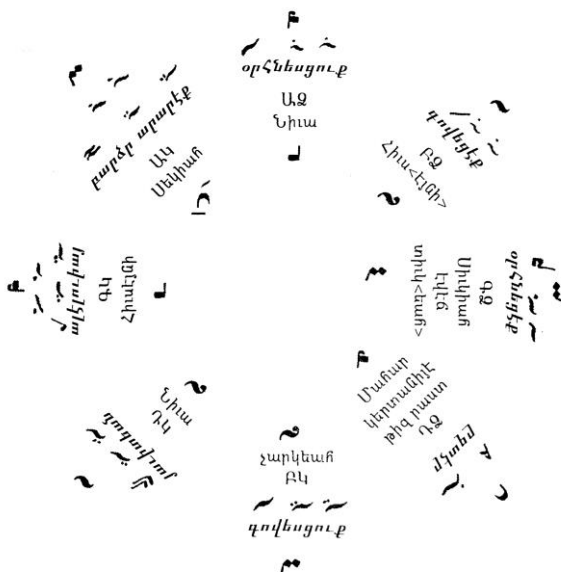
В рукописях Комитаса привлекает внимание начертанная его рукой круговая схема, которая показывает соотношение гласов армянского октоиха, хазов и восточных ладов. Данная схема напоминает аналогичные рисунки в трудах Гапасакаляна, хотя Комитас придал своей схеме вид восьмиугольной звезды в окружности⁴⁵⁷.

⁴⁵⁴ Ibid. P. 161.

⁴⁵⁵ Ibid. P. 162.

⁴⁵⁶ Ibid. P. 165–166.

⁴⁵⁷ Ibid. P. 412, 448 (вкладки).



Круговая схема из рукописи Комитаса.

Исследуя типологию хазов, Комитас, вновь ссылаясь на Гапасакаляна, разделяет их на так называемые телесные и бестелесные и дает следующее разъяснение: «Телесные – поступенные, бестелесные – скачковые. Когда за телесными следуют бестелесные, тогда звуки, соответствующие телесным, становятся для бестелесных точкой отсчета, выявляя начальный звук бестелесных, то есть с какого звука начнется бестелесный. Следовательно, очень естественно, что его первый звук уже исчезает или, точнее, приобретает определенную ступень, к которой плавным движением либо скачком примыкают и другие звуки»⁴⁵⁸. Прочитанное рассуждение, вообще говоря, относится к так называемой средневизантийской невменной нотации, где различались невмы-«тела» (*σώματα*), указывавшие на поступенное движение, и невмы-«духи» (*πνεύματα*), указывавшие на более широкие интервалы, но не согласуется с современными представлениями о природе армянских хазов.

⁴⁵⁸ Ibid. P. 393.

Рассматривая количество основных хазов, Комитас (в согласии с Гапасакаляном) делит их на верхние или восходящие (их всего десять) и нижние или нисходящие (их девять). Против каждого знака отмечено, на какую ступень или интервал он восходит или нисходит. Приведены также параллельные армянские и немецкие названия этих интервалов: «*Miamanak – Prime, Erkamanak – Secunde, Eramanak – Terze, K'aramanak – Quarte, Hngamanak – Quinte, Vec'amanak – Sexte, Eot'amanak – Septime*»⁴⁵⁹.



«Се есть прялка, производящая гласы»

Что касается превеликих хазов (*mesames hazk'*), общим числом 37, то Комитас, в отличие от Сп. Меликяна, считавшего их хирономическими знаками, придавал им значение ступеней гласа, отмечая, какому хазу какая ступень соответствует: «Превеликие хазы про

⁴⁵⁹ Ibid. P. 384–385.

/	šešt		vernaxat
\	but'		nerk'naxat
✓	p'uš		k'ark'aš
✓	zark		benkorč
○	suł		ėkorč
~	erkar		menkorč
)	t'ur		p'at'ut'
/	sur		kisap'at'ut'
⌒	paruyk		huhay
⌒	olorak		lerk
⌒	cunk		jakorč
⌒	krknolorak		xosrovayin
⌒	cnkner		
~	xunč		
⌒	t'ašt		

ставляются до и после хазов как запятая (*storakēt*), срединная точка (*miĵakēt*) и заключительная точка (*verĵakēt*). Вниз – вверх, *nim* – (половина по-персидски)»⁴⁶⁰, – писал он, цитируя с. 110 «Книги о музыке» Гапасакаляна. Причем по поводу нескольких превеликих хазов, как, например, *Xosrovaena*, *Xosrovatiō*, *Iwhē*, *Ēmvē*, *Zakorč*, *Šakorč*, *Reirē* и т. д., которые некоторые авторы считали нововведениями Гапасакаляна, Комитас ничего подобного не утверждает. Следовательно, можно предположить, что эти названия были ему знакомы из бывших в его поле зрения рукописных Манрусумов. А Гапасакалян не выдумал эти знаки, а вывел их из средневековых певческих рукописей и использовал в своих записях. К перечню превеликих хазов приложен список «Различные трудности», где приведены различные сочетания и группировки превеликих хазов.

Со всей скрупулезностью Комитас проанализировал названия хазов, стремясь прояснить их смысловое значение. В этом вопросе он опять воспользовался комментариями Гапасакаляна. Он составил алфавитный список, где помещены встречающиеся в рукописях названия хазов с разночтениями. Вот что пишет Комитас по поводу знака *Aranjnatrop*, возводя это название к латинскому слову *tropus* (мн. ч. *tropi*), которому он придает следующие значения: «мелодия, форма, опевание, погласица, подсказка, оформление напева гласа. (1) Малая форма древнего церковного напева, обобщение, которое в виде погласицы примыкало к псалмам, духовным песням, имеющим в нашем обиходе особый знак под название *trop*; (2) Названия хазов, в состав которых входит [слово] *trop*, наверно, содержат существенные основы погласицы; (3) Старые книжники употребляют [этот термин] и в смысле [терминов] *modus*, *Tonus*, которые почти тождественны вышеупомянутому, поскольку каждый глас имеет свои особые форму и распев»⁴⁶¹ и т. д.

Разумеется, из поля зрения Комитаса не ускользнули хазы-буквы, рассыпанные по страницам рукописных Манрусумов. Они обычно проставлялись под основными хазами и, по-видимому, выполняли функцию динамических, темповых, также артикуляцион-

⁴⁶⁰ Ibid.

⁴⁶¹ Ibid. P. 377.

ных знаков, как это принято в отношении обозначений, применяемых в европейской классической музыке, – *forte, piano, dolce, sforzando, legato, staccato, portamento, lento, adagio* и т. п.⁴⁶² Примечателен сохранившийся в его записках список хазов-букв, в котором напротив каждого знака есть соответствующие объяснения. Они известны из целого ряда средневековых армянских рукописей. Наиболее известна страница «Книги Манрусума» – составной части Часослова из библиотеки армянского Патриархата в Иерусалиме. Она была опубликована еще в XIX веке Е. Тнтесяном⁴⁶³. Вот этот список (числовые показатели интервалов принадлежат Комитасу)⁴⁶⁴:

q (z)	1	(3) всегда нисходящий
p (r)	1	(3) стремящийся к земле
h (i)	[2]	всегда подчиненный, устремленный вниз
h (h)	2	то же
c (š)	1	как бы слегка подталкивая
q (v)	2	то же, но немного по-другому
∨ [условный знак]		вверх или вниз, в сторону, как бы танцуя под напев (фа ¹ , до ¹ ре ¹ , ми ¹ или фа ¹ , до ¹ , ми ¹ , ре ¹) ⁴⁶⁵
p (b)		громко (<i>barjr</i>)
m (t)		слабо, тихо (<i>tkar</i>)
c (š)		нежно (<i>anuš</i>)
q (z)		удар (<i>zark</i>)
l (l)		струна (<i>lar</i>), широко (<i>layn</i>) < >
δ (c)		тяжелый, медленный (<i>cam, canr</i>)
h (k)		мягко, тихо (<i>kakul, kamac</i>)
z (č)		сухо (<i>č'or</i>)
q (p)		твердо, крепко (<i>pind</i>)
q (v)		вверх, высоко (<i>ver, veroy</i>)
g (c)		низко (<i>c'ac</i>)
u (s)		остро, заостри (<i>sur, srē</i>)

⁴⁶² Об этом подробнее см. Arewšatyan 2004.

⁴⁶³ См. Tntesean 1867. P. 147; см. также Tntesean 1933. P. 70.

⁴⁶⁴ Воспроизводится по: Komitas 2007. P. 390.

⁴⁶⁵ В рукописи Комитаса ноты записаны по системе Лимонджяна (прим. ред.).

р (t')	густо (t'anjr)
ф (k')	(k'uš) [возможно, сокращение слова k'nk'uš – «нежно»]

В другом месте Комитас без всякой ссылки записал: «Восемь ступеней гласа или Восьмигласие он сравнивает с извлечением высоких и низких звуков на ладах струны нажатием пальцев». Конечно, «он» – это Гапасакалян, который был для Комитаса самым авторитетным источником в области невмологии. А цитата эта взята из трактата «Книжка, именуемая Собрание музыки»⁴⁶⁶.

К сожалению, Комитас не успел довести до завершения свои невмологические исследования, хотя даже его черновики содержат ценный материал. И в этих черновиках львиную долю составляют ссылки на труды Гапасакаляна, сделанные из них выписки и сравнения. Следовательно, труды Гапасакаляна были для Комитаса настольными книгами как своего рода энциклопедия средневековой музыкальной научной и практической теории, постоянно направляя его в процессе невмологических изысканий. Именно этим определяется значение Гапасакаляна для Комитаса, оценка его вклада в армянскую науку о музыке.

⁴⁶⁶ Gapasak'alean 1794. P. 177.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ТЕКСТЫ

ԲՆԱԳԻՐ Ա

ՁԱՅՆԻՑ ԳԻՒՏ ԸՍՏ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԻՑ

Առաջինն՝ ի հիսնական է: Երկրորդն՝ ի դարբնականէ: Երրորդն՝ ի գետոց: Չորրորդն՝ յաղբերաց: Հինգերորդն՝ յերկաթոյ: Վեցերորդն՝ ի ծովու կենդանեաց: Յոթերորդն՝ ի ծովու ծփանաց: Ութերորդն՝ յանասնոց: Իններորդն՝ ի գազանաց: Տասներորդն՝ ի հաւուց⁴⁶⁷:

⁴⁶⁷ Критический текст составлен на основе следующих источников: ММ рук. № 2752. Л. 8а; рук. № 3276. Л. 86а; рук. № 6616. Л. 396; рук. № 5611. Л. 71а; Yaysmawurk՝ 1730. P. 75.

ТЕКСТ А

ОБРЕТЕНИЕ ГЛАСОВ СОГЛАСНО ФИЛОСОФАМ

Первый [глас произошел] от плотничного [ремесла]. Второй – от кузнечно-го. Третий – от рек. Четвертый – от [шума] мельничных жерновов. Пятый – от железа. Шестой – от морских животных. Седьмой – от морского прибоя. Восьмой – от скота. Девятый – от зверей. Десятый – от птиц.

ԲՆԱԳԻՐ Բ1

Համառոտ խմբագրություն

Քանի՞ ծայնք են գոյիցս.

Ստեփանոս երաժիշտ ԻԶ բաժանեաց. բառաչել, պոռչել, պապչել, բչել, մնչել, կոռչել, գոչել, մռնչել, մոնչել, բըբչել, մռմռալ, ճչել, կանչել, գոգահել, վընչել, գոռոչել, հաչել, հնչել, կառաջել, խրխնջել, կաղկանծել, վակել, ոռնալ, կարկաջել, սուղալ, սըսուել:

Եւ շինեաց գործիք ԻԶ առանձինք աղիեալք, եւ երգէին նոքօք: Եւ Թիմգիանոս Թեգբացի յյառաջիքն շինեաց [գործի] եւ ԻԶ աղի: Յետ սորա Թեովնաս՝ այլակերպ յօրինէր գործի, որ զամենայն կենդանեաց ծայն նովաւ երգէին:

Յետ սորա Սիներգէս արար զԱռաջին ծայն՝ ի հիւսնականէ գտեալ: Եւ Փոկեղդէս եղբայր՝ զԵրկրորդ ծայնն՝ ի դարբնականէ: Սոփեկղիդէս՝ զԵրրորդ ծայնն՝ ի հոսանաց գետոց: Փիպիանոս, քեռորդի սոցա, զԶորրորդ ծայնն՝ ի ծփանաց ծովու: Քիւնոսփենէս՝ հմուտ ծայնից զազանաց եւ թռչնոց, զատուցանէ զկողմն՝ Առաջի ծայնէն: Աքիլեւս՝ զկողմ Երկրորդ: Եւնիմէս՝ զԶորրորդ ծայն: Արքեղայոս մաքրեաց զամենայն, որ ուսաւ ի ծովային կենդանեաց: Եւ Թեովիլեանք ոմանք արարին ստեղունս չորս, եւ եղեւ ԺԲ ծայն՝ ի փառս Աստուծոյ⁴⁶⁸:

⁴⁶⁸ ММ рук. № 2939, 1779–1799. Л. 360б.

ТЕКСТ В1

Краткая редакция

Сколько существует звуков?

Музыкант Степаннос разделил [звуки] на двадцать шесть [видов]: блять, хрюкать, мычать, выть, рычать, мурлыкать, кричать, взывать, лаять, ржать, ухать, скулить, журчать, квакать, свистеть, пищать, вопить, визжать, звенеть, урчать, орать, реветь, тявкать, каркать, кудахтать, щебетать.

И сделал орудие с 26 отдельными струнами, и на них играли. А Фимгиан Фиванский (*T'imgianos T'ezbac'i*) одним из первых сделал [орудие] с 26 струнами. А вслед за ним Феон (*T'eovnas*) придумал орудие другого вида, на котором воспроизводили голоса всех животных.

После этого Синерг (*Sinergēs*) создал Первый глас, найдя [его] от плотничного ремесла. И брат [его] Фокилид (*P'okeldēs*) [изобрел] Второй глас – от кузнечного ремесла. Софеклид (*Sop'eklidēs*) [изобрел] Третий глас – от течения рек. Пипиан (*P'ipianos*), их племянник, Четвертый глас – от прибоя морского. Киносфен (*K'iwnoisp'enēs*), сведущий в голосах зверей и птиц, отделил Первый побочный глас от Первого гласа. Ахил (*Ak'ilews*) – Второй побочный. Евним (*Ewnimēs*) – [побочный] Четвертого гласа. Архелай (*Ark'elayos*) очистил все это, чему научился у морских животных. И некие Теофилиды (*T'eop'ileank'*) создали четыре [гласа] *steli*, и стало двенадцать гласов, во славу Господа.

ԲՆԱԳԻՐ Բ2

ՅԱՂԱԳՄ ՁԱՅՆԻՑ ԹԵ ՈՒՍՏԻ ՂՏԱԻ Միջին խմբագրություն

Երանելոյն Բարսեղի յաղագս ծայնից թէ ուստի իցէն եւ կամ յումնէ գտան, զոր թարգմանեաց Ստեփաննոս փիլիսոփայ, զի նա եղեւ երաժիշտ եւ հմուտ ծայնից ամենայն կենդանեաց եւ բաժանեաց զծայնս ի մասունս ԻՂ, որ են այսօրիկ. բառաչել, բչել, կռնչել, գոչել, բնչել, մնչել, բբչել, կառանչել, մոմռել, ճչել, կանչել, գոհգոհել, վճչել, անչել, հառաչել, կառայնել, կաղկնծել, հաջել, կանկանջել, զոկել, որ է կարկաջել, սողալ, սորվինջալ, մնջնջել, ճռճուել: Եւ սա առնուի ծայնիցս եւ գործէ զուգաթիւս առ ամենայն ծայնս, որ մի առ մի երգէն սոքօք ծայն արարեալ:

Արդ ետ սորա Սարգիսնոս Թեգբացի լեալ երաժիշտ ըստ արուեստաւոր գործարանի զամենայն հավաքեալ զծայնսն. ի մի աղի եւ զմի մի ծայն ի բաց բաժանեաց մինչեւ ի քարանց անգամ զգալ զխրախտադմունս ծայնից ամենայն կենդանեաց: Եւ ետ սորա զԵգէոս, երաժիշտ լեալ այլակերպ ի սոցանէ հարմարեաց նուագս եւ հարկանէր նովաւ զամենայն ծայնս կենդանեաց: Ապա Սենեգէս, երգիչ լեալ, եւ ուսեալ ի զնոցայն եւ ի հիւսնակով փայտէն հնչման զԱռաջին ծայնն: Եւ ապա Փլէզէգէս, եղբայր նորա, երաժիշտ՝ եգիտ զդեսրոն. որ է Երկրորդ ծայն ի դարբնէ եւ յերկաթէ կռելոյ: Եւ ապա Սոփեկլէս, եղբայր սոցին, եգիտ զերաժշտական տառիտոնն, որ է Երրորդ ծայն, աւրինակեալ ի գետոց խաղաղմանց եւ ի յորդանաց հոսմանց:

Եւ ապա Պիպանոս, քեռորդին նոցին, լեալ երգիչ՝ զուսուստոսն, որ է Չորրորդ ծայն՝ ի հոսմանէ ծովային ալեաց: Արգելէս երաժիշտ եգիտ զամենայն ի մաքրութիւն որոշաբար ըստ աշտիճանից ի յինէն, քանզի ասեն զնմանէ՝ ո'չ միայն վարժել վասն որոյ կողպատեալ զլսելիսն է խցել, զի մի լուիցեն զայլ քաղցրութիւն ծայնից: Եւ Թեոփիլեան[ք] եղանիլ գործեաց երաժշտականաց, զոր ի ծայնից [ա]յստեղաց ուսան առաջինքն: Եւ ապա Դաւիթ թագաւոր եւ մարգարէ եւ երգող աստուածային երգոյն.

Եւ արդ ամենայնից դաս եւ յարմարումն ծայնից զՄինն Տէր եւ ամենայն աւրինեն զԱստուած, զոր մարգարէն ասէ. Սաղմոս ասացէք թագաւորին մերոյ՝ հետեւեցին եւ ոմանք առանց գործոց երգէին. Ասափ եւ Էափ ծնծղաւք վերագոչէին: Ջաքարիա եւ Ովրամ եւ Սամիաւ եւ Էլիաս եւ Մովսէս եւ Դիթում՝ տավղիւք երգէին⁴⁶⁹:

⁴⁶⁹ Komitas 2005. P. 65–67.

ТЕКСТ В2

О ГЛАСАХ, ОТКУДА ОНИ ОБРЕТЕНЫ

Средняя редакция

[Слово] блаженного Василия о гласах песнопений, о том, откуда они и кем были обреты, переведенное философом Степанносом. Ибо он был музыкантом, сведущим в голосах всех животных, и разделил [звуки] на двадцать четыре вида: бляеть, хрюкать, мычать, выть, рычать, мурлыкать, кричать, взывать, лаять, ржать, ухать, скулить, квакать, бубнить, свистеть, пищать, орать, визжать, журчать, то есть ворковать, вздыхать, кудахтать, курлыкать, щебетать, трещать. И он взял [эти] звуки и соорудил каждому в пару [музыкальный] звук, чтобы их играли один за другим, создавая [музыкальное] звучание.

После этого Саргиан Фиванский (*Sargianos T'ezbac'i*), будучи музыкантом искусным в [игре на] всех орудиях, собрал звуки и разделил их между струнами, по одному [звуку] на каждую струну, так что даже камни ощутили трепетание звуков всех животных.

И после него Эгей (*Egēos*), будучи не таким музыкантом, как они, настроил [свое] орудие и бряцал по нему, [извлекая] голоса всех животных. Далее Сенег (*Senegēs*), будучи певцом и их учеником, в звучаниях плотницкого дерева нашел Первый глас. И после – Флизигий (*P'lēzēgēs*), брат его, музыкант, нашел десрон (*desron*) (*deoteron* [deoteron]?)⁴⁷⁰ – Второй глас, [происходящий] от кузнечного дела иковки железа. И после – Софekl (*Sop'eklē*), их брат, нашел музыкальный [лад] таритон (*tariton*)⁴⁷¹ – Третий глас, подражающий шуму рек и течениям потоков.

И после Пипан (*Pipanos*), их племянник, будучи певцом, [нашел] гусустос (*gusustos*)⁴⁷² – Четвертый глас от прибой волн морских. Аргел (*Argelēs*), музыкант, добился их чистоты согласно по рядку ступеней. Ибо сказано о нем, что он не только был искусен, но и затыкал уши, дабы не слышать иных сладостных голосов. И от Теофилидов (*T'eop'ileank'*) произошли музыкальные орудия, на которых впервые научились [играть] в гласах *stel*⁴⁷³. И далее – царь и пророк Давид и песнопевец божественных песен. И ныне все сонмы согласными голосами совместно благоговяют единого Господа и Бога, как сказал пророк: пойте псалмы Царю нашему! Некоторые из последовавших [за ним] пели без орудий. Асаф и Эаф восклицали с кимвалами. Захария и Оврам и Самиа и Элиас и Моисей и Дитум пели с арфами⁴⁷⁴.

⁴⁷⁰ Искаженное *δεύτερος*, греч. «второй» (прим. ред.).

⁴⁷¹ Искаженное *τρίτος*, греч. «третий» (прим. ред.).

⁴⁷² Название сильно искажено, должно быть *τέταρτος*, греч. «четвертый» (прим. ред.).

⁴⁷³ В тексте, воспроизведенном Комитасом, фигурируют слова *i jaynic' astelac'*, буквально «от звучаний звезд». Вероятно, вместо *astelac'* здесь должно быть *stelac'* (прим. ред.).

⁴⁷⁴ В последних двух предложениях перечислены (со значительными искажениями) имена некоторых из «певцов с музыкальными орудиями», поставленных царем Давидом «громко возвещать глас радования» при внесении ковчега Господня «на место, которое он для него приготовил»: 1 Пар. 15:19–20 (прим. ред.).

ԲՆԱԳԻՐ ԲՅ
Հնդարձակ խմբագրություն

ԱՌԱՋԱԲԱՆ ԿՑՈՐԴԱՐԱՆԻ: ԽԱԻՍՔ ՏԵԱՌՆ ԲԱՐՄԵՂԻ ՅԱՂԱԳՍ
ՁԱՅՆԻՑ ԵՐԳՈՑ ԹԷ ՌԻՍՏԻ ԿԱՍ ՅՈՒՄՄԷ ԳՏԱԻ, ԶՈՐ
ԹԱՐԳՄԱՆԵԱՑ ՍՏԵՓԱՆՈՍ ՓԷԼԻՍՈՓՈՍ, ԵՂԵԱԼ ԵՐԱԺԻՇՏ ԵՒ
ԻՆԵԼԱՍՈՒՏ ԱՄԵՆԱՅՆ ՁԱՅՆԻՑ ԿԵՆԴԱՆԵԱՑ

Ստեփանոս երգիչ և փիլիսոփա բաժանեաց [զծայնս] ի մասունս ԻԶ, որք են այսոցիկ. բառաչել, պոռոչել, պապչել, բչել, մնչել, կոռոչել, գոչել, մրընչել, տնչել, բբչել, մբմռալ, ճնչել, կանչել, գոգոհալ, վրվմջել, գոռոչել, հաչել, հնչել, կառաչել, հինչել, կաղկանծել, վակել, ոռնալ, կարկաչել, սուղալ, սըսուել: Եւ որ սոցին ծայնիցս է գործին զուգաթիւս արարեալ առ մի մի ծայնս՝ երգէին սոքա զվերացեալ ծայնսն:

Արդ՝ յետ սորա Թիմգիանոս Թեսբացի, լեալ երաժիշտ, առ մի գործարան զամենայն հաւաքեալ զծայնսն ի միադի զմիադի, ծայնն բաժանեաց մինչև քարանց անգամ զգալ զխողտիւն ծայնիցն եւ ամենայն կենդանեաց: Յետ սորա եւ Թեովսէ, երաժիշտ լեալ՝ այլակերպ ի նոցանէ, յարմարէր նուագարան եւ հարկանէր նովաւ զամենայն ծայնս կենդանեաց: Ապա Սիներգէս, երգիչ լեալ եւ ուսեալ զնոցայն եւ ի հիւսնականէ գտեալ զԱռաջին ծայն: Ապա Փոկեղիղէս եղբայր նորին երաժիշտ, եգիտ զգիտրիատոնն ի դարբնէ, որ է Երկրորդ ծայն: Ապա Սոփեկղիղէս, եղբայր սոցին երաժիշտ՝ զտրիպովն, որ է Երրորդ ծայն ի յործանաց գետոց: Ապա Պիպանոս, քեռորդի սոցին, գտեալ ի հոսանաց ծովային ալեաց դեմարտոնն, որ է Չորրորդ ծայն:

Կողմանականք նորին

Ապա Քինոսափենէս զատուցանէ զպղաժմին ի պռատոյ, որ է Կողմանակ Առաջին ծայնի: Ապա եկեալ Արխեղէս երաժիշտ, եգիտ սա զպղապղորոյն ի պրիդու, ապականութիւն Առաջին ծայնի: Եւ զատուցեալ զպռիդոն ի տեւտեւու, որ կոչի կըղեւտո, այսինքն՝ որ կոչի կողմանակ Երկրորդ ծայնի: Եւ ընդ սմա Արիստարքոս և Պինդառ Թեգբացիք գտին զպափառովն ի դեռիտու, որ է ապականութիւն Երկրորդի: Գտին զՎառին ասի տրիտովն, որ կոչի ծանր, այսինքն՝ կողմանակ Երրորդին: Ապա Եւնոմոս երաժիշտ եգիտ զպղախի ի [տե]տառտոն, որ է կողմանակ Չորրորդին: Եւ միւս եւս այլ ծայն գտեալ, որ ասի Հինգերորդ: Բայց Արքեղոս երաժիշտ եգիտ զամենայն ծայնից մաքրութիւնս որոշաբար ըստ աշտիճանաց ինքեանց, քանզի ասէն զնմանէ, եթէ ոչ միայն ի Քերովնէ վարժ է գարուեստն, այլ եւ [ի] ծովայնոցն ուսեալ: Վասն որոյ կողպատեմք զլսելիս, զի մի՛ լուիցէ զայլ քաղցրութիւն ծայնից: Եւ այլ բազում ինչ ասեն զնմանէն, զոր ոչ պարտ է երկրորդէ: Արդ ի վերայ այսոցիկ հաւատամք Թեովիլեան եղանիլ գործոց երաժշտականաց, զորս ի ծայնից [ա]յստեղաց ուսան առաջինքն:

Արդ՝ յամենից դասս եւ ի յարմարումն բանիցս զՄինն աւրինել եւ փառաւորել զԱստուած: Եւ առ այս ամեն ասէ մարգարէն. սաղմոս ասացէք Աս-

ТЕКСТ ВЗ
Пространная редакция

**ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРОПОЛОГИЮ. СЛОВО ВЛАДЫКИ ВАСИЛИЯ
О ГЛАСАХ ПЕСНОПЕНИЙ – ОТКУДА ОНИ И КЕМ БЫЛИ
ОБРЕТЕНЫ, ПЕРЕВЕДЕННОЕ ФИЛОСОФОМ СТЕПАННОСОМ,
МУЗЫКАНТОМ, СВЕДУЩИМ В ГОЛОСАХ ВСЕХ ЖИВОТНЫХ**

Певец и философ Степаннос разделил звуки на 26 видов, как-то: бляеть, хрюкать, мычать, выть, рычать, мурлыкать, кричать, взывать, лаять, ржать, ухать, скулить, журчать, квакать, свистеть, пищать, вопить, визжать, звенеть, урчать, орать, реветь, тьякать, каркать, кудахтать, щебетать. И для этих звуков на орудии сотворил парные [им музыкальные] звуки, для каждого в отдельности, [и] играли их возвышенные звучания.

Далее, после этого Фимгиан Фиванский (*T'imgianos T'esbac'i*), будучи музыкантом, собрал все звуки на одном орудии, по одному звуку на каждую струну, и разделил их так, что даже камни ощутили движение звуков и [голоса] всех животных. Затем и Феовс (*T'eovsē*), будучи не таким музыкантом, как они, настроил музыкальное орудие и, бряцая, извлекал голоса всяческих животных. Затем Синерг (*Sinergēs*), будучи певцом и их учеником, нашел Первый глас от плотничного ремесла. Затем Фокилид (*P'okelidēs*), его брат, музыкант, изобрел от кузнечного ремесла *гитриатон*⁴⁷⁵ – Второй глас. Затем Софеклид (*Sop'eklidēs*), их брат, музыкант, [изобрел] *трипон*⁴⁷⁶ – Третий глас, происходящий от потоков рек. Затем Пипан (*Pipanos*), их племянник, изобрел от прибоя волн морских *демартон*⁴⁷⁷ – Четвертый глас.

Их побочные

Затем Киносфен (*K'iwnoṣp'enēs*) отделил от *пратоса*⁴⁷⁸ *плаим*⁴⁷⁹ – Побочный Первого гласа. Затем пришел музыкант Архед (*Arxedēs*) [и] нашел *плаплор*(?) от *прида*⁴⁸⁰ – искажение⁴⁸¹ Первого гласа. И отделил *придон* от тевтева, именуемого *клевто*(?), то есть Побочным Второго гласа. И вместе с ним Аристарх (*Aristark'os*) и Пиндар (*Pindar*) Фиванские нашли *папар*(?) от *дермита* – искажение Второго [гласа]. Нашли и Вар, именуемый [также] *триптоном* [и] тяжелым – то есть Побочный Тре-

⁴⁷⁵ Возможно, искаженное до неузнаваемости *δεύτερος*, греч. «второй» (прим. ред.).

⁴⁷⁶ Искаженное *τρίτος*, греч. «третий» (прим. ред.).

⁴⁷⁷ Искаженное *τέταρτος*, греч. «четвертый» (прим. ред.).

⁴⁷⁸ От греч. *πρώτος* — «первый» (прим. ред.).

⁴⁷⁹ Искаженной *πλάγιος*, греч. «побочный» (прим. ред.).

⁴⁸⁰ По-видимому, имеется в виду примерно то же, что в предыдущей фразе, то есть некое производное от «протоса» (*i pridu*) — Первого гласа (прим. ред.).

⁴⁸¹ Калька с греческого *φθορά* — «порча», «повреждение».

տուծոյ մերոյ: Սաղմոս ասացէք Թագաւորին մերոյ, սաղմոս ասացէք: Եւ դարձեալ՝ թէ երգեցէք Տեառն, երգեցէք անուան նորա: Եւ հրամանիս այս բազումք հաւատացին եւ հետեւեցին: Ոմանք երգեն առանց գործոց, ոմանքէ գործովք: Ասափ եւ Եթամն ծնծղայիւք վերագոչէին: Ջաքարեաս եւ Ողողիաս եւ Սիմիա եւ Եղիաս եւ Մովսէս եւ Թիդով տաւոյովք երգէին: Արդ՝ ասացից եւ զայս. լինի սաղմոսարանն գործի աւրհնութեան: Եւ լռեալ կայ առանց ձայնից, եւ երգ ասի սա, յարաժամ առանց գործեաց է: Գոչե ասաւղն, իսկ սաղմոսերգուն՝ նախ երգարանաւն եւ ապա գոչէ գործեաւն:

Արդ՝ պարտի մեղիտովն, այսինքն՝ ձայնագրողն վարժեալ զերաժշտականութեան ամենայնի զեղեցկապէս, զի զարդարեսցէ զմեղիտէսն եւ զամենայն ձայնագրեալն, զի յորժամ հեղցի բանն ի բեռիկոսէն [պոետիկոսէ՞ն], որ է բանաստեղծ, եւ մարակարծիցի ի հռետորէն, որ է ճարտասան: Ջարդարեսցէ զմեղետիկովն՝ ձայնագրելով տրոպով եւ եղանակովք քաղցրութեամբ երգողին զեղմամբ:

Արդ՝ մարդկանց առագաստին ոչ վայել է գործարան երգոց, որպէս ի հնումն, այլ եղիցի կոկորդն փոխանակ փողոյն, ունչս՝ փոխանակ սրնկի, կզակն՝ ծնծղայից, լեզուն՝ տնկըկոցի, բոլոր մարմինն՝ թմբուկ, միտքն՝ տաւիղ, հոգին՝ քնար, զգայարանքն՝ սաղմոսարան, զի գրեալ է, թէ մարդն է գործի աւրհնութեան⁴⁸²:

⁴⁸² Критический текст составлен по источникам: ММ рук. № 599, XV век. Л. 44а–45б; рук. № 7117, XV век. Л. 149а–150а. См. также К'iwrtan 1935. Р. 32–33.

тьего [гласа]. Затем Евном (*Ewnomos*), музыкант, нашел *плаис*⁴⁸³ от *тетартона*⁴⁸⁴ — Побочный Четвертого [гласа]. И еще некто нашел иной глас, названный Пятым. Но Архел (*Ark'elos*), музыкант, добился чистоты всех звуков согласно порядку их ступеней, ибо рассказывают о нем, что он не только владел искусством Хирона, но и учился у морских [сирен]. Поэтому заткнем уши, дабы не слышать сладкозвучия [их] голосов. И еще много другого рассказывают о нем, чему не следует вторить. Ныне верим в то, что Теофилиды изобрели музыкальные орудия, на которых впервые научились [играть] в гласах *stel*⁴⁸⁵.

И ныне все сонмы согласными словами благословляют Единого и славят Бога. И обо всем этом сказал пророк: пойте псалом Богу нашему. Пойте псалом Царю нашему, пойте псалом! И вновь: пойте Господу, пойте имени Его. И в это повеление уверовали многие и последовали [ему]. Некоторые поют без орудий, некоторые — с орудиями. Асаф и Ефам восклицали с кимвалами. Захария и Ололия, и Симия, и Илия, и Моисей, и Тидов пели с арфами⁴⁸⁶. Вот, сказано и это: да будет псалтирь орудием благословения. И есть безмолвие без звучаний, и бывает песнь без [сопровождающих] орудий. Восклицает говорящий, а псалмопевец — сначала голосом, а после восклицает с орудием.

Итак, мелитон, то есть [мастер,] записывающий звуки, должен быть прекрасно обучен всяческой музыке, дабы украшать мелодии(?) и всё, что записывается, когда речь излагается поэтом(?), каковой есть стихотворец, и истолковывается ритором, каковой есть оратором. [Он должен] украшать мелодии, записывая [их] в ладу и напевах, изливаемых сладкопевцем.

Ныне музыкальные орудия не подобают человеческому чертогу, как было в старину, но да будет гортань вместо рога, ноздри вместо флейты, подбородок [вместо] кимвал, язык [вместо] плектра, все тело — бубном, мысль — арфою, душа — лирою, органы чувств — псалтерием. Ибо написано, что человек есть орудие благословения.

⁴⁸³ Очевидно, вновь имеется в виду *πλάγιος* — «побочный» (прим. ред.).

⁴⁸⁴ Очевидно, имеется в виду *téartos* — «четвертый» (прим. ред.).

⁴⁸⁵ В опубликованном Кюрдяном тексте здесь *i jaynic' [a]stelac'*, что может быть истолковано и как «от звучаний звезд».

⁴⁸⁶ Здесь перечислены (со значительными искажениями) имена некоторых из «певцов с музыкальными орудиями», поставленных царем Давидом «громко возвещать глас радования» при внесении ковчега Господня «на место, которое он для него приготовил»: 1 Пар. 15:19–20 (прим. ред.).

ԲՆԱԳԻՐ Բ4

ԳՐԻԳՈՐ ԳԱՊԱՍՏԱՔԱԼԵԱՆ ԳԻՐՔ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅՈՐՈՒՄ ՊԱՐՈՒՆԱԿԻՆ ՀԱՄԱՌՕՏ ՀԱՐՑԱՌԻՆՔ ԵՎ ՊԱՏԱՍԽԱՆԻՔ ՀԱՅԵՐԷՆ, ՅՈՒՆԱՐԷՆ ԵՎ ՊԱՐՍԿԵՐԷՆ ԼԵԶՎՈՎ

Յաղագս հին ծայնիցն, թէ զի՞նչ և յունմէ՞:

Հարց. Զի՞նչ են հին ծայնքն, և ո՞րք էին գտանօղք նոցա:

Պատ. Են այնք, որք իբր ենթակայ եղեալ են նոր ծայնիցն. և ասեն Քերթողահայրն ընդ Ներգինացոյն, թէ Սենեգէս երգիչն մի հիւսնակս ի մի փայտէ հնչմանն գտաւ զլիտիոսն, որ է Ած. Եղբայր նորին Փոկեղեղէս՝ ի դարբնականէ՝. և երկաթոյ կրելոց եգիտ զդէտրօնն, որ է Բծ. և եղբայր նոցա Որփեկես օրինակեալ ի գետոցն խաղացմանց՝ և յործանացն հոսմանց եգիտ գերաժըշտականն գտառիտօն, որ է Գծ. Նաև քեռորդին սոցա Պիտանոս՝ ի յաղօրեացն դարծմանէ՝ ի ծայնից եգիտ զղուսօստօն, որ է Ղծ:

Հարց. Ո՞վ եբեր գտոսա ի կարգն:

Պատ. Արգեղէս երաժիշտն եգիտ զամենեսեանսն ի մաքրութեան որոշաբար ըստ կարգի աստիճանացն, և եդ ի շարն և ի կարգ՝ ըստ սրբոյն Գրիգորի, և Ղաւթի Անյաղթին:

Հարց. Ո՞վ էր բաժանօղն ծայնից:

Պատ. Ըստեփաննոս փիլիսոփայն գոլով գերավսեմ երաժիշտ, բաժանեաց զծայնս յոգունս. որք են՝ ծայնել, գոչել, փչել, կանչել, կառաջել, կարկաչել, բառաջել, մռնչել, խըխնչել, զռնչել, հաջել, մնչել, ճռուողել և այլն: Եվ Թիմգիանոս Թեգբացի, արար գործի իմն ԻԴ աղեսց, նովաւ նըլագէր զընդհանուր ծայնս: Չեղէոս երաժիշտն յալլ կերպս յարմարեաց (ասէ) նուագս, և հարկանէր նովաւ զամենայն ծայնս. և այլք յալլ կերպս յարմարեցին երաժշտականն գործիք, որովք և հնարեցին գերաժըշտականն զգիտութիւն բայց ևս ո՛չ եղեն նման աստուածայնոյ քնարերգուն Ղաւթի⁴⁸⁷:

Յաղագս թէ է՞ր վասն ուրն ծայնքն:

Հարց. Վասն է՞ր ուրն են ծայնքն մեր:

Պատ. Բուն ծայնքն մեր, ըստ յունացն՝ են չորս ըստ չորիցն տարերց. և ըստ չորից իսկական հողմոց, որ ևս չորս ունին կողմունքն ըստ չորիցն կրկին էացեալք՝ որով լինի ուրն, որք ըստ ութից կանոնացն քնարերգուն. և ըստ ութից ծայնաւոր տառից. Նաևս ըստ ութից ծայնական գործեացն, որք են թոքն, խռչափողն, մակալեզուն, բերանն, լեզուն, ատամունքն, շրթունքն, յաւելեալ և օղն՝ որ ի մարդն: Զի առանց սոցա, և առանց ծայնաւորացն գրոց անկարելի՝ է երգել զերգս երաժշտականս. Վասն զի ամենայն երգք և եղանակք սոքօք բացակատարեն զիրոցն զծայն. և ունին ներփակեալ յինքեանս գաղտնի գիտութիւնս, և երաժշտականութեանս:

⁴⁸⁷ Gapasak'alean 1803. P. 25–26.

ТЕКСТ В4

ГРИГОР ГАПАСАКАЛЯН. КНИГА О МУЗЫКЕ, ГДЕ СОДЕРЖАТСЯ КРАТКИЕ ВОПРОСЫ И ОТВЕТЫ НА АРМЯНСКОМ, ГРЕЧЕСКОМ И ПЕРСИДСКОМ ЯЗЫКАХ

О древних гласах, о том, какие они и откуда

В.: Что такое древние гласы и кто их изобрел?

О.: Это те, от которых якобы произошли новые гласы. Как рассказывают Отец риторики⁴⁸⁸ с Нергинаци, певец Сенек нашел *Лидиос*⁴⁸⁹ от звучания ударов плотника о [кусок] дерева, который и есть Первый глас. Брат его Фокилид⁴⁹⁰ от кузнечного ремесла иковки железа изобрел *Деотерон*⁴⁹¹, то есть Второй глас. Их брат Орфик, подражая шуму рек и течениям потоков, изобрел *Таритон*⁴⁹², то есть Третий глас. Также племянник их Пифан от вращения жерновов изобрел *Густос*⁴⁹³, то есть Четвертый глас.

В.: Кто упорядочил их?

В.: Кто упорядочил их?

О.: Аргел, музыкант, добился их чистоты соответственно порядку ступеней и установил в определенной последовательности, согласно святому Григору⁴⁹⁴ и Давиду Непобедимому.

В.: Кто разделил звуки?

О.: Философ Степаннос, достославный музыкант, разделил звуки на роды: голо-сить, вопить, кричать, свистеть, звать, блять, хрюкать, журчать, рычать, ржать, лаять, мычать, щебетать и так далее. А Фимгиан Фиванский сотворил орудие с 24 струнами и на нем извлекал все эти звуки. Музыкант Зедеос⁴⁹⁵ настроил орудие поинному и бряцал на нем, воспроизводя все звуки. И другие изготовили иные музыкальные инструменты и тем самым изобрели музыкальную науку, но никто из них не уподобился божественному псалмопевцу Давиду. <...>

О том, почему гласов восемь

В.: Почему наших гласов восемь?

⁴⁸⁸ Мовсес Хоренаци.

⁴⁸⁹ Лидийский лад.

⁴⁹⁰ Возможно, имеется в виду поэт Фокилид (*Φωκίλιδης*) из Милета (VI в. до н. э.), автор гном назидательного характера, написанных в форме элегических двустиший. До наших дней дошли лишь мелкие фрагменты его сочинений.

⁴⁹¹ Искаженное *δεύτερος*, греч. «второй» (прим. ред.).

⁴⁹² Искаженное *τρίτος*, греч. «третий» (прим. ред.).

⁴⁹³ Название сильно искажено, должно быть «Тетардос».

⁴⁹⁴ Неясно, кто имеется в виду: святой Григорий Нисский или святой Григор Татеваци: древнее толкование на гласы есть у обоих авторов.

⁴⁹⁵ Возможна определенная связь с Зетом (*Ζήθος*), играющим на кифаре и приводящим музыкой в движение камни, братом Амфиона. Братья-близнецы, построившие город Фивы, часто упоминаются в средневековых трактатах музыкально-эстетического содержания в качестве примера, демонстрирующего силу воздействия музыки. См. Мифы народов мира. Т. I. С. 467.

Հարց. Յուրից ծայնիցն այլ աւելի եղանակք գո՞ն թէ ոչ՝

Պատ. Այսպէս մակաբերեալ ասէ, թէ մակաբառեալն ութ եղանակն է, ութն լար հնչէ, այսինքն, ութն տառ (ըստ գերահռչակ բանաստեղծի սուրբ հայրապետին հայոց) և քան զուր եղանակն այլ աւելի ոչ գոյ. Որպէս մերն ութն ծայն է, և այլ բազում եղանակք՝ զանազանին ի ներքոյ ութիցն. Քանզի ութիւքս այսոքիւք, ամենայն գիր՝ և բան, և եղանակք շարադասին. և երաժշտական ութից ծայնից բաժանմունքն, են ըստ ութիցն ծայնաւորաց. Որք իւրաքանչիւր դիմաց պէսպէս ոլորակս առնեն որպէս ի կոխմանէ մատանց երաժշտին ի թելս քնարի տպաւորի ելուստ ծայնի: Եվ այլ ամենայն արարած ական էութիւնքն ի նոսա պարունակեալ տեսանին, այսինքն, իմանալի՝ և զգալի. կենդանի՝ և անկենդան. բանական՝ և անբան. զգայական՝ և անզգայ, ըստ չորիցն՝ և ըստ ութիցն յարմարութեանց ծայնից:

Հարց. Ո՞րպիսի բաղդատութիւն ունին սոքա:

Պատ. Ած՝ հողոյ. Բծ՝ ջրոյ, Գծ՝ օդոյ. Դծ՝ հրոյ: Դարծեալ՝ Ած, իմանալեաց: Բծ, բանականաց. Գծ, զգայականաց. Դծ, նիւթականաց: Կամ այսպէս, երկրի՝ ծայն՝ տարերաց. ջրոյն՝ կենդանեաց. օդոյն՝ մարդկանց, հրոյն՝ հրեղինաց:

Հարց. Քանի՞ք են հիմունք ծայնից և որպէս:

Պատ. Հիմունք ծայնիցն են չորս, այպէս, Ած, Բծ, Գծ, Դծ:

Հարց. Քանի՞ք են կողմունքն նոցա:

Պատ. Չորս, այսպէս, Ակ, Բկ, Գկ, Դկ:

Հարց. Քանի՞ք են կողմանց կողմունքն:

Պատ. Չորս, որպէս պատմէ մեկնիչն Ներգինացւոյ:

Հարց. Ուստի՞ առեցեալք են ութն ծայնքն:

Պատ. Ի հիւսնականէն է՝ առեցեալ ի {Առջիցն} ծայնից. Բծ, ի դարբնութիւնէ. Գծ, ի գետոցն հոսանաց. Դծ, յաղորեացն ի ծայնից: Ակ, յերկաթոյ կռելոց. Բկ, ի ծովային ալեացն. Գկ, ի ծովային ծփանացն. Դկ, յանասնոցն ՝ ի ծայնիվ:

Հարց. Ո՞ք էին բաժանողք զկողմունքս:

Պատ. Քինոսփէնէս երաժիշտն գոլով (ասէ) հմուտ ծայնիցն զազանաց՝ և թռչնոց բաժանեաց կողմն Ած-ին, որ է՝ Ակ: Աքիլլէս, զկողմն Բծ-ին, որ է՝ Բկ. և Գծ-ին, որ է՝ Գկ. յետոյ Նոմինաս, զկողմն Դծ-ին, որ է՝ Դկ: Որպէս պատմէ սուրբն Գրիգոր ի Գիրս հարցմանց՝ և այլք յայլ ուրեք:

О.: Исходных гласов наших, как и у греков, четыре, согласно четырем стихиям и четырем настоящим ветрам; они имеют также четыре побочных гласа согласно повторно рождающимся четырем. Итого восемь, что соответствует восьми канонам Псалмопевца и восьми гласным, а также восьми голосовым органам, как-то: легкие, трахея, язычок, гортань, язык, зубы, губы; прибавь к ним воздух, находящийся в человеке. Ибо без них и гласных невозможно воспеть песнь музыкальную, поскольку все песни и напевы исполняются посредством [этих органов], содержащих в себе тайную науку музыкального [искусства].

В.: Существуют ли другие напевы помимо восьми гласов?

О.: Как заключая говорит [философ], удвоенная четверка это восемь напевов, звучащих восемью струнами, то есть восемью [гласными] буквами (согласно знаменитейшему поэту, святому армянскому патриарху)⁴⁹⁶. Нет других гласов помимо восьми, и у нас их восемь. Однако внутри восьми гласов различается множество иных напевов, поскольку этими восемью [гласами] излагаются все письмена, и слова, и напевы. И каждому [гласу] соответствует свой гласный, подобно тому как нажатиям пальцев музыканта на струны лиры отвечают разные звуки. И всякие прочие тварные сущности видятся также заключенными в них, как-то: духовные и ощущаемые, живые и безжизненные, разумные и бессловесные, чувственные и бесчувственные, соответственно взаимодействиям четырех и восьми гласов.

В.: Чему они уподобляются?

О.: Глас первый земле. Второй – воде. Третий глас – воздуху. Четвертый – огню. А также: Первый глас – духовным. Второй – разумным. Третий – чувственным. Четвертый – вещественным. Или же: глас земли – стихиям. Воды – животным. Воздуха – людям. Огня – ангелам.

В.: Каково число основных гласов?

О.: Основных гласов четыре: глас Первый, глас Второй, глас Третий, глас Четвертый.

В.: Сколько у них побочных гласов?

О.: Четыре: Первый побочный, Второй побочный, Третий побочный, Четвертый побочный.

В.: Сколько есть побочных у побочных?

О.: Четыре, как повествует об этом толкователь Нергинаци.

В.: Откуда происходят побочные побочных?

О.: От голосов зверей и птиц.

В.: Откуда происходят восемь гласов?

О.: Первый глас – от плотничного ремесла. Второй – от кузнечного. Третий – от течений рек. Четвертый – от шума мельничных жерновов. Первый побочный – отковки железа. Второй побочный – от волн морских. Третий побочный – от шума прибоя. Четвертый побочный – от криков животных.

В.: Кто разделил побочные [гласы]?

О.: Киносфен (*K'inosp'ēnēs*), музыкант, сведущий в голосах зверей и птиц, отделил Первый побочный. Ахилл (*Ak'illēws*) – Второй и Третий побочные. Позже Номин (*Nominas*) выделил Четвертый побочный. Так рассказывает в «Книге вопрошений» святой Григор [Татеваци]⁴⁹⁷, и другие – в иных книгах. <...>

⁴⁹⁶ Так везде характеризует Гапасакальян выдающегося армянского поэта и гимнографа Нерсеса Шнорали (Благодатного, ок. 1100–1173, католикос с 1166 года до своей смерти).

⁴⁹⁷ В данной главе Гапасакальян пересказывает, а временами буквально цитирует главу 43 «Вопрошение о гласах» из «Книги вопрошений» Григора Татеваци.

ԲՆԱԳԻՐ Գ

ՀՈՌԻ Ը ԵՎ ՄԵՊՏԵՍԲԵՐԻ ԺԵ <...> ՅԻՇԱՏԱԿ ՍՐԲՈՑ ԹԱՐԳՄԱՆՉԱՑ ՍԱՀԱԿԱՑ ԵՎ ՄԵՍՐՈՎՊԱՑ

<...> Արարին և երգս շարականաց, եւ կարգեցին եղանակս ամենայն ծայնից, զորս բաժանեաց ի միմեանց՝ սուրբ հայրապետն հոգելի տէրն Իսահակ Պարթեւն: Ժ ծայնս ըստ թըւոց ժ արարածոցս, որ են այսոքիկ: Երկին եւ երկնայինք: Երկիր եւ երկրայինս: Ծովք եւ ծովայինք: Օդք եւ օդայինք: Հրեշտակք եւ մարդիկ: Այլեւ՝ ըստ թըւոյ ժ բանից արինաց Աստուծոյ ի քարեայ տախտակսն Մովսէսի եւ ժ հարուածոցն Եգիպտոսի: Եւ ժ ազգ բանականացն. ինն հրեշտակաց եւ մին մարդկային բնութիւնս, որ լինի ժ: Այլ եւ ժ փորձանացն Աբրահամու որովք հաճոյացաւ Աստուծոյ: Եւ ժ մատանց մարդոյս: Այլ եւ ժ աղի քնարին, որով Դաւիթ զսաղմոսն երգէր: Եւ այլ բազմաց օրինակաց, որ ըստ ժ թիւ, որ առնէ գհարիւրն, ըզհազարն եւ զքիւրն:

Եւ ինքն ժ ի չորից գոյանայ եւ է ամենայնի կատարումն: Այսպէս եւ Դ ծայնից ժ բարդեցաւ: Եւ Դ ծայնքն ի չորից տարերցս ունին զգայութիւն: Որպէս եւ է Առաջի ծայնն ի հողոյն: Եւ Երկրորդն՝ ի ջրոյն: Երրորդն՝ ի յօդոյն: Եւ Չորրորդն՝ ի հրոյն: Եւ ի Դ ծայնիցն բաժանեաց զչորս կողմն: Առաջի կողմն, Աւագ կողմն, Վառ, Վերջին: Եւ Բ ըստեղիքն, որք ունին եւ այլ յայտնութիւնս: Զի Առաջի ծայնն՝ ի հիւսնականէ: Երկրորդն՝ ի դարբնէն է: Երեքն՝ ի գետոց: Չորրորդն՝ յաղօրեաց: Հինգերորդն՝ յերկաթոյ: Վեցերորդն՝ ի ծովու կենդանեաց: Յոթերորդն՝ ի ծովու ծփանաց: Ութերորդն՝ յանասնոց: Իններորդն՝ ի զազանաց: Տասներորդն՝ ի թռչնոց: <...>⁴⁹⁸:

⁴⁹⁸ Критический текст составлен по источникам: ММ рук. № 7362. Л. 626; Yaysmawurk՝ 1730. P. 74–75.

ТЕКСТ С

8 ОКТЯБРЯ И 15 СЕНТЯБРЯ. ЧТЕНИЕ ПАМЯТИ СВЯТЫХ ПЕРЕВОДЧИКОВ СААКА И МЕСРОПА

<...> Сотворили [они] и песни шараканов, установили напевы всех гласов, каковы святой патриарх Саак Партев разделил на десять согласно числу следующих десяти [божественных] созданий: небо и небесные [светила], земля и земные [существа], море и морские [животные], воздух и птицы, ангелы и люди. А также согласно десяти Божественным заповедям, [запечатленным] на скрижалях Моисея, и десяти казням Египетским, и десяти разумным родам: [ибо] девять ангельских [чинов] и одна человеческая природа составляют десять. Также десять испытаний Авраама, каковыми стал он угоден Богу, и десять пальцев на руке человеческой. Также десять струн лиры, на которой Давид воспевал псалмы, и десять покрывал скинии Завета. Ибо десять – священное [число] и дар Божий, совершенное число, от которого происходят 100, 1000 и 10 000.

А само число десять происходит от четырех и является венцом всего [сущего]. Так и из четырех гласов происходят десять. Четыре же гласа соотносятся с четырьмя стихиями. Первый – от земли. Второй – от воды. Третий – от воздуха. И Четвертый – от огня. И от четырех гласов отделились четыре побочных: Первый побочный, Старший побочный, Низкий и Последний. А также два гласа *steli*, которые имеют и иные проявления. Ибо Первый глас [происходит] от плотничного [ремесла], Второй – от кузнечного. Третий – от рек. Четвертый – от [шума] мельничных жерновов. Пятый – от железа. Шестой – от морских животных. Седьмой – от морского прибоя. Восьмой – от скота. Девятый – от зверей. Десятый – от птиц. <...>

ԲՆԱԳԻՐ Դ

ՄՈՎՍԵՍԻ ՔԵՐԹՈՂԱՀԱԻՐ ՅԱՂԱԳՄ ԿԱՐԳԱՑ ԵԿԵՂԵՑԻՈՑ ԲԱՑԱՅԱՅՏՈՒԹԻՒՆՔ

Շարադրութիւն շարամանու Հոգեւոր երգարանիս ըստ երաժշտական չափոց՝ շտամբածայնութեան, ստեղնաչափութեան ութամասնեայ պատկանաւոր ծայնից պատճառք

Եւ արդ, քանզի նախկին հնչեաց բարբառն աստուածային՝ թէ Ուր ես Ադամ. եւ երկրորդ՝ թէ Ուր է Աբել եղբայր քո. եւ երրորդ՝ թէ Ուր է Սառա կին քո: Արդ այս ամենայն ծայնքս հարազատք են Առաջի ծայնին, որոց սրբոց Սրովբէիցն հնչումն յերկրիս՝ երկրորդ յօրինեցան փառաբանութեան երգքն: Քանզի յառաջին փառաւորչացն, յառաջին հրաշափառական ծայնիս հնչեաց բարբառն յասելն՝ եթէ Փառք ի բարծունս Աստուծոյ եւ երկիր խաղաղութիւն: Իսկ կողմն նորին՝ զողոքական մաղթանս ունի, եւ գերկածգական աղաթսն՝ երգ Մովսէսեան յերկրորդում խորանին վկայութեան, ըստ որում համածայնի արիններգութեան Մարիամայ՝ քեռն Ահարովնի՝ յերգելն ի Կարմիր ծովուն, թէ Արիննեսցուք զՏէր զի փառաւք է փառաւորեալ:

Իսկ երկրորդ ծայնն՝ զխմբական աղաչողութիւն ունի, գառ ի վտանգիս ապրեցելոցն, եւ զբոցախմբելոց հրախաղաց գերիս մանկանցն զարիններգութեան երգսն ի հնոցին, յաղագս երկուց փրկութեան, մարմնոյ ասեմ եւ հոգոյ. որպէս ասի յերկրորդ ծայնիս երգեալ՝ յերկրորդ ժամու աւուրն: Իսկ կողմն նորին՝ ողբերգական ծայն. սովաւ յարինեցան սաղմոսք ի սուրբ ի պահս քառասնորդացն եւ Քրիստոսի չարչարանաց աւուրն, ըստ երկրորդի զղջման ապաշխարողացն, գառաջին զբարեգարդութիւնն ոչ ունելով:

Իսկ երրորդ ծայն՝ զիգական աղաչողութիւնսն ունի. սովաւ յարինեցան քարոզութիւնք տուրնջեան եւ զիշերոյ, ըստ առ ի յերրորդական տուողութենէն, ըստ երից ամանակաց պիտոյից, ըստ մարմնոյ եւ շնչոյ եւ հոգոյ: Իսկ կողմն նորին՝ բերկրալից ծայն, որ եւ Վառ իսկ կոչի, այսինքն՝ է՝ խիստ ծայն: Սաւվա յօրինեցան սաղմոսք աւուրն Արմաւենեաց, ի մտանելն Յիսուսի յերուսաղէմ. որոց եւ համածայնի արիններգութիւն տղայոցն, յասելն՝ եթէ Արինեալ եկեալ անուամբ Տեառն:

Իսկ Չորրորդ ծայն՝ զընդհանուր զքարոզութիւնն յայտնէ ըստ չորս անկիւնս աշխարհի, ըստ չորից ժողովս եւ ըստ չորից բաղկացութեան մարդոյս: Իսկ կողմն նորին՝ ուրախալից ծայն. սովաւ շարագրեցան ստողոգիականք սաղմոսք ի սուրբ Պատեքն, ի Յարութեանն Քրիստոսի, ի մի պարունակութիւն երկնայոցն եւ երկրաւորացս, ըստ առաջին բաղկացութեանն:

Արդ՝ Աստուած անեղ՝ անուն արարչական ասի, եւ Տէր դատողական, որ զիմանալի աշխարհն բաղկացոյց, տասն թուովք արինաբանիչս իւր կարգապետեաց իմանալի խորանին. յորոց մինն ստոր անկեալ, յարինելոյն զԱստուած անարժան գտաւ: Իսկ ինն դասուցն անդադար ի Հոգւոյն Սրբոյ կանի փառաբանութիւն իւրեանց Արարչին: Զոր եւ ի նմին Հոգւոյ ուսեալ մարգարէիցն՝ ուսուցին եւ ծանուցին որդւոց մարդկան գերաժըշտական երգս

ТОЛКОВАНИЕ МОВСЕСА, ОТЦА РИТОРИКИ, О ЧИНАХ ЦЕРКВИ

Изложение содержания Духовного песенника согласно музыкальным размерам, быстрому [и] медленному, [и] первопричины гласов, соответствующих его восьми частям

Ибо изначально прозвучал глас Божий: Адам, где ты? И во-вторых: где Авель, брат твой? И в-третьих: где Сарра, жена твоя? Итак, все эти звуки родственны Первому гласу, в котором доносится до земли пение святых серафимов; во-вторых, [в нем] сочинены песни славословия. Ибо в Первом гласе прозвучал голос славящих, возвещавших чудесными звучаниями: Слава в вышних Богу, и на земле мир. А его побочный имеет смиренно-просительный [характер], и в нем [поется] молитва, обращенная к земле, песнь Моисея во втором разделе [Ветхого] Завета, с которой согласуется ода Мариам, сестры Аарона, воспетая у Красного моря: Пойте Господу, ибо высоко превознесся Он.

А Второй глас несет [в себе] всеобщую мольбу, ибо [он] происходит от песни благословения трех отроков, спасшихся от угрозы сгореть в огненной печи, о двух спасениях – назову [это спасениями] тела и души; так говорят, воспевая во Втором гласе во втором часу дня. А его побочный – трагический глас. В нем сочинены псалмы сорокодневного поста и на дни Страстей Христовых.

А Третий глас несет [в себе] женскую мольбу. В нем сочинены проповеди дневные и ночные сообразно тройственному дару, сообразно нуждам трех времен⁴⁹⁹, сообразно телу, духу и душе. А его побочный – утешающий, именуемый низким, то есть строгим. В нем сочинены псалмы на Вербное Воскресенье, вход Иисуса в Иерусалим. С ними согласуется песнь отроков, возвещавших: Благословен грядущий во имя Господне.

А глас Четвертый возвещает всеобщую проповедь на четыре стороны света, согласно четырем [Вселенским] соборам и четырем составным [началам] человека. А его побочный – радостный глас, в нем сочинены псалмы *stologi* (респонсориальные – Ред.) на святую Пасху, Воскресение Господне, в ознаменование единой природы обитателей неба и нас, живущих на земле.

Ныне Бог безначальный, да будет произнесено Творящее имя, и Господь судящий, что создал духовный мир, установил на духовном алтаре десять славящих Его [ангелов], один из которых был низринут, найдя недостойным благословлять Господа. А девять сонмов непрестанно Святым Духом восхваляют своего Творца. Так и от Его Духа восприняли пророки, научили и познакомили сынов

⁴⁹⁹ В оригинале: «...ըստ տա ի յերրորդական տուտութիւնէն, ըստ երկց ամսմանաց պիտոյից» (*əst ar i yerrordakan tuolut 'enēn, əst eric ' amanakas ' pitoyic*). Этот фрагмент с трудом поддается интерпретации. Возможно, «тройственный дар» отсылает к Святой Троице, а под «тремя временами» имеются в виду прошедшее, настоящее и будущее (прим. ред.; благодарю доктора филологических наук Г.С. Мурадян за помощь).

աւրինութեան: Իսկ զգալի աշխարհս տասն աստիճանաւք պատուեալ, զոր ի զանազան ժամանակս ուսույց Հոգին Սուրբ՝ տասնադեաւ սաղմոսարանաւ սաղմոսել Տեառն:

Իսկ յապառնի ժամանակին՝ Առաջին ծայնիւ հնչեցեալ լինի փողս Գաբրիէլեան, եւ գերեզմանք բանան, եւ մեռեալք յառնեն:

Երկրորդ ծայնիւ լսի բարբառ՝ եթէ Փեսայ գայ, արիք ելէք ընդառաջ նորա:

Երրորդ ծայնիւ մարգարէքն վառին որպէս սպառազէնս առաջի նորա. եւ կողմն արդարոցն վերաբերի՝ հանապազ ընդ Տեառն լինելով:

Չորրորդ ծայնիւ կարգի ատեանն ահագին, եւ նստի դատաւորն յաթոռն՝ դատել զաշխարհս արդարութեամբ:

Իսկ կողմն Առաջին՝ լալումն եւ կոծումն մեղաւորաց ի դժոխս:

Իսկ Երկրորդի կողմն՝ գետ հորյ յորդեալ ելանէ առաջի նորա:

Իսկ Երրորդի կողմն՝ նովաւ լսին բարբառք դիմադարձացն եւ անհաւատիցն՝ եթէ Երթայք, անիծեալք, ի հուրն յաւիտենից, որ պատրաստեալ է սատանայի եւ հրեշտականց նորա:

Իսկ Չորրորդի կողմն՝ ուրախալից ծայն. նովաւ կոչին արդարքն՝ եթէ Եկայք օրհնեալք Հաւրն իմոյ, ժառանգեցէք զարքայութիւնն, պատրաստեալ ձեզ ի սկզբանէ աշխարհի:

Իսկ Երկրորդի ստեղն՝ զորս գտեալ հրոյն, ճարակ եւ կերակուր իւր առնէ զամենեսեան:

Իսկ Վերջին ստեղն՝ պատրաստէ սիրելեաց իւրոց բաժակ փրկութեան եւ անմահութեան յարքայութեանն երկնից:

Այս է պատճառք ծայնից երաժշտականաց:

Եւ եթէ ընդէ՞ր ութ կանոնիւք կարգեալ են Սաղմոսք Դաւթի, որով հանապազ կատարեմք զպաշտամունս եկեղեցւոյ, ինձ այսպէս թուի՝ թէ եւթն կանոնն՝ ըստ եւթն դարուն, իսկ ութն՝ ըստ ութ դարուն կարգեալ է. զոր եւ իմաստունն Սողոմոնն ի զգաւութեան խրատուն տարացոյց տայ յասելն՝ եթէ Տու՛ր բաժինս եւթանց, այլ եւ ութից. եւ դարձեալ ի Սաղմոսն Դաւիթ յասելն՝ եթէ սաղմոսի վասն ութերորդին:

Արդ, որպէս վերագոյն ասացաք, եթէ եւթն կանոն՝ յաղագս եւթն դարուն, իսկ ութերորդն՝ ըստ ութ դարուն խորհուրդն բերէ յինքեան, զոր եւ ի վերա դարձի գերութեանն կարգեալ է ի Բաբելովնէ յերուսաղէմ. իսկ ըստ իմանալի տեսութեանն՝ յերկրէ յերկինս եւ յերկիր ամետեաց նախաշաւիղ ի վերելք: Վասն զի աւրինակ էր նոցայն մերոցս. Երուսաղէմն՝ դրախտին, Նաբուգոդոնոսոր՝ սատանայի, բաբելացիքն՝ դիւաց, երեք մանկունքն՝ մարդկային բնութեանս, հնոցն հրոյն հանդերձեալ հրոյն:

Իսկ երգս երից մանկանցն հանապազ առաւաւտին երգել յեկեղեցւոջ, զի որպէս նոքա գերեալ ի բաբելոնական բռնաւորէն ի հնոցն անկանէին, նոյնպէս եւ մեք ի մէջ հնոցի կենցաղոյս՝ գերեալք յաներեւոյթ բռնաւորէն, եւ ըմբռնեալք խէսխէս ախտիւք եւ լուցկիք եղեալ յաւիտենական հրոյն: Աստանաւոր գոգցես իմն հրեշտակական ազդմամբ ի թառամեցուցանող քնոյն զարթուցեալք աւուր աւուր ընդ առաւաւտսն գերգս երից մանկանցն ի բերան առեալ՝ ասեմք եթէ Արինեալ եւ Տէր Աստուած հարցն մերոց, աւրինեալ եւ փառաւորեալ անուն քո յաւիտեան: Եւ որպէս եւ նորա ի փրկութիւն անձանց իրեանց՝ առ իւրեանց փրկիչն մատուցեալ, եւ որպէս առ երկինս ի հնոցէն ի վեր գոչէին, յորդորելով

человеческих с музыкальными песнями благословения. А чувственный мир одарили десятью ступенями, по которым в разное время Дух Святой обучил воспевать псалмы Господу на десятиструнной псалтири.

А в грядущем времени в гласе Первом прозвучит труба Гавриила, и отверзнутся могилы, и восстанут мертвецы.

В гласе Втором прозвучит голос: вот, Жених идет, выходите навстречу Ему.

В гласе Третьем пророки воссияют наподобие [ангельских] воинств перед Ним. И сторона праведников будет вознесена, [дабы] вовеки пребывать с Господом.

В гласе Четвертом устанавливается грозное судилище, и садится Судья на престол судить мир по справедливости.

Первый побочный [глас] – плач и вопли грешников в аду.

А Второй побочный – огненная река, несущаяся перед Ним.

А Третий побочный – в нем слышится слово к отступникам и неверующим: идите проклятые, в огонь вечный, уготованный диаволу и ангелам его.

А Четвертый побочный – радостный глас, им призываются праведники: приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира.

А *steli* Второго [гласа], найденный в пламени, пожирает и поглощает всё.

А *steli* Последнего [гласа] – в нем уготовал [Господь] Своим возлюбленным чашу спасения и бессмертия в Царствии Небесном.

Таковы первопричины музыкальных гласов.

И почему псалмы Давида упорядочены в восьми канонах, которыми денно и нощно совершаем службу в церкви? Мне так кажется, что семь канонов [соответствуют] семи векам, а восемь – установлены согласно восьми векам, на что указывает премудрый Соломон в наставлении о благоразумии, говоря: давай часть семи и даже восьми⁵⁰⁰. И вновь сказанное Давидом в Псалтири: на восьмиструнном⁵⁰¹.

Итак, если семь канонов, как сказали мы выше, [соотносятся] с семью веками, то восьмой приносит с собой таинство века восьмого об исходе из плена Вавилонского и возвращении в Иерусалим. А согласно духовному учению, от земли до небес и земле возведен был путь к возвышению. Ибо они [послужили] образцом для нас: Иерусалим – [образ] рая, Навуходоносор – сатаны, вавилоняне – злых духов, три отрока – человеческой природы в уготованном [для нее] пламени.

А песнь трех отроков [следует] всегда воспевать на заутреню в церкви, ибо как они, плененные вавилонским угнетателем, были брошены в печь огненную, также и мы в печи жизненных [испытаний], плененные невидимым угнетателем, охвачены всяческими немощами и являемся щепками в вечном пламени. Здесь мы, как бы под ангельским воздействием пробуждаясь от некоего угнетающего сна, ежедневно по утрам воспеваем песнь трех отроков, говоря: благословен Ты, Господь Бог отцов наших, благословенно и прославлено имя Твое во веки веков. И как они во имя спасения душ своих возносили [голоса] своему Спасителю, и как они зывали к небу из печи, побуждая всех сотворенных к восхвалению Господа, так и мы следуем их примеру, будучи членами Его Тела и [частицами] Его костей; высоко вознося хор [голосов] наших, восклицаем, обращаясь ко всем видам сотворен-

⁵⁰⁰ Еккл. 11:2 (прим. ред.).

⁵⁰¹ Пс. 11:1 (прим. ред.).

զամենայն արարածս ի փառաբանութիւն Աստուծոյ. ըստ նմին արիւնակի եւ մեք՝ իբրեւ անդամք մարմնոյ նորա եւ ոսկերաց նորա՝ ի վերայ մեր եւ ի մեզ բերելով զգլուխն՝ վերագոչենք աղաղակելով յընդհանուր տեսակս արարածոց՝ եթէ Աւրիւնեցէք ամենայն գործք Տեառն զՏէր: Իբրեւ զի ազատեալք մեք ի մեղաց եւ ազատութեանն մեղոյ հաղորդք լեալք ամենայն բնութիւնք արարածոց, հարկաւորին ամենայն իրաւք եւ նոքա ընդ մեզ արիւնել եւ փառաւորել զԱստուած, զայն՝ որ ազատէն զամենեսին:

Բայց պարտ է նախկին ապաշխարութեամբ ի մեղացն արդարանալ, եւ ապա հրաման տալ արարածոցն ի փառաբանութիւն Աստուծոյ: Նախ ասել՝ եթէ Մեղաք, անարիւնեցաք, յանցեաք, եւ ապա համարծակել եւ ասել՝ եթէ Աւրիւնեցէք ամենայն գործք Տեառն զՏէր. նախկին ասել՝ եթէ Ողորմեա ինձ, Աստուած, ըստ մեծի ողորմութեան քում, ըստ բազում զթոթեան քում բաւեա զանաւրէնութիւնս իմ. առաւել լուա զիս, յանաւրէնութենէ իմմէ եւ ի մեղաց իմոց սուրբ արա զիս, եւ ապա համարծակել եւ ասել Աւրիւնեցէք զՏէր յերկնից, արիւնեցէք զնա ի բարծանց. արիւնեցէք զՏէր հրեշտակք նորա, արիւնեցէք զնա ամենայն զաւրութիւնք նորա. եւ յետ այնորիկ բարծրանալ քան զզգալի արարածս յիմանալի բնութիւնսն, եւ ընդ անմարմնոցն դասուց գոչել՝ եթէ Փառք ի բարծունս Աստուծոյ եւ երկիր խաղաղութիւն եւ ի մարդիկ հաճութիւն: Եւ այնպէս միաբանեալ ընդ վերնոցն՝ գեղեցիկ հակամիտութեամբ նախ զսերովքիցն զհնչումն երգեն զերեքկին սրբասացութիւնսն, եւ ապա զմանկունս եկեղեցւոյ յորդորելով՝ համաձայնել ընդ անմարմնական բնութիւնսն, յասելն՝ թէ Յարեւելից մինչեւ ի մուտս արեւու արիւնեցէք զանուն Տեառն, որ զթացաւ առ աղբատ եւ տառապեալ բնութիւնսն յարուցանելով յերկրէ եւ ի մեղաց բնակեցուցանելով ի բարծունս յանմարմնական բնութիւնսն, փառաբանիչս ամենասուրբ Երրորդութեանն. նմա փառք յաւիտեանս յաւիտենից ամէն: Ողորմեա Տէր մեր⁵⁰²:

⁵⁰² Критический текст составлен по источникам: ММ рук. № 1719 (1615–1616). Л. 38а–38б; Т’ahmizyan 1972а. Р. 85–94. См. также К’iwrtean 1935. No. 1–2. Р. 31–32.

ных: благословите, все дела Господни, Господа. И будучи освобожденными от грехов, и в свободе своей причастные к природе всех сотворенных, мы вместе с ними всеми способами должны благословлять и восхвалять Бога, дабы [через Него] были освобождены все.

Но следует прежде оправдаться от грехов покаянием, и лишь потом дать приказ сотворенным на восхваление Бога. Вначале сказать: мы согрешили, преступили [Твои] законы, и только после этого осмелеть и сказать: благословите, все дела Господни, Господа. Вначале сказать: помилуй меня, Господи, по великой милости Твоей, по многой благодати Твоей отпусти беззакония мои. Услышь меня еще, и от беззаконий моих, и от прегрешений моих очисти меня. И после этого осмелеть и сказать: благословите Господа с небес, благословите Его в вышних, благословите Господа ангелы Его, благословите всякие силы Его. А после возвыситься над чувственной природой сотворенных [и вознестись] к духовному, и вместе с сонмом бестелесных [ангелов] восклицать: слава в вышних Богу, и на земле мир, и в человеках благоволение. И так соединиться с вышними в прекрасном согласии: сначала серафимы воспевают трисвятое благословение, потом побуждают отроков церкви петь единым голосом с бестелесными, говоря: от востока до запада благословите имя Господа, Который сжалился над нищей и страждущей [человеческой] природой, возвысив [ее] над землей и грехами, поселив в вышних с бестелесными по природе, славословящими Всесвятую Троицу. Слава Ему во веки веков, аминь. Помилуй нас, Господи.

ԲՆԱԳԻՐ Ե

ԲԱՐՄՂԻ ԿԵՍԱՐՈՒ ՅԱՂԱԳՍ ՉԱՅՆԻՑ, ԹԷ ՈՒՍՏԻ ԳՏԱՆ ԿԱՍ ՅՈՒՄՄԷ. ԶՈՐ ԹԱՐԳՄԱՆԵԱԼ Է ՍՏԵՓԱՆՆՈՍԻ ՍԻՒՆԵԱՑ ԵՊԻՄԿՈՂՈՍԻ ԶԻ ՆԱ ԵՂԵԻ ԵՐԱԺԻՇՏ ԵՒ ՀՍՈՒՑ ԱՄԵՆԱՅՆ ՉԱՅՆԻՑ ԵՒ ԲԱԺԱՆԵԱՑ ԶՉԱՅՆԻՑ ՄԱՍՈՒՆՍ ԵՒ ԷՂ Զ[Յ]ԱՐՈՒԿԱՅՔ ՉԱՅՆԻՑ, ԶՈՐ ԿԱՐԳԵՑԻՆ ՍՈՒՐԲ ՀԱՐՔՆ

Առաջի ձայն. Փառք ի բարծունս, գՕրհնեալ Տէր բնակեալդ, Վասն ի վերուստ եւ Սուրբ կոյսն, օրհնութիւն կանոնաց եւ Առաքեայն: Ի մերծենալ երեկոյին՝ Աստուած մեծն, Օգնեա մեզ Տէր եկեղեցւոյ:

Բլ ստեղն. Ողջոյն քահանայիցն, Լուսաւորեայն ճրագալուցին, կիսածայնեն ստողոգիք երեքեան սաղմոսացն: Եւ խորհուրդն այս է:

Առաջին ձայն, որ ի նմանութիւն փողոցն, եւ փութապէս ելանեն ամպօքն ընդառաջ Տեառն յօդս:

Երկրորդ ձայնն ասէ. Արիք ելեք ընդառաջ, ահա գալ Քրիստոս:

Երրորդն ասէ. հանդիպեալ ամենայն արարածոց եւ երկիր պագանել: Եւ որպէս ընդ մի բերան ասեն. մեղաք Քեզ որպէս զմարդ, ողորմեայ որպէս զԱստուած:

Չորրորդ ձայնն ասէ. ատեան զարդարի եւ դպրութիւնք հրաշիցն բանին: Յատեան նստի եւ դպրութիւնք առաքելոց եւ մարգարէիցն յայտնին:

Առաջի ձայնի կողմն. Լալումն, ողբումն, ապաշխարհումն մեղաւորացն, որք ոչ գործեցին զարդարութիւն:

Երկրորդ ձայնի կողմն. հուր գեհեմին զօրանայ որպէս զառիւծ յեկանել ի մեղաւորսն, որք ոչ հնազանդեցան Որդւոյն Աստոծոյ:

Չորրորդ ձայնի կողմն. հատեալ է վճիռ դատաստանի, զի անդարծ կորստեան հանդիպին մեղաւորքն ի հաւիտենից տանջանսն:

Առաջի ձայնի ստեղն. արդարոցն խաջանման դասիլն յաջակողմեանն եւ գալ ձայն ի Որդւոյն Աստուծոյ. եթէ եկայք օրհնեալք Հօր իմոյ, ժառանգեցէք զարքայութիւն Աստուծոյ. Ամենել դատաստանս ըստ գրոց, եւ Տէր մեր Յիսուս Քրիստոս, զի ասէ. որպէս լսեմ՝ դատիմ, եւ դատաստանն իմ արդար է:

Երկրորդ ձայնի ստեղն. որ հատանէ գոյս մեղաւորաց, լալ աչաց եւ կրճել ատամանց:

Երրորդ ձայնի ստեղն, տիրէ մեղաւորաց խաւարն սարսափելի եւ Տարտարոսն ցրտագին, որդն անբուն, հուրն անշեջ:

Չորրորդ ձայնին ստեղն. փոխանակ այսր կերակրոյ, Սուրբ Հոգւովն կերակրիմք եւ արքայութեան երկնից արժանաւորիմք, ընդ ամենայն սուրբս ի Քրիստոս Յիսուս ի Տէր մեր, որ է օրհնեալ յաւիտեանս. ամէն⁵⁰³:

⁵⁰³ Критический текст составлен по источникам: ММ рук. № 3276. Л. 86б, Хизан, XII–XIII вв.; рук. № 6616. Л. 39а–40б, Иерусалим, XV в.; № 7717. Л. 149б–150б, Мецопский монастырь, 1440 год; № 2752. Л. 8б, 1799 г. См. также нашу статью: Arewšatyan 1996–1997. P. 349–353.

ТЕКСТ Е

СЛОВО ВАСИЛИЯ КЕСАРИЙСКОГО О ГЛАСАХ, КОТОРОЕ ПЕРЕВЕЛ ЕПИСКОП СЮНИЙСКИЙ СТЕПАННОС, ИБО БЫЛ ОН МУЗЫКАНТОМ И [МУЖЕМ] ИСКУСНЫМ ВО ВСЕХ ГЛАСАХ, И РАЗДЕЛИЛ ГЛАСЫ, И УСТАНОВИЛ ПЕВЧЕСКИЕ ЗНАКИ ГЛАСОВ

Первый глас – «Слава в вышних», «Благословен Господь», «О [мире] слыше» и «Святая Дева».

[Первый побочный глас] – «Благословения» канонов и «Посланный»; с приближением к вечеру – «Боже великий», «Помоги нам, Господи, Церкви».

Steli Второго гласа – «Приветствие священников», «Просвети» на Навечерие; возглашают пополам (антифонно – Ред.) *stologi* трех псалмов. Таково таинство.

Первый глас подобен [звучанию] труб; и поспевают на облаках навстречу Господу по воздуху.

Второй глас сказывает: приидите навстречу, вот грядет Христос.

Третий [глас] сказывает: все сотворенные сходятся и поклоняются. И словно едиными устами говорят: согрешили мы перед Тобой как человеки, помилуй [нас] как Бог.

Четвертый глас сказывает: украшается судилище и отверзаются книги чудес. Восседает [Судия] на судилище, и раскрываются книги апостолов и пророков.

Побочный Первого гласа: плач, скорбь, покаяние грешников, не следовавших [путем] праведности.

Побочный Второго гласа: пламя геенны, обретая силу подобно льву, поднимается над грешниками, не покорившимся Сыну Божьему.

Побочный Четвертого гласа: свершается приговор судилища, ибо грешники обрекаются на невозвратимую утрату вечных мук.

Steli Первого гласа: крестообразно выстраиваются одесную праведники, и слышится голос Сына Божьего: приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте царство Божье⁵⁰⁴. Свершается суд согласно писаниям, ибо говорит Господь наш Иисус Христос: как слышу, [так и] сужу, и суд Мой праведен⁵⁰⁵.

Steli Второго гласа: разрушает надежду грешников, плач очей и скрежет зубов.

Steli Третьего гласа: господствует над грешниками мрак ужасный и Тартар холодный, червь неусыпный, огонь неугасимый.

Steli четвертого гласа: вместо этой пищи Духом Святым напитаемся и Царства Небесного удостоимся со всеми святыми во Иисусе Христе, Господе нашем, благословенном вовеки. Аминь.

⁵⁰⁴ Ср. Мф. 25:34.

⁵⁰⁵ Ин. 5:30.

ԲՆԱԳԻՐ Զ

ԱՆԱՆԻԱՅԻ ՎԱՐԴԱՊԵՏԻ ՅԱՂԱԳՍ ԳԻՏՈՒԹԵԱՆ ՁԱՅՆԻՑ

Առաջինն յԱդամայ սկսաւ, զի նմա տուաւ առաջին ծայն, զոր կորոյս: Եւ Տեառն մարդեղութեամբ երգեցին հրեշտակք՝ զՓառք ի բարձունս: Առաջի կողմ Մովսէս երգեաց՝ Աւրինեսցուք զՏէր, եւ մանկունք՝ զՀարցն:

Երկրորդ ծայն՝ ի Սինեայ բարբառ փողոյն: Նոյն ծայնիւ աւետեցին հրեշտակքն կանանցն զՅարութիւն [Տեառն]:

Երկրորդ կողմ՝ Յեսուայ է փողն [եւ] շուրջ գալ զԵրիքովաւ, Սամուէլ եւ դասք մարգարէիցն:

Երրորդ ծայն՝ Դաւիթ եւ դասք երգչացն եւ Սուրբ Հոգին ի վերնատանն յառաքեալսն:

Երրորդ կողմ՝ Մովսէս ի նաւակատինսն խորանին եւ Սողոմոն ի նաւակատինսն տաճարին:

Չորրորդ ծայն՝ Եզրաս ի գալն Երուսաղէմ եւ նվագելն ի տաճար: Յայս ծայնս զՀաւատամքն եւ զՄիածինն եղին սուրբ հարքն:

Չորրորդ կողմ՝ զտաճարին պղծիլն սրբէին: Նովին՝ եկեղեցաւրհնէքն եւ խաչաւրհնէքն:

Իսկ ստեղն՝ Եսայի լուաւ զսրովբէից սրբասացութիւն:

Ընդ ամենայն ժ, որ է թիւ կատարեալ, վասն զի ժ աստիճանաւ եւ ժ ծայնիւ պատուեց Աստուած զանմարմինս եւ զմարմնաւորսն, զոր յիմանալի աշխարհն բաղկացոյց ժ դասք արինաբանիչս իւր, եւ կարապետեալ յիմանալի խորանին, յորոյ մինն ստորանկեալ՝ անարժան գտաւ օրհնելոյն <...>⁵⁰⁶:

⁵⁰⁶ ММ рук. № 6031, 1404 г. Л. 183а–184а. Далее следует почти дословно процитированный фрагмент трактата «О чинах Церкви» (Текст D) вплоть до: «*Steli* Четвертого гласа — в нем уготовал Бог возлюбленным Своим чашу спасения и бессмертия, да будет то же и нам, утвердившимся в любви, и с нами всем другим».

ТЕКСТ F

«О НАУКЕ ГЛАСОВ» АНАНИИ ВАРДАПЕТА

Первый [глас] берет начало от Адама, ибо ему был дан первый голос, который он утратил. И на вочеловечивание Господа ангелы воспели «Славу в вышних». Первый побочный глас воспел Моисей – «Пойте Господу», и отроки – «Отцов».

Второй глас – клич трубы с Синая. В том же гласе благовестили ангелы женом Воскресение [Господа].

Второй побочный – Иисус [Навин] с трубой идет вокруг Иерихона; Самуил и сонм пророков.

Глас третий – Давид и сонм певчих, и Святой Дух в горнице с апостолами.

Третий побочный глас – Моисей при освящении алтаря, и Соломон при освящении храма.

Глас четвертый – прибытие Ездры в Иерусалим и [инструментальная] игра в храме. В этих гласах святые отцы постановили [петь] «Веруем» и «Единородный».

Четвертый побочный глас – очищение храма от скверны. Он же – благословение церкви и креста.

А [в гласах] *steli* слышал Исаия святословие серафимов.

Всего десять [гласов], что есть число совершенное, ибо десятью ступенями и десятью голосами удостоил Бог бестелесных и телесных, чиноначальствуя на духовном престоле, [и] образовал духовный мир из десяти чинов, прославляющих Его, одного из которых низринул, сочтя недостойным благословения <...>.

ԲՆԱԳԻՐ Է

ՎԱՆԱԿԱՆ ՎԱՐԴԱՊԵՏԻ ԱՍՍՅԵԱԼ «ՀԱՐՑՄՈՒՆՔ ԵՎ ՊԱՏԱՄԽԱՆԻՔ»

Հց. Ջգրեանքդ ի ծայնէ որպէ՞ս կարդան:

Պատ. գԱւետարանն՝ յԱռաջի ծայն.

զԱռաքեալն՝ յԵրկրորդ է:

յԵսային՝ յԵրրորդ է:

Զներբողեանն՝ ի Վերջին ծայն է:

Ստեղն՝ Յոհան կայ, որ յԵրկրորդ է, և այլն՝ յԱռաջին ծայն է:

Յաերէն ներբողեան՝ ի ստեղն⁵⁰⁷: <...>

Հց. Ձայնից գիւտ որպէ՞ս է:

Պատ. Առաջինն՝ ի հիւսնականէ: Երկրորդն՝ ի դարբնականէ... և այլն⁵⁰⁸
(տես Բնագիր Ա):

⁵⁰⁷ ММ рук. № 5611. Л. 576.

⁵⁰⁸ Там же. Л. 716.

ТЕКСТ G

«ВОПРОСЫ И ОТВЕТЫ» ВАРДАПЕТА ВАНАКАНА

Вопрос: Как читают на глас Писание?

Ответ: Евангелие – в Первом гласе;

Апостола – во Втором;

Исаию – в Третьем;

оды – в Последнем гласе.

В *steli* Второго гласа – Иоанна, и другие – в [*steli*] Первого гласа.

Армянские оды – в [гласах] *steli*.

В.: Как избрали гласы?

О.: Первый [глас] – от плотничного ремесла... и т. д. (см. Текст А).

ԲՆԱԳԻՐ Ը

ՎԱՐԴԱՆ ԱՐԵՎԵԼՅԻ

«ԺՂԼԱՆՔ»

Զավետարանն յԱռջի ծայնէ պատեհ է կարդալ եւ գառաքեալն՝ յԵրկրորդ, զմարգարէսն՝ ի Զորրորդ է։ Եւ կարդացողին նմանցնել պիտի իւր խօսքն գրոցն ասողին եւ պատճառին՝ թէ խրատական է, թէ աստուղական է, թէ ըղձական է, թէ սպառնական է, թէ ողորդական է, եւ այլք այսպիսիք⁵⁰⁹։ <...>

Եւ ի քանի՞ս բաժանեցին զծայնս գոյիցս։

Ստեփաննոս երաժիշտ բաժանեաց ԻԶ, որ են այս... (տես Բնագիր Բ1)⁵¹⁰։

⁵⁰⁹ ММ рук. № 750. Л. 114а–115а.

⁵¹⁰ Там же. Л. 119а. Ср. ММ рук. № 2939. Л. 361б. См. также Mayr c‘uc‘ak hayerēn jeřagrac‘ Matenadaranin Mxit‘areanc‘ i Venetik. II, 1924. P. 580.

ТЕКСТ Н

ВАРДАН АРЕВЕЛЦИ «БЕСЕДЫ»

Евангелие подобает читать в Первом гласе, а Апостола – во Втором, пророков – в Четвертом. И читающему следует сообразовывать свое слово [со словом] говорящего в Писании и с содержанием [читаемого] – будь оно увещательным или повествовательным, или просительным, или грозным, или благословляющим⁵¹¹, и тому подобное. <...>

И на сколько [видов] разделили существующие звуки?

Степаннос, музыкант, разделил на 26, каковыми являются... (см. Текст В1).

⁵¹¹ В оригинале — *oloxakan*. По-видимому, это слово возникло вследствие ошибки переписчика. Похоже, здесь должно быть *ologakan* — слово, восходящее к греческому *εὐλογημένος* («благословляющий», «приветственный») (прим. ред.).

ԲՆԱԳԻՐ Թ

ԿԻՐԱԿՈՍ ԵՐԶՆԿԱՅԻ

Ի ԲԱՆՆ, ՈՐ ԱՄԷ. «ԶԱՅՆ ՏԵԱՌՆ Ի ՎԵՐԱՑ ԶՈՒՐՑ, ԵՒ ԱՍՏՈՒԱԾ ՓԱՌԱՑ ՈՐՈՏԱՑ, ԵՒ ՏԷՐ ԻՆՔՆ Ի ՎԵՐԱՑ ԶՈՒՐՑ ԲԱԶՄԱՑ» (ՄԱՂՄ, ԻԸ. 3)⁵¹²

ԱԶ. Արդ, առաջին ծայրն նախաստեղծին պարզեւեալ յԱստուծոյ քահանայական, եւ մարգարեական, եւ թագաւորական շնորհիւ ի հանդիսի անցանելով, իսկ յ[ո]րժամ արտասահմանեցաւ ի դրախտէն եւ յարինութենէն զրկեալ գտաւ: Իսկ ի ծննդեանն Քրիստոսի հրեշտակք զնոյն առաջին ծայնիւք զաւետեալ հովուացն «զՓառս ի բարձանցն» (Ղուկ. Բ. 14) երգ զերգս ուսուցանեն եւ ի մկրտելն Յիսուսի յայտնեալ Սուրբ Երրորդութիւնն, քանզի իբրեւ մկրտեցաւ Յիսուս, եւ վաղվաղակի ի ջրոյ անտի, եւ ահա բացան Նմա երկինք, ետես զՀոգին Աստուծոյ, զի իջանէր իբրեւ զաղաւնի եւ գայր ի վերայ Նորա, եւ ահա ծայն ի յերկնից, որ ասէր. «Դա՛ է Որդի Իմ սիրելի, ընդ որ հաճեցայ» (Մատթ. Գ. 17): Եւ Յով[ի]աննէն զարինութիւնս եւ զՓառս մատոյց, եւ զհետ «Արինեալ Տէր բնակեալն» ծայնն, եւ հրեշտակային կարգաւորութիւնն, եւ այլ առաջնածայն նման սոցին:

ԱԿ. Ասկ առաջնակողմն ծայնս կոչի մեծի Մովսէսի անցանելն ընդ ծովն ժողովրեամբն, մարգարեութեամբ երգեալ[ց] կողմածայնիւ զԱրինեսցուք զՏէրն ի ծովու բաժանմանն վերաւրիէին (Ելից ԺԵ. 1. 21), ըստ նմին արինակի եւ երից մանկանցն զհուրն ի ցաւդ փոխեալ [աստուած]ային կաման (Դան. Գ. 52-90), նոյնգունակ զՀարցն ընծայեցուցին Աստուծոյ: Իսկ որ ի նորումս, որ Հրազլուցին պաշտի յԵկեղեցուդ Քրիստոսի Արինեսցուքն, եւ որ ի կարգին Է. ծայն, զոր եւ եբրայալկան դասք յԱրմաւենեաց աւուրն երգէին զարինութիւն ովսանայիւքն զՅիսուս, եւ մանկտին զխաղաղութիւն տային, որպէս հրեշտակք յերկինս նոյն ծայնիւ (Մարկ. ԺԱ. 10), զոր եւ ասէ մարգարէս. «Զայն ի վերայ», ախսինքն՝ ի վերայ Կարմիր ծովուն եւ ցաւոյն երից մանկանցն:

ԲԶ. Իսկ որ երկրորդ ծայնս կոչի իիջանելն Աստուծոյ ի Սինէական լեռն ամպեղէն խորանան՝ հրեշտակական բարբառքն որպէս փողոց հնչիւնս գոլով (Ելից ԺԹ. 18-19): Ուստի եւ Մովսէսի փողս կազմեալ, արինելով զԱստուած երկրորդ ծայնիւ, եւ զնոյն աւր փողոց անուանէր տաւնս (Ղեւտ. ԻԳ. 24): Իսկ ի նորումս նոյն երկրորդ ծայնիւ ի յարութիւն Փրկչին ի վերայ վիմին հրեշտակն փողելով աւետարանէր կանախնցն, եւ այլք նմանապէս ծայնք, որ վասն Տեառն յարութեանն, որ եղեն զետոցն բանականաց:

ԲԿ. Իսկ որ երկրորդ ծայնի կողմանակս կոչի հարկանելով քահանայիցն զԵրիքով կործանմամբ, որ եւ զԵթն նուիրական փողսն առ Մովսէսի եւ առ Յեսուա պատրաստեալ (Յեսու. Զ. 13): Իսկ ի նորումս մեզ շնորհեցաւ ողբերգականաւ ասել զսաղմոսս յաղուիացսն, զոր եւ յՈւրբաթուն Մեծի զԱստուած արինութեան ծայնն կարգեալ նոյնգունակ, եւ յամենայն ծայն կարգս նորին ծայնիւք յարմարեալս: Իսկ որ ստեղն նորուն կոչի առ Սամուէլի մարգարէի, իջեալ ի բազմադասք մարգարէիցն փողով, սրնկիւ եւ թմբկով երգել

⁵¹² Շմ. Bałumyan 2012. P. 77–80.

ТЕКСТ I

КИРАКОС ЕРЗНКАЦИ

О СЛОВЕ «ГЛАС ГОСПОДЕНЬ НАД ВОДАМИ; БОГ СЛАВЫ ВОЗГРЕМЕЛ, ГОСПОДЬ НАД ВОДАМИ МНОГИМИ» (Пс. 28:3)

Первый глас. Итак, Первым гласом были изначально удостоены милостью Божьей священники, и пророки, и цари для [отправления] торжества: как [Адам] был изгнан из рая и лишен благословения. А на Рождество Христово ангелы возвести пастухам в том же Первом гласе «Славу в вышних» (Лк. 2:14), научили [их] песням, и на Крещение Иисуса явилась Святая Троица, ибо когда был крещен Иисус [и] поспешая вышел из воды, открылись Ему небеса, и узрел Духа Святого, Который сходил как голубь и ниспускался на Него, и се, глас с небес, глаголющий: «Сей есть Сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение» (Мф. 3:16–17). И Иоанн воздал благословение и славу, и затем песнь «Благословен Господь живущий», и ангельское установление, и прочие подобные им в изначальном гласе.

Первый побочный глас. А в Первом побочном гласе возвещается переход великого Моисея с народом через море; пророчески воспел он в побочном гласе «Благословение» [«Пойте Господу»], славя разделение моря (Исх. 15:1, 21). По его примеру и три отрока, обратившие огонь в росу по воле Господа (Дан. 3:52–90), в том же гласе даровали Богу [песнопение] «Отцов». А в новое [время] в Церкви Христовой на Навечерие совершается «Благословение» в том же гласе; в нем же в День палым [Вербное воскресенье] сонмы евреев воспевали осанны Иисусу, и отроки возглашали мир, подобно ангелам на небесах в том же гласе (Мк. 11:10), о чем пророк говорит: «Глас Господень над водами», то есть над Красным морем и над росой трех отроков.

Второй глас. А Второй глас назван так [в честь] схождения Господа с горы Синайской в скинии облачной, с голосами ангельскими, подобными звуку трубному (Исх. 19:18–19). Так и Моисей, благославлял Господа трубами во Втором гласе, и в тот же день трубами возвестил о празднике (Лев. 23:24). А в новое [время] ангел на камне вострубил в том же Втором гласе, возвещая женам о Воскресении Спасителя. И другие гласы, также [возвещающие] о Воскресении Господа, происходят от разумных рек.

Второй побочный глас. А во Втором побочном гласе священники возвещают о разрушении Иерихона семью заветными трубами, изготовленными Моисеем и Иисусом [Навином] (Нав. 6:13). А в новое [время] нам даровано скорбным [голосом] петь псалмы в Великий пост, и такой же глас установлен для «Благословения Богу» на Великую Пятницу, и гласы всех рядов (то есть канонов – Ред.) приспособляются к его гласу. А в его [гласе] *steli* вызывает к пророку Самуилу сонм пророков, сходящих с высоты с трубой, свирелью и тимпаном [и] поющих благословение Господу (1 Цар. 10:5). А в новое [время] к добровольно сошедшему в гроб Спасителю нашему, о чем установлен псалом на Великую Субботу «Ты положил меня в ров преисподней» (Пс. 87:7) и прочие подобные им гласы.

գաւրհնութիւնսն Տեառն (Ա. Թագ. Ժ. 5): Իսկ ի նորումս կամաւորապէս եղելոյն ի գերեզմանի Փրկողին զմեզ, զորս կարգեալ է Շաբաթուն Մեծի սաղմոս. «Եղին զիս ի գբի ներքնուն» (Սաղմ. 2Է. 7), եւ նմանապէս ծայնք:

ԳԶ. Իսկ երրորդ ծայնս առ Դաւթաւ մարգարէիւ, զորս Ը. դասիւքն երգէր առաջի տապանակին, զոր ինքեան շինեալ վերնատուն սուրբ՝ դնէր ի նմա (Բ. Թագ. 2. 5): Իսկ ի նորումս յաւուր Պենդակոստէին, իջեալ Հոգին ի վերնատունն յառաքեալսն, հնչմամբ մեծաւ եւ ուրախութեամբ լցոյց զնոսա եւ տաւնախմբաց ծայնս սաղմոսաց, որ հանապա[զ] կատարեմք յես եւ ի մուտս կենաց մերոց (Գործք Բ. 1-13):

ԳԷ. Իսկ որ կողմն նորուն կոչի նաւակատիք լեալ տաճարին, եւ ծայնք քահանայիցն, զոր եւ Սողոմոն շինեաց, որով եւ Մովսէս զխորանն աւրինեաց: Իսկ ի նորումս գեկեղեցի սրբել եւ պայծառացուցանել[] ի ձեռն քահանայապետին, եւ նորուն սաղմոսաց ծայնք կարգք պաշտամանց:

ԴԸ. Իսկ չորրորդ ծայնս քահանայք աստի տաճարին հանապազակիւր երգ առեալ նուագէին յես եւ ի մուտս փառաւորութեան սեղանոյն եւ Ջաւրաբաբէլի շի[ն]եալն նմանապէս ծայնք: Իսկ ի նորումս նոյն ծ[ա]յնիւքս զապականեալ Եկեղեցի վերստին [նո]րոգել, եւ պայծառացուցանել, եւ սրբել ի ձե[ն]ն քահանայապետին: Եւ ի Նիկիական ժողովքն հաւատամքն՝ «գՍեղան քո, Տէր» ասելով, եւ «Քեզ վայելէն», որ հանապազ պաշտի ի Սիոն՝ կատարեալ յաւուր յարութեան Տեառն մերոյ եւ Փրկչին Յիսուսի Քրիստոսի:

ԴԷ. Իսկ կողմանակ ծայն չորրորդիս Մակաբայեցիքն գերզս հրեշտակած լուան ալէլուաքն հանդերձ Յուդայ Մակաբէ, զպղտեալ տաճարն սրբեցին աւրինութեամբք եւ զհիւութեամբ ալէլուաք հանդերձ (Ա. Մակ. Դ. 41-54): Իսկ ի նորումս նոյն կողմ[ն]ամբ ծայնիւ երջանիկ առաքելոցն ընկալեալ գՀոգին Սուրբ, եւ նորին եղանակաւք եւ ալէլուաք ստողոգիքն կարգեցան ի Պենդէկոստէին աւուրսն, որ բերեն զՔրիստոսի նոր խորհուրդս եւ զձեռնադրութիւնս, նա եւ յայժմ ծայնի եւ ի ժամի կան, մնան վերջակողմանցս:

Իսկ որ վերջին ստեղն կոչի զսրբութիւնքն բարբառս լուեալ մեծի մարգարէին Եսայեայ, եւ շուրջ կալով զփառացն աթոռովն Տեառն Յիսուսի, եւ Նմա երգել զսրբասացութիւնն ընդ Հաւր եւ ընդ Հոգւոյն Սրբոյ, զորս եւ «Սո՛ւրբ, սո՛ւրբ, սո՛ւրբ Տէր գաւրութեանց» (Ես. 2. 3) վերառաքելով նովին ստեղական ծայնիւս: Նաեւ երանելի Դաւիթ բազում երգոց եղանակաց եղեւ պատճառ՝ ոչ միայն ի յերրորդ ծայնին առ տապանակ անդր պարելով, այլ զտասնադի սաղմոս ողորգութիւնն. զԺ. ծայնից բերէ զաւրինակս եւ զխորհուրդս, յորմէ բազումք ի սաղմոսացս կորեան: Իսկ ի նորումս նոյն ստեղական ծայն գՍուրբ Խորհըրդեանն՝ զկենարար մարմնոյ եւ արեանն Տեառն եւ Փրկչին կատարեալ ուսաք յառաքելոցն եւ ի հոգեկիր վարդապետածն. յաղագս Այնորիկ, որ ճշմարիտ գեներալ է եւ միշտ կենդանի, այն զինքն պատարագ տայ Հաւր կամաց հաճութեան, եւ Ինքն զԻնքն ընդունի յաղագս աշխարհիս կենաց, զոր եւ այլ մարգարէ հուր ի բերան մերծեցելոյ սրբեալ եղեւ, այլ եւ զամենեցուն մաքրեալ զմեղս:

Արդ, այսքանեաւք ծայնիւք զարդարեաց գեկեղեցի փառաց Աստուծոյ ոչ միայն երկրի, այլ եւ ի գերկիսն, եւ ըստ հաւատոց իմանալեաց՝ արժանաւորեաց ելանել հոգւոց արդարոց նախ ի Բեթլէիէմ մանկանցն կոտորելոց, եւ զհետ բազմաօղլ վկայիցն, որ ելին եւ խառնեցան ի գաւրս զուարթոցն՝ ծայնակից լեալ նոցին, լցին զթիւ անկելոցն հրեշտակացն, զոր եւ մարգարէս Դաւիթ ասէ. «Ձայն Տեառն ի վերայ», եթէ ծայն Տեառն է արարիչ ամենայն ծայնից՝ որպէս ջրոց եւ ծայնի նոցա:

Третий глас. А Третий глас – от пророка Давида, воспевшего [его] с восьмью чинами перед ковчегом, для которого он сам построил горницу святую [и] положил [его] в ней (II Цар. 6:5) А в новое [время] – в день Пятидесятницы, [когда] сошел [Святой] Дух на апостолов с великим шумом и наполнил их радостью, и праздновали [они] звуками псалмов, что и мы совершаем присно в начале и на исходе нашей жизни (Деян. 2:1–13).

Третий побочный глас. А его побочный зовет в освященный храм; [это] и голоса [перво]священников [в храме], построенном Соломоном, и [голос] Моисея, благословляющего алтарь. А в новое [время] – очищение Церкви и ее украшение рукой архиерея; и гласы псалмов [распределяются] согласно порядку богослужения.

Четвертый глас. А в Четвертом гласе священники храма с тех пор непрестанно воспевают песнь в прославление алтаря при входе и выходе; в том же гласе – и в [храме], построенном Зоровавелем. А в новое [время] в тех же гласах поют на обновление и украшение, и очищение рукой архиерея Церкви, оскверненной [ранее]. И «Веруем» Никейского собора, с песнопениями «Алтарь Твой, Господи» и «Тебе подобает», непрестанно возглашаемыми [сынами] Сиона; [сие] совершается в день Воскресения Господа нашего и Спасителя Иисуса Христа.

Четвертый побочный глас. А в Четвертом побочном гласе слышали Маккавеи песнь ангелов с аллилуиями; вместе с Иудой Маккавеем очистили оскверненный храм с благословениями и с аллилуиями (I Мак. 4:41–54). А в новое [время] в том же побочном гласе принявшие Святого Духа блаженные апостолы установили *stologi* (респонсориальные псалмы – Ред.) с теми же напевами и аллилуиями на дни Пятидесятницы, несущие новые таинства Христовы и рукоположение; и ныне [эти службы?] совершаются [по часам?] в том же Последнем побочном.

А то, что именуется *steli* Последнего [гласа], [есть] речь серафимов, услышанная великим пророком Исаией; [они] окружают престол славы Господа Иисуса и Ему, вместе с Отцом и Святым Духом, поют святословие: «Свят, свят, свят Господи сил» (Ис. 6:3), возвещающая его в гласе *steli*. Также и блаженный Давид также создал множество песнопений не только в Третьем гласе, танцуя у ковчега, но и благословляя [Бога] на десятиструнной псалтири; он дал образцы десяти гласов и тайн, но многие из псалмов пропали. А в новое [время] мы научились от апостолов и осиянных [Святым] Духом учителей Церкви совершать в том же гласе *steli* святое таинство животворящего Тела и Крови Господа и Спасителя. Посему Тот, кто воистину был [отдан] на заклание и вечно жив, приносит Себя в жертву по воле Отца и принимает [страдания] ради жизни мира; и как иной пророк очистился, приблизив уста к огню, так и [Он] искупил грехи всех.

Итак, столькими гласами украсила Церковь славу Бога не только на земле, но и на небе, и по вере духовных [существ] удостоила праведные души взойти [в Царство Небесное] – вначале младенцев, подвергшихся избиению в Вифлееме, а затем многочисленных мучеников, которые вознеслись и смешались с воинством бодрствующих. Соединив свои голоса с их [голосами], они восполнили число низринутых ангелов, о чем пророк Давид говорит: «Глас Господень над водами», ибо глас Господень есть Творец сущих голосов, как и вод, и их звучания.

ԲՆԱԳԻՐ Ժ

ԳՐԻԳՈՐ ՏԱԹԵՎԱՑԻ ԳԻՐՔ ՀԱՐՑՄԱՆՑ «ՎԱՄՆ ՁԱՅՆԻՑ ՀԱՐՑՈՒՄՆ»

Հց. Վասն է՞ր ութն են ծայնք:

Պատ. Ամենայն եղանակք բարբառոց ի հինգ տրամատրին. նախ՝ ամենկին անծայն, որպէս ներտրամադրեալն ի խորհուրդս:

Երկրորդ՝ ամենկին ծայն առանց բանի, որպէս գոչումն:

Երրորդ, որ բանն առաւել է քան զծայնն, որպէս երգ շարականաց:

Չորրորդ՝ ծայնն առաւել քան զբանն, որպէս ծայնաւոր երգք:

Հինգերորդ՝ որ հաւասար է բանն եւ ծայնն ի լեզուն, որպէս բարբառ խօսից:

Ութն ծայնք չորս են ըստ չորից տարերց. այս է՝ Առաջին, Երկրորդ, Երրորդ, Չորրորդ: Իսկ եւ չորք կողմունք նոցա, որ լինի ութն: Այլն՝ երկու ստեղիք. մինն Աւագ կողմին եւ միւսն՝ Վերջին, որ լինի տասն ըստ տասն մասանց արարածոց: Եւ կատարեալ է տասն թիւն: Եւ մի ծայն է՝ այլ ամենայն տաղք եւ երգք: Եւ ոմանք ասեն Ը ծայն վասն ութն ծայնաւոր գրոց, եւ տասն ծայն ըստ տասն առօգանութեանցն: Եւ դարձեալ՝ ութն ծայն՝ ի խորհուրդ ութն դարուց:

Եւ առաջին եւ վերջին, առաջին եւ վերջին գալստեանն: Եւ տասն, զի յաւելումք յինն դասս հրեշտակաց: Եւ տասն մասն, եւ տասն քաղաքաց իշխել:

Եւ զի չորք են ծայնք բնականք ըստ չորից տարերց, ցուցցի հոգեպէս:

Առաջին՝ ծայն իմանալեաց: Երկրորդ՝ բանական: Երրորդ՝ զգայական:

Չորրորդ՝ նիւթական:

Կամ անդրադարձեալ ի ներքուստ:

Երկրի ծայն՝ տարերց:

Ջրոյն՝ կենդանեաց:

Օդոյն՝ մարդոյ:

Հրոյն՝ հրեղինաց:

Դարձեալ՝ տեսութիւն:

Առաջին ծայն՝ Աստուծոյ, ի ստեղծումն զմարդն ի հողոյ:

Երկրորդ՝ յօրէնսն ջրոյ:

Երրորդ՝ Աւետարանն հոգւոյ:

Չորրորդ՝ ի կատարած ի հրոյ:

Եւ այլեւս: Ադամայ ասաց յերկրէ: Նոյի՝ ջրով: Մարգարէիցն՝ ամպով: Առաքելոցն՝ հրով խոսեցաւ:

Դարձեալ՝ Առաջին ծայնն ի յերկրէ, ի ծնունդն մարմնով:

Երկրորդն՝ ի մկրտիլ ջրով:

Երրորդն՝ ի վերնատանն Հոգւով:

Չորրորդն՝ հրեղէն լեզուօք:

Եւ դարձեալ՝ վերջին յարութիւն եւ լիճն հրոյ: Ամպօք վերանալ եւ փառք ընտրելոց:

Այս է խորհուրդ չորս ծայնից:

Հց. Ո՞րք գտին ծայնս:

ТЕКСТ J

ГРИГОР ТАТЕВАЦИ

ВОПРОШЕНИЕ О ГЛАСАХ

В.: Почему гласов восемь?

О.: Есть пять способов произносить [звуки]. Во-первых, совсем беззвучная [речь], как при размышлении про себя.

Во-вторых, звук совсем без слов, как при возгласе.

В-третьих, когда слово преобладает над звучанием, как в песнопениях шараканов.

В-четвертых, когда звучание преобладает над словом, как в протяжных песнях.

В-пятых, когда слово и звук равны как в словесной речи.

Восемь гласов [подразделяются] на четыре согласно четырем стихиям, как-то: Первый, Второй, Третий, Четвертый. А еще [существуют] их четыре побочных, что составляет восемь. Также – два *steli*: один Старшего побочного⁵¹³, другой – Последнего⁵¹⁴, что составляет десять, согласно десяти видам сотворенных [существ]. И число десять совершенно. И один глас – для всех иных тагов и песен. И некоторые говорят: восемь гласов [соответствуют] восьми гласным буквам, а десять гласов [соответствуют] десяти способам произнесения⁵¹⁵. И еще: восемь гласов [символизируют] таинство восьми веков.

Также Первый и Последний [гласы символизируют] первое и последнее пришествия. А десять [гласов] – девять (так! – Ред.) чинов ангельских. Также десять частей, и владычество над десятью городами.

А то, что естественных гласов четыре, по [числу] четырех стихий, показывается умозрительно.

Первый – глас духовных [существ]. Второй – разумных [существ]. Третий – чувствующих. Четвертый – вещественных.

Или же, обратившись к внутреннему:

Глас земли – от стихий.

Воды – от животных.

Воздуха – от человека.

Огня – от огнеродных [ангелов].

Еще [одно] воззрение:

Глас Первый – божественный, на сотворение человека из земли.

Второй – от законов воды.

Третий – Евангелие Духа.

Четвертый – от совершенного в пламени.

⁵¹³ Имеется в виду *steli* Второго побочного гласа.

⁵¹⁴ Имеется в виду *steli* Четвертого побочного гласа.

⁵¹⁵ В оригинале здесь употреблено слово *aroganut 'iwn*), в современном понимании — «просодия» (прим. ред.).

Պատ. Ասեն եթե՝ Ստեփաննոս ոմն երաժիշտ զամենայն ծայսն գոյից բաժանեաց ԻԶ, որք են. բառաչել, կառաչել, խխնջել, եւ այլն նմանապէս: Եւ Ստեփաննոս այս՝ արար գործիք ԻԶ ... (Տես Բնագիր Բ2)

Հարց. Վասն է՞ր ծայն եւ քնար խառնելու Դաւիթ ի երգս հոգևորս.

Պատ. Նախ զի մարդն հոգի է եւ մարմին, ծայնիւ եւ ձեռօք երգէր: (Տես Բնագիր Ը)

... Դարձեալ նոցա կրկին աղի. Իսկ մերն բան եւ ծայն. Եւ հոգի եւ մարմին: Չորք աղին չորեքին նիւթն, եւ չորք առաքինութիւնք: Եօթն աղին՝ յօթն զգայարանս եւ յօթն փոփոխմունք եօթնից դարուցն. Եւ զօրութիւնք հոգւոյ: Տասն աղին՝ տասն զգայութիւնքն հոգւոյ եւ մարմնոյ: Եւ տասն մասունք արարածոց ընդ բան օրինաց:

* * *

Հց. Զի՞նչ է խորհուրդ կանոնազլխին, որ ծայնիւ ասեմք:

Պատ. Հինքն ի խորհուրդ եօթնից կենցաղոյ դարոյս՝ զեօթն առաւել պատուէին: Վասն որոյ եօթնից էր շաբաթունն նոցա աւուրց ամսոց: Եվ ամաց է օր բաղարջակերք, և տօն տաղաւարահարացն: Եւ է որսկունն արեան, վասն եօթնից զգայարանաւս սրբութեան: Այլ և է անգամ յաւուրնօհնէին զԱստուած: Նոյնպէս եօթն էր կանոնք սաղմոսին, և եօթն-եօթն գուրդայք կանոնացն: Որ ընդ տիւ և ընդ գիշեր ի խորանին երգէին: Այլ և զեօթն որ շրջեցան տապաւնակաւն, և կործանեցաւ պարիսպն Երիքովի: Այս առ նոսա:

Իսկ ի նորս առ մեզ, սակաւ ինչ հոգացեալ զեօթնիցս, այլ ութերորդին փոյթ տարեալ դարուց աւանդապահք եկեղեցւոյ. Կարգեցին ութն կանոնս եօթն-եօթն գուրդայիս: Եւ զվերջին կանոնն՝ ելք աստիճանաց, որ է յաստեացս հանդերձեալսն:

Նոյնպէս և ութն ծայն եղանակաց, և ութօրեայ զտօնս զխաւորս, որպէս ծննդեան ութնօր: Եւ Յարութեանն, և Հոգւոյ զալստեանն, և Խաչի, և Եկեղեցւոյ և այլն:

Այլ ութն խորհրդով պատերազմն սատանայի, որպէս գրէ սուրբ Եւագրոս: Այլ և զինն կարգ աղօթից ութն անգամ կատարիմք այժմ այսպէս: Երեք ի գիշերն, և երկուսն ի ճաշոյն, և երեքն յերեկոյին: Ի յայս միտս և եօթն օր շաբաթուն փոխեցին առաքեալքն ի կիրակէ, որ զօթներորդն է ըստ կարգի: Եւ այս որպէս ասացեալ:

Իսկ զոր կանոն[ա]զլուխ կոչեմք, ասելով վեցն գուրդայ հանդարտ ի թիւ. և զեօթներորդն՝ ծայնիւ: Յօրինակ Յեսուայ, որ տապանակաւն քահանայիւք և ժողովրդովք զվեց օր շրջեցաւ լուրթեամբ. և յեօթներսդ օրն ի եօթն նուագին բարձրածայն աղաղակեաց, յորմէ կործանեցաւ եօթնապատեան պարիսպն Երիքովու: Նոյն սպասիւք այժմ ի ձեռն Փրկչին մերոյ Յիսուսի՝ տապանակաւ խաչին և աղօթիւք սուրբ եկեղեցւոյս՝ բարձրացեալ պարիսպն չարութեան եօթնից զգայութեանց մեղաց որոշող ի մեջ մեր և Աստուծոյ, կործանեսցի իսպառ:

Յաղագս նոր օրինաց

Ի յայս միտս զվեց գուրդայն ի թիւ ասեմք. և զեօթներորդն՝ ի ծայն փողոյ: Եւ փոխն՝ առաւել բարձր, որ է աղաղակ ժողովրդեանն:

И еще: [Господь] говорил с Адамом через землю. С Ноем – через воду. С пророками – через облака. С апостолами – через огонь.

Также: Глас Первый – от земли, от рождения в теле.

Второй – от крещения водой.

Третий – от горницы Святого Духа.

Четвертый – от языков огненных.

Еще: последнее Воскресение и огненное озеро. Вознесение на облаке и слава избранным.

Таково таинство четырех гласов.

В.: Кто изобрел гласы?

О.: Говорят, что некий музыкант Степаннос разделил все сущие звуки на 26 [видов], как-то: бляеть, хрюкать, мычать и тому подобное. И Степаннос этот создал 26 орудий... (продолжение – в Тексте В2).

В.: Почему Давид соединил голос и лиру в духовных песнях?

О.: Во-первых, ибо человек есть душа и тело, поющий голосом и [играющий] руками. Во-вторых, ибо лира и арфа были порождением сатаны, дабы расслабить [души] людей. Соединил [Давид] их со словом Духа, чтобы поразить [сатану] его же мечом и изгнать, [как в случае] с Саулом. В-третьих, ибо, восхищаясь сладкозвучием, люди легче воспринимают слово Божье. В-четвертых, ибо разные твари обладают голосом, но не наделены словом, которое вознесли бы к Богу. Ибо человек – глава сотворенных, и поэтому он соединяет эти звуки со своим словом и возносит к Богу. В-пятых, во имя горячей любви к Господу посчитал он недостаточным воспевать Богу одним лишь языком, но создал десятиструнное орудие, дабы десятью пальцами возносить слово хвалы Господу. И еще: у них двойные струны, а у нас слово и голос. И душа и тело. Четыре струны [соответствуют] четырем стихиям и четырем добродетелям. Семь струн – семи органам чувств и семи сменам семи веков. И силам [Святого] Духа. Десять струн – десяти ощущениям души и тела. И десяти видам сотворенных, по слову Закона.

* * *

В.: В чем таинство глав канонов [Псалтири], распеваемых на гласы?

О.: Они несут в себе таинство семи веков бытия; число семь почитали особенно. Поэтому [у иудеев] было семь дней в неделе месяца. И в году семь дней опресноков, и [семь дней] праздника кущей. И семь окроплений кровью для очищения семи чувств. А также семь раз благословляли Бога. И канонов Псалтири было семь, по семь копул в каноне, распеваемых денно и ночью у алтаря. Также и семь дней обходили с ковчегом и разрушились стены Иерихона. О них достаточно.

А в новые [времена] у нас, мало кто печется о семи, но по вековой традиции Церкви придерживаются восьми. Установили восемь канонов, [в каждом] по семь копул. А последний канон – подъем по семи ступеням от [жизни] мира сего к [жизни] будущего века.

Также и напевы восьми гласов, и восьмидневные главные праздники – например, восемь дней Рождества. И Воскресения, и Сошествия [Святого] Духа, и Креста, и Церкви, и прочие.

Также и война сатаны [имеет] восемь таинств, как пишет [об этом] святой

Իսկ ութերորդն՝ օրհնութիւն կոչին: Նախ՝ իբր գոհութիւն և շնորհակալութիւն Աստուծոյ, որ զորացոյց զմեզ:

Երկրորդ, զի յարութեամբն իւով յարոյց զմեզ Քրիստոս: Երրորդ՝ ի խորհուրդ ութերորդին ի կատարածի, յազատեալք յաստեացս՝ գոհանամք զԱստուծոյ և օրհնեմք զօրհնիչն մեր, որ ասէ՝ եկայք օրհնեալք Հոր իմոյ:

Իսկ սկսուածն ութն երգոյն խառնեալ, նախ նշանակէ, թէ զմարգարէիցն զառաքելոցն բանս ի միասին խառնեալ ունի նորս եկեղեցի: Երկրորդ՝ նշանակէ զծայն փողոյն, և ապա զօրհնութիւն յարուցելոցն: Երրորդ՝ զդատաւորն և զդատելոցն բանս: Չորրորդ՝ զմարդկան և զիրեշտակաց երգն ի միասին խառնեալ:

Իսկ յառնելն մեր ի յօրհնութիւն, նշանակէ. Նախ՝ ի մեռելութիւն մեղաց և ի ծառայութեան յառնելն:

Երկրորդ, ընդ Քրիստոսի յառնելն ի գերեզմանէ:

Երրորդ, ի յարութեան յորժամ փողն գոչէ՝ յառնեմք և առաջ ընթանամք Քրիստոսի:

Յետոյ ալելուիւն, որ է իրեշտակացն օրհներգութիւն: Ջի ի կիրակէ և ի տէրունական տօնս ոչ կատարիմք ի բարեխոսի. Այլ երգս սրվբեականս նուագեմք:

Իսկ թագաւորքն առաջին և վերջին, զի կիրակին է թագաւորելն Աստուծոյ այժմ առաջին, և զկնի վերջին: Կամ աստ կամողացն միայն, և անդ կամողաց և ոչ կամողաց:

Այլ երեք թագաւորքն պահոց, և երեք տուն յուտիքն, ի դէմս սուրբ Երրորդութեան: Եւ կրկին տուն սաղմոսին, զի հոգի և մարմին եղեւ Բանն: Եւ ինն տունքն ինն դասուց զուարթոց: Եւ ի պահքն առաւել ծայնաւորքն քան զերգս, զի աւուրս պահոց՝ իրեշտակաց նմանիմք, և յուտիքն՝ մարդկան:

Евагрий⁵¹⁶. Также и девять порядков молитв, которые совершаем ныне восемь раз. Три – ночью, два – во время обедни, и три – вечером. С этой мыслью апостолы заменили седьмой день [недели] с субботы на воскресенье, и оно стало седьмым [днем]. И было [сделано] как сказано.

А то, что мы именуем главой канона, исполняется [так]: шесть копул произносятся тихо, без пения, а седьмая [поется] в [полный] голос. По примеру Иисуса [Навина], который с ковчегом [Завета], [перво]священниками и народом кружил шесть дней в молчании, а на седьмой день всемером воспели громким голосом. Отчего и пали стены Иерихона. Также и ныне рукою Спасителя нашего Иисуса, ковчегом Креста и молитвами святой Церкви да будет вконец сокрушена стена зла семи чувственных грехов, возвысившаяся между нами и Господом.

О новом уставе

С этой мыслью произносим шесть копул без пения, а седьмую – гласом трубным. А антифон (*р'охн*) – еще громче; это есть голос народа.

А восьмую называют «Благословением». Во-первых, как признательность и благодарность Богу, укрепившему нас.

Во-вторых, потому, что Воскресением Своим воскресил нас Христос. В-третьих, по совершении восьмого таинства [монашества], освобожденные от [жизни мира] сего, благодарим Господа и благословляем Благословляющего нас, Который говорит: Приидите, благословенные Отца моего.

А сочетание погласиц⁵¹⁷ с восемью песнопениями означает прежде всего то, что в новой Церкви слова пророков и апостолов сочетаются в единстве. Во-вторых, это означает трубный глас, после которого – благословение воскресших. В-третьих, судью и слова судимых. В-четвертых, сочетание пения человеческого и ангельского.

А то, что мы восстаем для благословения, означает, во-первых, восстание от смерти во грехах к служению.

Во-вторых, восстание из гроба со Христом.

В-третьих, когда прозвучит труба воскресения [нашего], восстанем и устремимся ко Христу.

Далее аллилуия, то есть песнь благословения ангелов. Ибо по воскресеньям и в Господние праздники не исполняем «Будь заступницей...», но поем песни серафимские.

А из [песнопений] «Царю» [поем] первую и последнюю [строфы], ибо воскресный день [символизирует] царствование Господа, ныне первое, а потом – последнее. Или здесь лишь для желающих, а там – для желающих и не желающих.

Также три «Царю» на Великий пост, и три строфы на скоромные дни, перед Святой Троицей. И еще строфа псалма, как душа и тело стали Словом. И девять строф девяти чинам ангельским. И в пост скорее произносим [без пения], чем поем, ибо в дни поста мы подобны ангелам, а в скоромные дни – людям.

⁵¹⁶ Имеется в виду византийский богослов IV века Евагрий Понтийский, автор учения о восьми греховных помыслах, каковыми являются чревоугодие, блуд, сребролюбие, печаль, гнев, уныние, тщеславие и гордость (прим. ред.).

⁵¹⁷ То есть строк псалмов, предшествующих собственно песнопениям (шараканам) и исполняемых в том же гласе (прим. ред.).

ԲՆԱԳԻՐ ԺԱ

ԹՈՎՄԱ ՄԵԾՈՓԵՑԻ

ՄԵՎՆՈՒԹԻՒՆ ՁԱՅՆԻՑ

Չորս են հայրական սկըսբան, որ անուանեցան համարք ծայնից: Ոչ միով եղանակով վարին պաշտամունք ծայնից, այլ բազումս վարին պէսպէս շնորհաւք, որպէս բառաչմունք եւ գոչմունք անասնոց ոչ են միապէս: Նոյնպէս եւ ծաղիկք զանազանք ոչ միատեսակք գոյնս ունին եւ ոչ միապէս հոտ արծակեն: Այլ են կարմիրք, եւ վարդակարմիրք, եւ հրագունակք բազմատեսակք ծաղիկք, զոր Տէր ասէ. եւ ոչ Սողոմոն յամենայն ի փառս իւր զգեցաւ, որպէս մինն ի նոցանէն: Նաեւ ի ներկայնոցս ոստոցսն անկողաց: Ոմն թուի եւ ոմն բացատեսիլ ի կարմրէ վարդ եւ ծիրանի, ի կապուտակէ լուրջ եւ կանաչ, ի դեղնէ կապս ռաշ (?), որպէս գրեալ է. զծիրանին եւ զմիջնածիրանին եւ զեզրածիրանին, եւ տրփող սիրամարգացս, արծաթգաւթէ ի գոյն ոսկոյ թողում ըզգանազան փայլումն շողաւոր ականց, զոր Պօղոս ասէ. այլ ճառագայթ է արեգականն եւ այլ փայլ լուսինն, եւ այլ ճաճանչ է աստեղացն առաւել քան զմիմիեանս, որ են աւրինակ եղանակաց ծայնից եւ տրոհից գեղգեղմանց: <...>

...<մորիոն Արմերոյ, Արիսդիգէս եւ Փռոգէս՝ այս Գ վարդապետս կազմեցին զմեկնութիւն ծայնիցս>⁵¹⁸:

⁵¹⁸ ММ рук. № 599. С. 446-456.

ТЕКСТ К

ТОВМА МЕЦОПЕЦИ

ТОЛКОВАНИЕ НА ГЛАСЫ

Четыре исходных начала дали названия гласам. Не единым напевом ведут службу, а многими, на разные лады, подобно тому как различаются бляение и рыкание животных. Точно так же и различные цветы имеют неодинаковую окраску и испускают разный аромат. Иные из них красные, другие розовые, третьи огненного цвета – всевозможные цветы, о которых Господь сказал: «И Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая [лилия] из них»⁵¹⁹. Так и о красках, изготавливаемых из растений. Некоторые темные, а другие светлые – красная, багровая и пурпурная, синяя, зеленая и желтая, как написано: светлопурпурная, среднепурпурная и темнопурпурная. Также павлинов, вождедеющих [Духа Святого] посеребренных и позолоченных, следует украшать [как бы] блеском драгоценных камней, многоцветием красок, о чем [апостол] Павел говорит: «Иная слава солнца, иная слава луны, иная звезд; и звезда от звезды разнится в славе»⁵²⁰. Тому же образцу следуют напевы гласов и всяческие украшения. Глас Первый – «Слава в вышних Богу» и «Благословен Господь», и проповедь «О [мире] свыше», и «Святая Дева», и в подражание херувимам «Свят, свят, свят, Господь всемогущий». Первый побочный глас – «Благословение» на навечерие [Рождества] и ода канонов, и «Ниспошли, Господи, свет Твой». А в преддверии Вечерни – глас Второй – «Отцов» на навечерие и «Да направится (молитва моя)»⁵²¹ на Воскресение, и молитва Ионы «К Господу воззвал я в скорби моей»⁵²². Второй побочный глас – копулы на Страсти [Христовы]. А «Царствует» и «Сын Единородный» – в гласе *steli* [Второго побочного]. Глас Третий – чтения из Священного Писания и шараканы, копулы канонов, аллилуии и «Святая святых».

...Х[и]морион Армерский(?), Арисдиг (Аристид?)⁵²³ и Фрогий (Фригий?), эти трое учителей составили [сие] толкование на гласы.

⁵¹⁹ Лк. 12:27.

⁵²⁰ I Кор. 15:41.

⁵²¹ Пс. 140:2.

⁵²² Иона 2:3.

⁵²³ Искажённые греческие имена авторов или составителей данного толкования свидетельствуют о том, что оно скорее всего является переводом с греческого или же было создано в среде православных армян-халкидонитов, у которых нередко встречаются греческие или эллинизированные имена.

ԲՆԱԳԻՐ ԺԲ

ԱՌԱՔԵԼ ՄԻՒՆԵՑԻ

ՅԱՂԱԳՍ ՔԵՐԱԿԱՆԻՆ

Յերաժշտականն չորք են ծայնքն ընդ չորս տարերցն, եւ չորից ծայնիցն չորք ծայն կողմունքն, որ լինի ութն թուայիցն Աստուծոյ թուականքն. ութ եղին թին, զի ասեն, թէ չորս տարերցն չորք կրկին քառեակ է: Ութն, զի եւ տարերքն երկուական որակ ունին: Այսինքն, հուրն՝ ջերմ եւ չորն, հողն՝ չոր եւ ցուրտ, ջուրն՝ ցուրտ եւ գեջ, եւ օդն՝ գեջ եւ ջերմ, որ լինի ութն⁵²⁴:

<...> Ի մի ծայնունն զանազան եղանակ գոյ, որպէս ի Չորրորդ ծայնն՝ այլ է, այն, որ ասի՝ Առաքելոյ աղանոյ, եւ այլ է այն՝ Որ ի վերայ բղխեալ գաւազանին, եւ այլ՝ այն՝ Ընդ երկնայնոց հոգեղինաց: Այսպէս եւ զայլսն իմասցից⁵²⁵:

⁵²⁴ ММ рук. № 1770. Л. 2796.

⁵²⁵ Aṙak'el Siwnec'i 1797. P. 524.

ТЕКСТ L

АРАКЕЛ СЮНЕЦИ

О ГРАММАТИКЕ

Музыкальных гласов четыре согласно четырем стихиям, и от четырех гласов [происходят] четыре побочных, что дает [в сумме] восемь – число Бога: математики установили число восемь, ибо говорят, что четыре стихии являются дважды умноженной четверкой, [что в сумме дает число] восемь, так как и стихии имеют по два качества. То есть огонь – теплый и сухой, земля – сухая и холодная, вода – холодная и влажная, и воздух – влажный и горячий, что [в сумме] дает восемь.

<...> В одном гласе существуют различные напевы – например, в Четвертом гласе один [напев для песнопения] «Голубь-посланец»⁵²⁶, другой – для [песнопения] «На жезле, возшедшем от Иессея»⁵²⁷, и еще другой – для [песнопения] «С чинами небесных невещественных духов»⁵²⁸. То же узнаешь и о других.

⁵²⁶ Указан шаракан «Благословение» Четвертого гласа из Канона на первый день Пятидесятницы, который поют также на освящение воды, возливая в нее миро. Русский текст песнопения см. в Шаракан 2017. С. 314.

⁵²⁷ Шаракан «Помилуй» Четвертого гласа на третий день Пятидесятницы. Русский текст — в Шаракан 2017. С. 321.

⁵²⁸ Шаракан «Господи с небес» Четвертого гласа на третий день Пятидесятницы. Русский текст — в Шаракан 2017. С. 321–322.

АННА АРЕВШАТЯН

УЧЕНИЕ О ГЛАСАХ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ

Резюме

В настоящей монографии исследована эволюция учения о гласах в средневековой Армении, в частности так называемые толкования на гласы – своеобразные проявления средневековой армянской эстетико-теоретической мысли. Представлена широкая панорама эстетико-теоретических представлений о традиционных церковных гласах. Рассмотрены особенности армянского Восьмигласия и многочисленные параллели между армянскими толкованиями на гласы и византийскими, латинскими, ближневосточными, среднеазиатскими письменными памятниками, трактующими о тех или иных аспектах музыкальной теории и практики.

Тексты анализируются в хронологическом порядке от древнейших фрагментов до целостных трактатов XVIII–XIX веков. Одним из древнейших толкований является трактат «О гласах», во всех рукописных источниках приписываемый Василию Кесарийскому, а перевод этого текста – философу и музыканту Степанносу. Его, по всей видимости, можно отождествить с выдающимся философом, грамматиком и гимнографом VIII века Степанносом Сюнеци, известным своими переводами экзегетических трудов Григория Нисского, Немесия и других раннехристианских авторов и Отцов Церкви. Данный памятник на протяжении веков неоднократно переписывался и к настоящему времени сохранился в нескольких редакциях, заметно различающихся по объему.

Среди толкований средневековых армянских авторов определяющее значение имеет трактат «О чинах Церкви», автором которого, возможно, является Мовсес Хоренаци, именуемый также Отцом риторики (V век). В данном толковании впервые излагается целостная концепция интерпретации армянских церковных гласов, полностью основанная на библейских представлениях, включая христологические и эсхатологические трактовки.

Ценным толкованием является небольшой по объему текст «О науке гласов» Анании Вардапета. Есть основания полагать, что автор этого текста – не кто иной как выдающийся математик, астроном, философ и гимнограф, а также теоретик музыки Анания Ширакаци (VII век).

Новыми аспектами теологической трактовки и примечательными дополнительными музыкально-теоретическими и практическими деталями отмечены толкования на гласы авторов XIII–XV веков Иованнеса Ванакана, Вардана Аревелци, Киракоса Ерзнкаци, Григора Татеваци, Аракела Сюнеци и Товмы Мецопеци. Особенно ценно так называемое «Вопрошение о гласах» из дидактической «Книги вопрошений» выдающегося мыслителя, ректора Татевского университета Григора Татеваци (XIV век), представляющее свод различных толкований начиная с древних архаических фрагментов, содержащих следы мифопоэтического мировоззрения античной эпохи и эстетических теорий эллинистического периода, до современных Татеваци музыкально-эстетических и теоретических воззрений.

Заслуживают внимания примечательные параллели между армянскими средневековыми толкованиями на гласы и ближневосточными музыкально-эстетическими трактатами, авторами которых являются такие выдающиеся мыслители исламского мира, как Аль-Кинди, Аль-Фараби, Ибн-Сина, Джами и другие. Исследование показывает, что и армянские, и арабские мыслители – последователи аристотелизма, развивая учение о гласах и макамах, опирались на одни и те же источники, черпая в них вдохновение и сочетая эстетические учения античности с традициями национального мышления. В результате рождались примечательные толкования и интерпретации, синтезирующие музыкально-эстетические воззрения Востока и Запада.

Предметом изучения в данной монографии стала также взаимосвязь между мартирологией как жанром средневековой литературы и гимнографией, что позволило выявить своеобразную закономерность: большинство гимнов-шараканов, посвященных национальным героям-мученикам, распето в *darjuack*’е (гласе-спутнике) Четвертого побочного гласа. Среди известных образцов подобного

рода – кацурд-кондак Комитаса Ахцеци (VII век) «Души, посвятившие себя любви Христовой» в честь духовного подвига святой Рипсиме и ее сподвижниц, плач-хвала «Дивлюсь я» княжны Хосровидухт, посвященный мученической смерти ее брата Ваана Гохтнеци (VIII век), гимны святому Вардану Мамиконяну и его сподвижникам «Мужи храбрые отомстили противнику за обман» авторства Петроса Гетадардза (XI век) и «Новый дивный венценосец» авторства Нерсеса Шнорали (XII век). То обстоятельство, что аналогичная «привязанность» гимнов национальным святым к Четвертому побочному гласу и к родственным ему мелодическим моделям характерна также и для грузинской гимнографии, указывает, что истоки данной традиции следует искать в византийской гимнографии. Так, у кацурда Комитаса Ахцеци в плане мелодической модели имеется прямая параллель в византийской гимнографии, что в свое время было отмечено Арутюном Мкртчяном (1901).

Новый этап в развитии учения о гласах или теории Восьмигласия связан с именем константинопольского музыканта-теоретика Григора Гапасакаляна (1740–1808) – первого в армянской действительности ученого, полностью посвятившего себя науке о музыке. Его труды, в частности «Книга о музыке», обобщают всю эволюцию музыкально-теоретической и эстетической мысли средневековой Армении начиная с V века до позднего Средневековья. Особенно большое место в трудах Гапасакаляна уделено вопросам невологии. Будучи одним из последних церковных музыкантов, умевших петь по хазам, Гапасакалян выступил с инициативой реформы средневековой неволенной системы, которая уже давно переживала упадок. И хотя предложенная им система нотописи не укоренилась, она послужила связующим звеном между средневековыми системами нотации и новоармянской безлинейной нотописью, изобретенной несколько позже его учеником Амбарцумом Лимонджяном.

Неоценим вклад Комитаса – основоположника не только национальной композиторской школы, но и национальной музыкальной фольклористики и медиевистики. Его статьи и исследования по армянской духовной музыке, в которых были сформулирова-

ны основные закономерности армянского ладового мышления, стали исходной точкой для всех последующих исследователей вплоть до настоящего времени. Именно Комитас впервые обратил внимание и опубликовал в своей первой музыковедческой статье «Армянские церковные напевы» (1894) упомянутое толкование «О гласах», приписываемое Василию Кесарийскому, и чтение из памяти святым Переводчикам Месропу и Сааку из книги «Четы-Минеи», содержащее самостоятельное толкование на гласы. Наконец, изучая на протяжении многих лет средневековый певческий сборник «Манрусум» и искусство Манрусума (мелиматического пения), достигшее своего расцвета особенно в XII–XIV веках, в частности в Киликийской Армении, Комитас на основе образцовых 22 рукописей составил список гласов Манрусума. Своеобразие гласов Манрусума, которые Комитас охарактеризовал как «мелкие гласы», состоит в том, что они обладают любопытными наименованиями, включая названия местностей, животных, птиц, насекомых, ремесел и т. д. Данный список был сопоставлен со списком, опубликованным ранее о. Гевондом Алишаном; Комитас выявил разночтения и добавил новые наименования, отсутствовавшие в списке Алишана.

С учением о гласах тесно связана наука о хазах – невмология. Неслучайно в своем определении искусства Манрусума Комитас называет три основных раздела или сферы, составляющих теорию Восьмигласия: «учение о пении (практическую теорию), учение о гласах и учение о хазах (научную теорию)». Симптоматично, что первая статья Комитаса фактически содержит программу, намеченную автором для своих дальнейших исследований: изучение различных жанров духовной монодии в аспекте их происхождения, формообразования и содержания, исследование средневековых толкований на гласы и искусства Манрусума. Последнее привлекало его особое внимание в первую очередь в связи с исследованием хазов. Изданные в последние годы невмологические записи Комитаса высвечивают принципы, которыми он руководствовался в своих изысканиях; основным направлением здесь предстает сравнительное музыкознание, в частности сравнительная музыкальная медиевистика, что сохраняет свою актуальность и в наши дни.

Значителен вклад музыковедов более позднего времени, ставших по существу непосредственными продолжателями традиций, заложенных Комитасом. Это его ученик Спиридон Меликян, прошедший ту же школу, что и его учитель, известный фольклорист и автор недооцененной в свое время работы «Греческое влияние на теорию армянской музыки» (1914); Христофор Кушнарев, автор фундаментального труда «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» (1958), ставшей на долгие годы настольной книгой многих фольклористов и медиевистов; его воспитанники Роберт Атаян, автор монографии об армянской хазовой нотописи (1959) и Никогос Тагмизян, автор нескольких монографий, посвященных истории, теории и эстетике армянской средневековой духовной музыки и, в частности, книги «Современная невмология» (2003). Следуя идеям Комитаса и намеченным им направлениям исследований в области музыкальной медиевистики, Тагмизян также обратил внимание на ряд рукописных текстов экзегетического содержания, на страницах которых сохранились примечательные замечания как музыкально-теоретического, так и эстетического характера.

Толкования на гласы – неотъемлемая часть армянской средневековой экзегетической литературы, результат эстетико-теоретического осмысления церковного искусства, в данном случае духовного песнетворчества. Вместе с тем это самобытное явление общехристианской духовной культуры, отразившее опыт средневековых армянских мыслителей в плане синтеза богословия, музыкальной теории и эстетики, исполнительской практики и церковно-прикладной сферы.

ԱՆՆԱ ԱՐԵՎԵՍՏԱՆ

ԶԱՅՆԵՂԱՆԱԿՆԵՐԻ ՈՒՍՄՈՒՆՔԸ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

Ամփոփում

Սույն մենագրությունը նվիրված է ձայնեղանակների մասին ուսմունքին միջնադարյան Հայաստանում, մասնավորապես, հայ միջնադարյան երաժշտական տեսագեղագիտական մտքի յուրատիպ դրսևորումներ հանդիսացող այսպես կոչված ձայնից մեկնություններին: Ուսումնասիրությունը ներկայացնում է ավանդական եկեղեցական ձայնեղանակներին վերաբերող տեսագեղագիտական պատկերացումների լայն համայնապատկերը: Քննված են հայկական Ուրծայն համակարգի առանձնահատկությունները և հայկական ձայնից մեկնությունների բազմաթիվ գուգահեռները երաժշտական տեսության և գործնականի այլևայլ հարցերը մեկնաբանող բյուզանդական, լատինական, մերձարևելյան և միջինասիական գրավոր հուշարձանների միջև:

Բնագրերը վերլուծված են ժամանակագրական կարգով՝ հնագույն պատառիկներից մինչև XVIII–XIX դարերի ամբողջական երկերը: Հնագույն մեկնություններից է «Յաղագս ձայնից» գրվածքը, որը բոլոր ձեռագրական աղբյուրներում վերագրվում է Բարսեղ Կեսարացուն, իսկ գրվածքի թարգմանությունը՝ երաժիշտ և փիլիսոփա Ստեփաննոսին: Վերջինիս, ամենայն հավանականությամբ, հնարավոր է նույնացնել VIII դարի փիլիսոփա, քերական և շարականագիր Ստեփաննոս Սյունեցու հետ, ով հայտնի է Գրիգոր Նյուսացու, Նեմեսիոս Էմեսացու և այլ վաղքրիստոնեական հեղինակների և եկեղեցու հայրերի մեկնողական աշխատությունների թարգմանություններով: Տվյալ բնագիրը դարերի ընթացքում բազմիցս ընդօրինակվել է և պահպանվել՝ ծավալով տարբեր մի քանի խմբագրություններում:

Հայ միջնադարյան հեղինակների մեկնությունների շարքում որոշող նշանակություն է ունեցել Մովսես Քերթոզահոր անունով պահպանված «Յաղագս կարգաց եկեղեցույ» գրվածքը,

որի հեղինակը հնարավոր է Մովսես Խորենացին է, ում անվանում էին նաև Քերթողահայր: Այս մեկնության մեջ առաջին անգամ շարադրված է աստվածաշնչական պատկերացումների վրա հիմնված հայկական եկեղեցական ձայնեղանակների ամբողջական հայեցակարգը՝ ներառյալ քրիստոսաբանական և վախճանաբանական մեկնաբանությունները:

Արժեքավոր մեկնություն է Անանիա վարդապետի «Յաղագս գիտութեան ձայնից» գրվածքը: Հիմքեր կան ենթադրելու, որ տվյալ բնագրի հեղինակը ոչ այլ ոք է, քան VII դ. ականավոր մաթեմատիկոս, աստղագետ, փիլիսոփա և շարականագիր Անանիա Շիրակացին, ով զբաղվել է նաև երաժշտության տեսության հարցերով:

Աստվածաբանական մեկնության նոր ասպեկտներով և երաժշտատեսական ու գործնական լրացուցիչ մանրամասներով են հատկանշվում XIII–XV դդ. հեղինակներ Հովհաննես Վանականի, Վարդան Արևելցու, Կիրակոս Երզնկացու, Գրիգոր Տաթևացու, Առաքել Սյունեցու և Թովմա Մեծոփեցու ձայնից մեկնությունները: Առավել ուշագրավ է XIV–XV դդ. նշանավոր փիլիսոփա, Տաթևի համալսարանի ռեկտոր Գրիգոր Տաթևացու «Գիրք հարցմանց»-ում տեղ գտած «Յաղագս ձայնից հարցումն» գլուխը, որը տարբեր մեկնությունների համահավաք լուծմունք է ներկայացնում՝ սկսած անտիկ և հելլենիստական ժամանակաշրջանների առասպելաբանաստեղծական աշխարհընկալման ար-խաիկ հետքերը պարունակող հնագույն պատառիկներից մինչև Տաթևացուն ժամանակակից երաժշտագեղագիտական և տեսական հայացքները:

Հիշարժան են հայ միջնադարյան ձայնից մեկնությունների և մերձարևելյան երաժշտագեղագիտական տրակտատների միջև առկա ուշագրավ զուգահեռները: Այդ տրակտատների հեղինակների թվում են իսլամական աշխարհի երևելի մտածողներ Ալ-Կինդին, Ալ-Ֆարաբին, Իբն-Սինան, Ջամին և ուրիշներ: Հետազոտությունը ցույց է տալիս, որ արիստոտելիզմի հետևորդ թե հայ, և թե արաբ մտածողները, զարգացնելով ձայնեղանակների և մականների մասին ուսմունքը, հիմնվում էին նույն աղբյուրների վրա, ոգեշնչվելով դրանցից և զուգորդելով անտիկ շրջանի գե-

ղագիտական ուսմունքները ազգային մտածողության ավանդույթների հետ: Արդյունքում ստեղծվում էին Արևելքի և Արևմուտքի երաժշտագեղագիտական հայացքները համադրող ուշագրավ մեկնաբանություններ:

Ներկա մենագրության դիտարկման առարկա է դարձել նաև միջնադարյան գրականության ժանրերից մեկի՝ վկայաբանության և շարականերգության միջև փոխկապակցությունը, ինչը թույլ տվեց բացահայտել յուրահատուկ մի առանձնահատկություն. ազգային հերոս-նահատակներին ձոնված շարականների մի զգալի մասը հորինված է Դ կողմ դարձվածքում: Այդ տիպի հայտնի օրինակներից են՝ Կոմիտաս Աղցեցու (VII դ.) «Անձինք նուիրեալք սիրոյն Քրիստոսի» կացուրդ ներբողը, Խոսրովիդուխտ Գողթնեցու (VIII դ.) «Զարմանալի է ինձ» ողբը, նվիրված եղբոր՝ Վահան Գողթնեցու նահատակությանը, Սբ. Վարդան Մամիկոնյանին և իր զինակիցներին նվիրված Պետրոս Գետադարձի (XI դ.) «Արիացեալք առ հակառակսն» և Ներսես Շնորհալու (XII դ.) «Նորահրաշ պսակաւոր» շարականները: Այն հանգամանքը, որ ազգային հերոս նահատակներին նվիրված երգասացությունների նմանատիպ «կախվածությունը» դիտելի է նաև վրացական հոգևոր երգարվեստում, ցույց է տալիս, որ տվյալ ավանդույթի ակունքները պետք է փնտրել բյուզանդական հիմներգության մեջ:

Չայնեղանակների մասին ուսմունքի կամ Ութձայնի տեսության զարգացման նոր փուլ է կապված պոլսեցի երաժիշտ-տեսաբան Գրիգոր Գապասաքալյանի (1740–1808) անվան հետ, ով իրեն ամբողջությամբ երաժշտական գիտությանը նվիրած առաջին գիտնականն էր հայ իրականության մեջ: Նրա աշխատությունները, հատկապես «Գիրք երաժշտական»-ը, ի մի են բերում միջնադարյան Հայաստանի երաժշտատեսական և գեղագիտական մտքի ողջ զարգացումը սկսած V դարից մինչև ուշ միջնադարը: Գապասաքալյանի երկերում հատկապես մեծ տեղ է հատկացված խազագիտության հարցերին: Լինելով խազերով երգել իմացող վերջին եկեղեցական երաժիշտներից, Գապասաքալյանը նախաձեռնեց վաղուց անկում ապրող միջնադարյան խազային համակարգի բեֆորմը: Թեև իր առաջարկած համա-

կարգը չարմատավորվեց, այն կարևոր կապող օղակ հանդիսացավ միջնադարյան երաժշտական նշանագրության համակարգերի և նոր ժամանակի երաժշտատեսական մտածողության միջև, խթան հանդիսանալով իր աշակերտ՝ Համբարձում Լիմոնջյանի հայկական նոր նոտագրության ստեղծման համար:

Անգնահատելի է Կոմիտաս վարդապետի վաստակը: Նա դարձավ ոչ միայն ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի, այլ նաև հայ երաժշտական ֆուլկլորագիտության և միջնադարագիտության հիմնադիրը: Հայ հոգևոր երաժշտությանը նվիրված իր հոդվածները և ուսումնասիրությունները, որոնցում ձևակերպված են հայ ձայնեղանակային մտածողության առանձնահատկությունները, ելակետ են եղել հետագայի բոլոր հետազոտողների համար: Հենց Կոմիտասն էր, որ ուշադրություն դարձրեց և հրատարակեց իր առաջին երաժշտագիտական հոդվածում («Հայոց եկեղեցական եղանակները», 1894) Բարսեղ Կեսարացուն վերագրվող «Յաղագս ձայնից թէ ուստի գտան» գրվածքը, Սուրբ թարգմանիչների հիշատակին նվիրված Հայսմավուրքի ընթեռցվածքում առկա ինքնուրույն ձայնից մեկնությունը: Վերջապես, տարիների ընթացքում ուսումնասիրելով հայ միջնադարյան «Մանրուսում» երգչական ժողովածուն և մեկիզմատիկ երգեցողության մանրուսման արվեստը, որը իր ծաղկմանը հասավ հատկապես XII–XIV դարերում, մասնավորապես Կիլիկյան Հայաստանում, Կոմիտասը 22 ընտիր գրչագրերի տվյալների հիման վրա կազմեց մանրուսման եղանակների ցանկը: Մանրուսման եղանակների առանձնահատկությունը կայանում է նրանում, որ դրանք օժտված են աշխարհագրական տեղանունների, կենդանիների, թռչունների, միջատների, արհեստների և այլ յուրատիպ անվանումներով: Տվյալ ցանկը Կոմիտաս վարդապետը համեմատել է հ. Ղևոնդ Ալիշանի ավելի վաղ հրատարակած ցանկի հետ, բացահայտելով տարբերությունները և հավելելով նոր անվանումներ, որոնք չկային Ալիշանի ցանկում:

Ձայնեղանակների ուսմունքին սերտորեն առնչվում է խազագիտությունը: Պատահական չէ, որ մանրուսման արվեստի իր դասական դարձած ձևակերպման մեջ Կոմիտասը նշում է Ութձայնի տեսությունը կազմող երեք հիմնական բաժին կամ

ուրտ. «ուսումն եկեղեցական երգերի (գործնական տեսություն), եղանակների և խազերի մասին (գիտական տեսություն)»։ Ուշագրավ է, որ Կոմիտասի առաջին իսկ հոդվածը փաստորեն պարունակում էր մի ծրագիր, որը հեղինակը նախանշել էր իր հետագա ուսումնասիրությունների համար, այն է. հոգևոր մոնոդիայի տարբեր ժանրերի հետազոտումը՝ ծագման, ձևակառուցման և բովանդակության տեսակետից, ձայնեղանակների միջնադարյան մեկնությունների և մանրուսման արվեստի ուսումնասիրությունը։ Վերջինս հատկապես զբաղվում էր նրա ուշադրությունը առաջին հերթին խազերի հետազոտման կապակցությամբ։ Վերջին տարիներին հրատարակված Կոմիտասի խազագիտական ձեռագրերը բացահայտում են այն սկզբունքները, որոնք ուղորդում էին նրան իր հետազոտություններում։ Որպես հիմնական ուղղություն այստեղ հանդես է գալիս համեմատական երաժշտագիտությունը, մասնավորապես համեմատական երաժշտական միջնադարագիտությունը, ինչը պահպանում է իր այժմեականությունը նաև մեր օրերում։

Նշանակալի է հետագա սերունդների ներկայացուցիչների ներդրումը, որոնք ըստ էության դարձան Կոմիտասի ավանդույթների շարունակողները։ Դա Կոմիտասի աշակերտ Սպիրիդոն Մելիքյանն է, ով անցել էր նույն դպրոցը, ինչ որ և իր ուսուցիչը, հայտնի ֆոլկլորագետ և ժամանակին թերագնահատված «Յունական ազդեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վերայ» (1914) աշխատության հեղինակը, Քրիստաֆոր Քուշնարյանը՝ «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը» (1958) իր հիմնարար աշխատությամբ, որը երկար տարիներ բազմաթիվ ֆոլկլորագետների և միջնադարագետների համար սեղանի գիրք դարձավ, Քուշնարյանի սաներից Ռոբերտ Աթայանը՝ «Հայկական խազային նոտագրություն» (1959) մենագրության հեղինակը և Նիկողոս Թահմիզյանը՝ հայ միջնադարյան հոգևոր երաժշտության պատմության, տեսության և գեղագիտությանը նվիրված բազմաթիվ հոդվածների և մի քանի մենագրության, մասնավորապես, «Արդի խազաբանություն» (2003) գրքի հեղինակը։ Հետևելով Կոմիտասի գաղափարներին և նրա նախանշած ուսումնասիրությունների ուղղություններին, Թահ-

միզայանը ուշադրություն դարձրեց նաև մեկնողական բովանդակության մի շարք ձեռագրական նյութերի վրա, որոնց էջերում պահպանվել էին ինչպես երաժշտատեսական, այնպես էլ՝ գեղագիտական բնույթի ուշագրավ գրվածքներ:

Ձայնից մեկնությունները, հայ միջնադարյան մեկնողական գրականության անքակտելի մասը լինելով, հոգևոր երգարվեստի տեսագեղագիտական իմաստավորման արդյունքն են: Այդ մեկնություններում դրսևորվել է ձայնեղանակների մասին ուսմունքը: Միաժամանակ դրանք համաքրիստոնեական հոգևոր մշակույթի ինքնատիպ երևույթ են, երևույթ, որն արտացոլել է հայ միջնադարյան մտածողների փորձը աստվածաբանության, երաժշտական տեսության և գեղագիտության, կատարողական արվեստի և եկեղեցական-կիրառական ոլորտների համադրման առումով:

ANNA AREWŠATYAN

THE THEORY OF ECHOI (CHURCH MODES) IN MEDIEVAL ARMENIA

Summary

The present monograph examines the evolution of the doctrine of echoi (church modes) in medieval Armenia, in particular the so-called commentaries on modes: a specific manifestation of medieval Armenian aesthetic-theoretical thought. The features of the Armenian Octoechos, as well as numerous parallels between the Armenian commentaries on modes and Byzantine, Latin, Middle Eastern, Central Asian written documents treating about certain aspects of music theory and practice, are taken into account.

The texts are analyzed in chronological order from the most ancient fragments to complete treatises of the 18th and 19th centuries. One of the oldest commentaries is the treatise *On the Modes*; in all manuscript sources it is attributed to Basil of Caesarea, while the translation of this text is ascribed to Step'annos, philosopher and musician. The latter, most probably, can be identified with the eminent philosopher, grammarian and hymnographer of the 8th century Step'annos Siwnec'i, known for his translations of the exegetical works of Gregory of Nyssa, Nemesios of Emessa and other early Christian authors and Church Fathers. This work has been rewritten several times over the centuries and has survived to this day in several editions, significantly differing in length.

Among the commentaries by medieval Armenian authors, the treatise *On the Church Orders* is of decisive importance; it is not inconceivable that its author is Movsēs Xorenac'i, known also as the Father of Rhetoric (5th century). In this treatise, a holistic concept of Armenian church modes is set forth, completely based on biblical notions, including Christological and eschatological interpretations.

A valuable commentary is the concise text *On the Science of Modes* by Archimandrite Anania. There is reason to believe that the author is none other than the outstanding mathematician, astronomer, phi-

losopher and hymnographer, as well as music theorist Anania Širakac'i (7th century).

New aspects of theological interpretation and remarkable additional music-theoretical and practical details are found in the commentaries by Yovhannēs Vanakan, Vardan Arewelc'i, Kirakos Erznkac'i, Grigor Tat'ewac'i, Aṙak'el Siwnec'i and T'ovma Mecop'ec'i, authors of the 13th–15th centuries. Especially valuable is the so-called *Questions about the Modes* from the didactic *Book of Questions* by Grigor Tat'ewac'i (14th century), the outstanding thinker, rector of the Tat'ew University. It presents a collection of various comments, starting from ancient archaic fragments containing traces of the mytho-poetic worldview of the ancient era and aesthetic theories of the Hellenistic period, to aesthetic and theoretical concepts of Tat'ewac'i's time.

Noteworthy are the parallels between Armenian medieval commentaries on modes and Middle Eastern treatises on music, authored by such prominent thinkers of the Islamic world as Al-Kindi, Al-Farabi, Avicenna, Jami and others. Research shows that both Armenian and Arab thinkers, followers of Aristotelian views, developing the doctrine of modes and *maqams*, relied on the same sources, drawing inspiration from them and combining the aesthetic teachings of Antiquity with the traditions of national thinking. As a result, remarkable commentaries and interpretations were created, synthesizing the musical and aesthetic views of the East and West.

A special attention is paid to the relationship between martyrology, as a genre of medieval literature, and hymnography. It became possible to identify a peculiar pattern: most of the *šarakans* (sacred hymns) dedicated to the national heroes-martyrs, are created in the *darjvack'* (satellite mode) of Fourth lateral mode. The famous examples of this kind include the *kac'urd*-kontakion by Komitas Ałc'ec'i (7th century) *Souls who Dedicated Themselves to the Love of Christ* in honour of the spiritual feat of Saint Hrip'sime and her companions, lament-praise *I Am Amazed* by Princess Xosroviduxt, dedicated to the martyrdom of her brother Vahan Gołt'nec'i (8th century), hymns to Saint Vardan Mamikonean and his companions: *Brave Men Took Revenge on the Enemy for Deceit* by Petros Getadarj (11th century) and *New Wondrous Crown-Bearer* by Nersēs

Šnorhali (12th century). The fact that the hymns to national saints are linked to the Fourth lateral mode and related melodic models also in Georgian hymnography indicates that the origins of this tradition should be sought in Byzantine hymnography, which at one time was noted by Yarut'iwn Mkrtič'ean (1901).

A new stage in the development of the doctrine of modes or the theory of Octoechos is associated with the name of Grigor Gapasak'alean (1740-1808), a musician from Constantinople who was the first scholar in Armenian reality who completely devoted himself to the science of music. His works, in particular *The Book on Music*, summarize the entire evolution of the music-theoretical and aesthetic thought of medieval Armenia from the 5th century to the late Middle Ages. A particularly large place in the writings of Gapasak'alean is given to the issues of neumology. As one of the last Church musicians who could sing by *xaz* signs (neumes), Gapasak'alean initiated the reform of the medieval system of neumes, which had been in decline since a long time. And although the system of notation he proposed did not take roots, it served as a link between the medieval systems and the new Armenian staveless notation, invented later by Gapasak'alean's pupil Hamparc'um Limončean.

Invaluable is the contribution of Komitas, the founder not only of the national school of composition, but also of the Armenian ethnomusicology and studies in medieval music. His writings on Armenian sacred music, in which the basic laws of Armenian modal thinking were formulated, became the starting point for all subsequent scholars up to the present time. It was Komitas who first drew attention to and published in his first musicological article *Armenian Church Chants* (1894) the above-mentioned text *On the Modes* attributed to Basil of Caesarea and the reading dedicated to the memory of the holy Translators Mesrop and Sahak from the Synaxary, containing an independent interpretation of the modes. Finally, studying over many years the medieval collection of songs *Manrusum* and the art of Manrusum (melismatic singing), which reached its peak especially in the 12th–14th centuries, in particular in Cilician Armenia, Komitas compiled a list of the modes of Manrusum on the basis of 22 model manuscripts. The peculiarity of the modes of Manrusum, which Komitas characterized as “small modes”, is that they have

curious names, including the names of places, animals, birds, insects, crafts, etc. This list was compared with the list previously published by Fr. Lewond Ališan; Komitas identified discrepancies and added new names that were absent in Ališan's list.

The science of *xaz* signs, i. e. the Armenian neumology, is closely related to the doctrine of modes. It is no coincidence that in his definition of the art of Manrusum Komitas names three main sections or spheres that make up the theory of the Octoechos: "the doctrine of singing (practical theory), the doctrine of modes and the doctrine of the neumes (scientific theory)". It is symptomatic that the first article by Komitas actually contains a program outlined for his further research: the study of various genres of sacred monody in terms of their origin, form and content, the study of medieval comments on the modes and the art of Manrusum. The latter attracted his special attention primarily in connection with the study of the neumes. Komitas's neumological records published in recent years highlight the principles that guided him in his research; the main direction here is comparative musicology, in particular comparative studies in medieval chant, which remains relevant today.

The contribution of subsequent musicologists, who essentially became direct successors to the traditions laid down by Komitas, is also significant. One must cite his student Spiridon Melik'ean, who went through the same school as his teacher and was a well-known ethnomusicologist and author of the once underestimated work *Greek Influence on the Theory of Armenian Music* (1914); Khristofor Kushnarev, author of the fundamental work *On the History and Theory of Armenian Monodic Music* (1958, in Russian), which for many years became a reference book for many ethnomusicologists and medievalists; his disciples Robert At'ayan, author of a monograph on Armenian *xaz* notation (1959), and Nikołos T'ahmizyan, author of several monographs on the history, theory and aesthetics of Armenian medieval sacred music and, in particular, of the book *Modern Neumology* (2003). Following the ideas of Komitas and the directions of research outlined by him in the field of medieval music studies, T'ahmizyan also drew attention to a number of manuscript texts of exegetical content, on the pages of which remarkable observations of both music-theoretical and aesthetic nature were preserved.

Comments on modes are an integral part of Armenian medieval exegetical literature, resulting from an aesthetic and theoretical comprehension of the ecclesiastical art, especially the sacred hymnody. At the same time, it is a distinctive phenomenon of all-Christian spiritual culture, reflecting the experience of medieval Armenian thinkers in terms of the synthesis of theology, music theory and aesthetics, performing practice and Church rites.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сокращения

БЕН / ԲԵՆ – Banber Erewani hamalsarani / Բանբեր Երևանի համալսարանի

ЛНГ / ԼՀԳ – Lraber hasarakakan gitut'yunneri / Լրաբեր հասարակական գիտությունների ՀՀ ԳԱԱ

РВН / ՊԲՆ – Patmabanasirakan handes / Պատմաբանասիրական հանդես ՀՀ ԳԱԱ

REArm – Revue des Etudes Arméniennes, Paris

ВГУ – Вестник Ереванского университета

ИФЖ – Историко-филологический журнал НАН РА

ММ – Матенадаран имени Маштоца

МЭСВ – Музыкальная эстетика стран Востока

МЭСиВ – Музыкальная эстетика европейского Средневековья и Возрождения

Рукописи

ММ, рук. № 55, Изборник, 1489 г.; № 468, Изборник, XII–XIII вв.; № 599, Изборник, XV в. (до 1413), писец Товма Мецопеци(?); № 750, Изборник, XIV в., Киликия(?), писец Саргис; Книги Манрусума: № 591, 1352 г., Сурхат; № 751, 1279 г., Баберд; № 753, 1405 г., монастырь Аваг, Ерзнка; № 755, XVII в., монастырь Аваг; № 756, XIII в.; № 757, XIV в.; № 758, Скевра, 1351 г., писец инок Григор; № 759, 1278 г., писец Степаннос; № 760, XIII в., писец Месроп; № 1903, Изборник, 1589 г.; № 1719, Изборник, 1615–1616 гг., Львов, писцы Затик и аноним; № 1770, Изборник; Монастырь Аваг, Ерзнка; № 2329, Изборник, 1298 г., Ерзнка; № 2380, Изборник, 1635 г., Эчмиадзин; № 2752, 1799 г.; № 2939, Изборник; № 3276, Изборник; № 5611, Книга вопрошений, XIII в.; № 6616, Изборник; № 7117, Изборник, 1440(?), Мецопский монастырь, писец Иованнес Арчишечи; № 7362, Четъи-Минеи, XV в., Иерусалим.

Каталоги рукописей

C‘uc‘ak hayerēn jeřagrac‘ i Kesariay, Zmiwŋniay ew i řřjakays noc‘in. Nkaragrec‘ Trdat eps. Palean, kazm. Gēworg Tēr-Vardanean. E.: Nairi, 2002. Յուցակ հայերէն ձեռագրաց ի Կեսարիայ, Զմիւռնիայ եւ ի ջրջակայս նոցին. նկարագրեց Տրդատ եպոս. Պալեան, կազմ. Գեւորգ Տէր-Վարդանեան. Ե.: Նաիրի, 2002 (Каталог армянских рукописей Кесарии, Смирны и их округи. Описал епископ Трдат Пальян. Сост. Г. Тер-Варданян. Е.: Наири, 2002).

C‘uc‘ak hayerēn jeřagrac‘ Matenadaranin Mxit‘areanc‘i Vienna. I, II. Ařx. h. H. Oskean. Vienna, 1898, 1963. Յուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վիեննա. Ա, Բ. Ասլ. Կ. Հ. Ոսկեան. Վիեննա, 1898, 1963 (Каталог армянских рукописей хранилища рукописей в Вене. Сост. А. Воскян. Т. I, II, Вена, 1898, 1963).

C‘uc‘ak jeřagrac‘ Mařtoc‘i anvan Matenadaran. I, II. Ařx. Ō. Eganyani, P‘. Ant‘abyani ew A. Zeyt‘unyani. E.: HSSH GA hratarakč‘ut‘yun, 1965, 1970. Յուցակ ձեռագրաց Մատուցի անվան Մատենադարանի. Ա, Բ. Ասլ. Օ. Եգանյանի, Փ. Անթրայանի եւ Ա. Զէյթունյանի. Ե.: ՀՍՄՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1965, 1970 (Каталог рукописей Матенадарана имени Маштоца. Т. I, II. Сост. О. Еганян, П. Антабян и А. Зейтунян. Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1965, 1970).

Mayr c‘uc‘ak hayerēn jeřagrac‘ Matenadaranin Mxit‘areanc‘ i Venetik. II. Ařx. h. B. Sargiseani. Venetik: Tparan S. Łazaru, 1924. Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վենետիկ. Հ. Բ. Ասլ. Կ. Բ. Սարգիսեանի. Վենետիկ, տպ. Ս. Ղազարու, 1924 (Генеральный каталог армянских рукописей хранилища рукописей в Венеции. Сост. о. Б. Саргисян. Т. II. Венеция, 1924).

Mayr c‘uc‘ak hayerēn jeřagrac‘ meci Tann Kilikioy kat‘ofi-kosut‘ean. Ařx. h. A. Daniēleani. Ant‘ilias, 1984. Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մեծի Տանն Կիլիկիոյ կաթողիկոսութեան. Ասլ. Կ. Ա. Դանիէլեանի. Անթիլիաս, 1984 (Генеральный каталог рукописей хранилища католи-косата Большого Дома Киликии. Сост. о. А. Даниэлян. Антилиас, 1984).

Mayr c'uc'ak jeřagrac' Srboč' Yakobeanc'. IV. Ašx. h. N. Pořare-
ani. Erusařem: Tr. Srboč' Yakobeanc', 1969. Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբոց
Յակոբեանց. IV. Աւթ. Ն. Պողարեանի. Յերուսաղէմ, 1969 (Каталог рукопи-
сей монастыря свв. Иаковов. Сост. о. Н. Погарян. Т. IV. Иерусалим,
1969).

Первоисточники⁵²⁹

Agat'angelos 1983 – Agat'angelay Patmut'iwn Hayoc'. K'nnakan
bnagirə G. Ter-Mkrtč'yanı ew A. Kanayanc'i. Ašxarhabar t'argmanu-
tyunə ew canot'agrut'yunnerə A. Ter-Łevondyanı. E.: Erewani Petakan
Hamalsarani hratarakč'ut'yun, 1983. Ագարանգեղայ Պատմութիւն Հայոց.
Քննական բնագիրը Գ. Տեր-Մկրտչյանի և Ա. Կանայանցի. Աւթարհաբար
արգմանությունը և ծանոթագրությունները Ա. Տեր-Ղևոնդյանի. Ե., Երևանի
Պետական Համալսարանի հրատարակչություն, 1983 (История Армении
Агафангела. Критический текст Г. Тер-Мкртчяна и А. Канаянца. Е.:
Изд-во Ереванского гос. университета, 1983).

Anania Širakac'i 1940 – Anania Širakac'i. Tiezeragitut'iwn ew
tomar. Ašx. A. Abrahamyani. E.: HSSH GA hratarakč'ut'yun, 1940.
Անանիա Շիրակացի. Տիեզերագիտություն և տոմար. Աւթ. Ա. Աբրահամյանի. Ե.,
ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1940 (Анания Ширакаци. Космология и
календарь. Ред. А. Абраамян. Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1940).

Ařak'el Siwnec'i 1797 – Girk' sařmanac' srboyn Dawt'i Anhařt'
p'ilisop'ayi ew yet řamanaki arareal lucumn sorin hogeřah meknut'eamb
tearın Ařak'eli eřamec vardapeti. Madras, 1797. Գիրք սահմանաց սրբոյն
Դարբի Անհաղբի փիլիսոփայի եւ յետ ժամանակի արարեալ լուծումն սորին
հոգեւոյ մեկնութեամբ տեառն Առաքելի եռամեծ վարդապետի. Մադրաս, 1797
(Книга определений святого философа Давида Непобедимого и ее
последующий разбор с душеполезным толкованием владыки Араке-
ла, трижды великого учителя. Мадрас, 1797).

Barseř Kesarac'i 1984 – Barseř Kesarac'i. Vasn vec'ōreay awurc'
ararčagorcutean. Ašx. K. Muradyani. E.: HSSH GA hratarakč'ut'yun,
1984. Բարսեղ Կեսարացի. Վասն վեցօրեայ աւուրց արարչագործութեան. Աւթ. Կ.

⁵²⁹ Вначале, в общем алфавитном порядке, даны первоисточники на армян-
ском и европейских языках, затем — на русском языке.

Մուրադյանի. Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն (Василий Кесарийский. О шестидневном творении. Ред. К. Мурадян. Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1984).

Dawit' Anhalt' 1980 – Dawit' Anhalt'. Erkasirut'tiwnk' p'ilisop'ayakank'. Hamahavak' k'nnakan bnagirə ew aʔajabanə S.S. Arewšatyani. E.: HSSH GA hratarakč'ut'yun, 1980. Դավիթ Անհալթ. Երկասիրութիւնք փիլիսոփայականք. Համահավաք բնական բնագիրք և առաջաբանք Ս.Ս. Արեւշատյանի. Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1980 (Давид Непобедимый. Философские сочинения. Сводный критический текст С.С. Аревшатяна. Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1980).

Erotapokriseis 1997 – Die Erotapokriseis des Pseudo-Johannes Damascenos zum Kirchengesang. Hrsg. von Gerda Wolfram und Christian Hannick // Monumenta Musicae Byzantinae. A Carsten Hoeg condita, Corpus scriptorium de re musica. Vol. V. Wien, 1997.

Gapasak'alean 1794 – *Gapasak'alean Gr.* Grk'oyk or koč'i Nua-garan. K-Pōlis (Constantinople): Тр. Pōlos Hovhanniseani, 1794. Գապասակալեան Գր. Գրքոյկ որ կոչի Նուագարան. Կ.-Պօլիս, Տպ. Պօղոս Հովհաննիսեանի, 1794 (*Ганасакалян Гр.* Книжка, именуемая Собрание музыки. Константинополь: Тип. Погоса Ованнисяна, 1794).

Gapasak'alean 1803 – *Gapasak'alean Gr.* Girk' eražštakan yorum parunakin harc'munk' ew patasxanatuwt'iwnk' hayerēn, yunarēn ew parskerēn hamařōtabar. K-Pōlis (Constantinople): Тр. Pōlos Hovhanniseani, 1803. Գապասակալեան Գր. Գիրք երաժշտական յորում պարունակին հարցմունք և պատասխանատուութիւնք հայերէն, յունարէն և պարսկերէն համառոտաբար. Կ.-Պօլիս, Տպ. Պօղոս Հովհաննիսեանի, 1803 (*Ганасакалян Гр.* Книга о музыке, где содержатся краткие вопросы и ответы на армянском, греческом и персидском языках. Константинополь: Тип. Погоса Ованнисяна, 1803).

Grigor Magistros 2012 – Grigor Magistros. T'ult'k' ew čap'abarakank'. Meknut'iwn k'erakanin // Matenagirk' hayoc'. 16. XI dar. Haykakan matenašar Kalust Kiwlpenkean himnarkut'ean. Ašx G. Muradyan. E.: Kalust Kiwlpenkean himnadram, 2012. P. 139–476. Գրիգոր Մագիստրոս. Թուղթք և չափաբերականք. Մեկնութիւն բերականին // Մատենագիրք հայոց, հ. ԺԶ. ԺԱ դար. Հայկական մատենաշար Կալուստ Կիւլպէնկեան հիմնարկութեան. Աւսթ. Գ. Մուրադյան. Ե., Կալուստ Կիւլպէնկեան

հիմնադրան, 2012, էջ 139–476 (*Григор Магистрос. Послания и стихотворения. Толкование грамматики // Армянские рукописи. Т. XVI. XI век. Подготовила к изд. Г. Мурадян. Е.: Армянская серия фонда «Галуст Гюльбенкян», 2012. С. 139–476).*

Grigor Niwsac'i 2010 – Surb Grigor Niwsac'i. Yałags kazmut'ean mardoy. K'nnakan bnagirə, yařajabanə ew canot'agrut'iwnnerə S. Vardaneani. Mayr At'or' S. Ėjmiacin, 2010. Սուրբ Գրիգոր Նիւսացի. Յաղագս կազմութեան մարդոյ. Քննական բնագիրը, յոռաջարանը եւ ծանոթագրութիւնները Ս. Վարդանեանի. Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 2010 (*Святой Григорий Нисский. Об устройении человека. Критический текст, предисловие и комментарии С. Варданян. Первопрестольный Св. Эмиадзин, 2010).*

Grigor Tat'ewac'i 1993 – Grigor Tat'ewac'i. Girk' hare'manc'. Ařajabanə S. Arewšateani. Yerusalēm: Тр. Srboč' Yakovbeanc', 1993. Գրիգոր Տաթևացի. Գիրք հարցմանց. Առաջարանը Ս. Արևշատեանի. Երուսաղէմ, Տպ. Սրբոց Յակովբեանց, 1993 (*Григор Татеваци. Книга вопрошений. Предисловие С. Аревшатяна. Иерусалим: Тип. монастыря свв. Иаковов, 1993).*

Hagiopolites 1983 – The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory. Preliminary Edition by J. Raasted. Cahiers de l'Institut du Moyen Age grec et latin 45. Copenhagen, 1983.

Jaynagreal Šarakan 1875 – Jaynagreal Šarakan hogewor ergoc'. Vałaršapat, 1875. Ջայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց. Վաղարշապատ, 1875 (*Шаракан духовных песнопений, с нотами. Вагаршапат, 1875).*

Jaynagrealk' ergec'olut'iwnk' 1878 – Jaynagrealk' ergec'olut'iwnk' Srboy Pataragi. Vałaršapat, 1878. Ջայնագրեալ էրգեղոցութիւնի Սրբոյ Պատարագի. Վաղարշապատ, 1878 (*Песнопения святой Литургии, с нотами. Вагаршапат, 1878).*

Karapet Sasnac'i 1897 – Nerbolean yałags varuc' srboyn Mesropay asac'eal Karapet episkoposi ew vardapeti Sasnac'woy // Ararat, 1897/7. P. 330–336; 1897/8. P. 378–384; 1897/9–10. P. 456–463; Ներբոլեան յաղագս վարուց սրբոյն Մեսրոպայ ասացեալ Կարապետ եպիսկոպոսի եւ վարդապետի Սանացոյ // Արարատ, 1897/7, էջ 330–336, 1897/8, էջ 378–384, 1897/9–10, էջ 456–463 (*Панегирик о житии святого Месропа, поведенный Карапетом, епископом и учителем Сасуна // Арарат, 1897/7. С. 330–336; 1897/8. С. 378–384; 1897/9–10. С. 456–463).*

Kirakos Ganjakec‘i 1961 – Kirakos Ganjakec‘i. Patmut‘iwn hayoc‘. Ašx. K. Melik‘-Ohanjanyani. E.: HSSH GA hratarakč‘ut‘yun, 1961. Կիրակոս Գանձակեցի. Պատմություն հայոց. Աժխ. Կ. Մելիք-Օհանջանյանի. Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1961 (Киракос Гандзакеди. История Армении. Подготовка текста, введение и комментарии К. Мелик-Оганджяна. Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1961).

Łazar P‘arpec‘i 1982 – Łazar P‘arpec‘i. Patmut‘iwn Hayoc‘. T‘uht‘ aŕ Vahan Mamikonean. K‘nnakan bnagirə G. Ter–Mkrtč‘yani ew St. Malxasyanc‘i. Ašxarhabar t‘argmanut‘yunə ew canot‘agrut‘yunnerə B. Ulubabyani. E.: Erewani Petakan Hamalsarani hratarakč‘ut‘yun, 1982. Ղազար Փարպեցի. Պատմություն Հայոց. Թուրք առ Վահան Մամիկոնեան. Քրիստոսյան բնագիրը Գ. Տեր-Մկրտչյանի և Ստ. Մալխասյանցի. Աժխարհաբար թարգմանությունը և ծանոթագրությունները Բ. Ուլուբաբյանի. Ե., Երևանի Պետական Համալսարանի հրատարակչություն, 1982 (Лазар Парпеци. История Армении. Послание Ваану Мамиконяну. Критический текст Г. Тер-Мкртчяна и Ст. Малхасянца. Перевод на современный армянский и примечания Б. Улубабяна. Е.: Изд-во Ереванского гос. университета, 1982).

Meknut‘iwnk‘ xoranac‘ 1995 – Meknut‘iwnk‘ xoranac‘. Ašx. V. Łazaryani. E.: Sargis Xač‘enc‘, 1995. Մեկնությունից խորանոց. Աժխ. Վ. Ղազարյանի. Ե., Սարգիս Խաչենց, 1995 (Толкование заставок Евангелий. Подготовка текстов, введение и комментарии В. Казаряна. Е.: Саргис Хаченц, 1995).

Migne 1858 – *Migne J.-P.* Patrologia graeca cursus completus. T. 3. Paris, 1858.

Migne 1863 – *Migne J.-P.* Patrologia graeca cursus completus. T. 44. Paris, 1863.

Movsēs Kałankatuac‘i 1983 – Movsēs Kałankatuac‘i. Patmut‘iwn Ałuanic‘ ašxarhi. K‘nnakan bnagirə ew neracut‘yunə V. Aŕak‘elyani. E.: HSSH GA hratarakč‘ut‘yun, 1983. Մովսես Կաղանկատուացի. Պատմություն Աղուանից աշխարհի. Քրիստոսյան բնագիրը և ներածությունը Վ. Արակելյանի. Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1983 (Мовсес Калакатуаци. История страны Алуанк. Критический текст и введение В. Аракеляна. Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1983).

Mxit'ar Ayrivanec'i 1860 – *Mxit'ar Ayrivanec'i. Patmut'iwn hayoc'. I loys əncəac' Mkrtič' Ėmin.* Moskva: tp. Lazarean čəmarani arewelean lezuac', 1860. Միքիթար Այրիվանեցի. Պատմութիւն հայոց. Ի լոյս ընծայեաց Մկրտիչ Էմին. Մոսկվա, տպ. Լազարեան հեմարանի արեւելեան լեզուաց, 1860 (*Мхитар Айриванеци. История Армении. Подготовил к изданию Мкртич Эмин.* Москва: тип. Лазаревского института восточных языков, 1860).

P'iloni Ebrayec'woy mnac'ordk' 1826 – P'iloni Ebrayec'woy mnac'ordk' i hays. Venetik (Venice), 1826. Փիլոնի Եբրայեցույ մնացորդք ի հայս. Վենետիկ, 1826 (Филона Еврея Паралипоменон на армянском. Венеция, 1826).

Platoni Imastasiri tramaxōsut'iwnk' 1877 – Platonis Imastasiri tramaxōsut'iwnk'. Ewt'ip'ron, Paštranut'iwn Sokratay ew Timēos. Ašx. h. A. Suk'rean. Venetik (Venice), 1877. Պլատոնի իմաստասիրի տրամախօսութիւնք. Եւրիպրոն. Պաշտրանութիւն Սոկրատայ եւ Տիմէոս. Աշխ. հ. Ա. Սուքրեան. Վենետիկ, 1877 (Платона философа сочинения. Евтифрон, Аполлогия Сократа и Тимей. Под ред. о. А. Сукряна. Венеция, 1877).

Platonis Opera 1952–1954 – Platonis Opera. Ed. by J. Burnet. Vol. IV. Timaeus. Oxonii, 1952–1954.

Šarakan 1997 – Šarakan. I. Yařajabanə A. Arewšateani ew L. Yakobeani. E.: Ganjasar astuacabanakan kentron, 1997. Շարակյան, Ա. Զառաջարկւմ Ա. Արեւշատեանի եւ Լ. Եակոբեանի. Երևան, «Գանձատար» աստուածաբանական կենտրոն, 1997 (Шаракан. І. Предисловие А. Аревшатын и Л. Акопяна. Е.: Богословский центр «Гандзасар», 1997).

Step'annos Ōrbelean 1910 – Patmut'iwn nahangin Sisakan arareal Step'annosi Ōrbelean ark'episkoposi Siwneac'. Tr'his (Tiflis), 1910. Պատմութիւն նահանգին Սիսական արարեալ Ստեփաննոսի Օրբելեան արքեպիսկոպոսի Սիւնեաց. Տիփլիս, 1910 (История области Сисакан, написанная Степанносом Орбеляном, архиепископом Сюника. Тифлис, 1910).

T'angaran 1898 – T'angaran haykakan hin ew nor dprut'eanc', II. Ankanon girk' Nor ktakaranac'. Venetik (Venice), 1898. Թանգարան հայկական հին եւ նոր դպրութեանց, Բ. Անկանոն գիրք Նոր կտակարանաց. Վենետիկ, 1898 (Сокровищница древней и новой [армянской] словесности, 2. Апокрифические книги Нового Завета. Венеция, 1898).

T'ovma Arcruni 1917 – T'ovma Arcruni ew Ananun. Patmut'iwn tann Arcruneac'. Тр'іс (Tiflis), 1917. Թովմա Արժրունի և Անանուն. Պատմութիւն տանն Արժրունեաց. Տիֆլիս, 1917 (Товма Арцруни и Аноним. История дома Арцруни. Тифлис, 1917).

Vardan vardapet 1834 – Tesut'iwn Ant'ařam całki, arareal Vardanay mec vardapeti. Yerusalēm, 1834. Տեսութիւն Անթառամ ծաղկի, արարեալ Վարդանայ մեծ վարդապետի. Երուսաղէմ, 1834 (Толкование [шаракана] «Неувядаемый цветок», написанное учителем Варданом Великим. Иерусалим, 1834).

Vardan vardapet 1962 – Havak'umn patmut'ean Vardanay vardapeti. Venetik (Venice): Тр. S. Łazaru, 1862. Հաւակունն պատմութեան Վարդանայ վարդապետի. Վենետիկ, Տպ. Ա. Դազարու, 1862 (Собрание истории Вардана вардапета. Венеция: Тип. св. Лазаря, 1862).

Yaysmawurk' 1730 – Girk' or koč'i Yaysmawurk'. K-Pōlis (Constantinople), 1730. Գիրք որ կոչի Եայսմաւորք. Կ.-Պօլիս, 1730 (Книга, именуемая Четъи-Минеи. Константинополь, 1730).

Агатангелос 2011 – Агатангелос. История Армении. Перевод с древнеармянского, вступит. статья и комментарии К.С. Тер-Давтян и С.С. Аревшатяна. Е.: Наири, 2011.

Айвазян 1990 – *Айвазян А.* Руководство по восточной музыке. Перевод с западноармянского, предисловие и комментарии Н.К. Тагмизяна. Е.: Изд-во АН Армянской ССР, 1990.

Античная музыкальная эстетика. Вступительный очерк и собрание текстов А.Ф. Лосева. М.: Музыка, 1966.

Аристотель 1981 – Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т. 3. М.: Мысль, 1981.

Аристотель 2012 – Аристотель. Политика. Перевод с древнегреческого С.А. Жебелева и М. Л. Гаспарова. М.: Астрель, 2012.

Армянские жития и мученичества 1994 – Армянские жития и мученичества V–XVIII вв. Перевод с древнеармянского, вступительные статьи и примечания К.С. Тер-Давтян. Е.: Наири, 1994.

Гапасакалян 2017 – *Гапасакалян Гр.* Книга о музыке, где содержатся краткие вопросы и ответы на армянском, греческом и пер-

сидском языках. Перевод с грабара и введение А.С. Аревшатын. Примечания А.С. Аревшатын и Л.О. Акопяна. Е.: Гитутюн, 2017.

Григорий Нисский 2000 – Святой Григорий Нисский. Об устройении человека. Перевод, комментарии и послесловие В.М. Лурье. СПб.: Аxioma, 2000.

Давид Анахт 1980 – Давид Анахт. Сочинения. Составление, перевод с древнеармянского, вступительная статья и примечания С.С. Аревшатына. М.: Мысль, 1980.

Диоген Лаэртский 1979 – Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. Общая редакция и вступительная статья А.Ф. Лосева. Перевод М.Л. Гаспарова. М.: Мысль, 1979.

МЭЕСиВ – Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. Составление и общая вступительная статья В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1966.

МЭСВ – Музыкальная эстетика стран Востока. Составление В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1967.

Никомах Герасский 2009 – Пифагорейца Никомаха из Герасы. Руководство по гармонике. Перевод Т. Г. Мякина и Л. В. Александровой // ΣΧΟΛΗ. Философское антиковедение классическая традиция. Том 3. Вып. 1. Новосибирск: Редакционно-издательский центр НГУ, 2009.

Тамбурист Арутин 1968 – Тамбурист Арутин. Руководство по восточной музыке. Предисловие, перевод с турецкого и комментарии Н.К. Тагмизяна. Е.: Изд-во АН Армянской ССР, 1968.

Шаракан 2017 – Шаракан. Каноны и гимны Армянской церкви. Перевод с древнеармянского, вступительная статья и комментарии Л. Акопяна. Е.: Саргис Хаченц–Принтинфо, 2017.

Использованная литература⁵³⁰

Abelyan 1970 – *Abelyan M. Erker. IV. E.*: HSSH GA hrata-rakč‘ut‘yun, 1970. Աբելյան Մ. Երկեր, հ. Դ. Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն,

⁵³⁰ Вначале, в общем алфавитном порядке, дана литература на армянском и европейских языках, затем — литература на русском языке.

1970 (*Абегян М. Сочинения. Т. IV. Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1970*).

Ačaṙyan 1948 – *Ačaṙyan H.* Hayoc‘ anjnanunneri baṙaran. IV. Е.: Erewani Petakan Hamalsarani hratarakč‘ut‘yun, 1948. Ահաղյան Հ. Հայոց անձնանունների բառարան, հ. Դ. Ե., Երևանի Պետական Համալսարանի հրատարակչություն, 1948 (*Ачарян Р. Словарь армянских имен собственных. Т. IV. Е.: Изд-во Ереванского гос. университета, 1948*).

Ališan 1873 – *Ališan L.* Šnorhali ew paragay iwr. Venetik (Venice): Тр. S. Łazaru, 1873. Ալիշան Լ. Շնորհալի և պարագայ իւր. Վենետիկ, Տպ. Ս. Դազարու, 1873 (*Алишан Г. Шнорали и его окружение. Венеция: Тип. св. Лазаря, 1873*).

Ališan 1885 – *Ališan L.* Sisuan ew Lewon Mecagorc, Venetik (Venice): Тр. S. Łazaru, 1885. Ալիշան Լ. Սիսուան և Լեւոն Մեծագործ. Վենետիկ, Տպ. Ս. Դազարու, 1885 (*Алишан Г. Сисван и Левон Великолепный. Венеция: Тип. св. Лазаря, 1885*).

Ališan 1901 – *Ališan L.* Hayapatum. Patmič‘k‘ ew Patmut‘iwnk‘ Hayoc‘. Venetik (Venice): Тр. S. Łazaru, 1901. Ալիշան Լ. Հայապատում. Պատմիչք և Պատմութիւնք հայոց. Վենետիկ, Տպ. Ս. Դազարու, 1901 (*Алишан Г. Армянская историография. Историки и Истории Армении. Венеция: Тип. св. Лазаря, 1901*).

Ališan 1920, 1921 – *Ališan L.* Yušikk‘ hayreneac‘ hayoc‘. I, II. Venetik (Venice): Тр. S. Łazaru, 1920, 1921. Ալիշան Լ. Յուսիկի հայրենեաց հայոց, հ. Ա, Բ. Վենետիկ, Տպ. Ս. Դազարու, 1920, 1921 (*Алишан Г. Памятки родины армян. Т. 1 и 2. Венеция: Тип. св. Лазаря, 1920, 1921*).

Amiraṙyan 2016 – *Amiraṙyan G.* Ut‘jayn hamakargə hay hogewor ergarvesti Nor Juṭayi kam hndkahayoc‘ ergvack‘um. Е.: Gitut‘yun, 2016. Ամիրաղյան Գ. Ուրծայն համակարգը Նոր Զուղայի կամ հնդկահայոց երգվածքում. Ե., Գիտություն, 2016 (*Амирагян Г. Система Восьмигласия в Новоджульфинском или индийско-армянском распеве армянского духовного песнетворчества. Е.: Гитутюн, 2016*).

Anasyan 1959, 1976 – *Anasyan H.* Haykakan matenagitut‘yun. I, II. Е: HSSH GA hratarakč‘ut‘yun, 1959, 1976. Անասյան Հ. Հայկական մատենագիտություն, հ. Ա, Բ. Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն 1959, 1976 (*Анасян А. Армянская библиология. Т. I, II. Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1959, 1976*).

Angelopoulos 2005 – *Angelopoulos L.* Les voix de Byzance. Paris: Declée de Brouwer, 2005.

Ant'abyan 1987, 1989 – *Ant'abyan P'.* Vardan Arewelc'i. Kyank'n u gorcuneut'yunə. I, II. E: HSSH GA hratarakč'ut'yun, 1987, 1989. Անթաբյան Փ. Վարդան Արևելցի. Կյանքն ու գործունեությունը, գիրք Ա, Բ. Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1987, 1989 (*Антабян П.* Жизнь и деятельность Вардана Аревелци. Кн. 1 и 2. Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1987, 1989).

Arewšatyan 1991 – *Arewšatyan A.* Maštoc' žołovacun orpes hay mijnadaryan eražštakan mšakuyt'i hušarjan. E: HH GA hratarakč'ut'yun, 1991. Արևշատյան Ա. «Մաշտոց» ժողովածուն որպես հայ միջնադարյան երաժշտական մեակույթի հուշարձան. Ե., ՀՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1991 (*Аревшатян А.* Сборник «Маштоц» как памятник армянской средневековой музыкальной культуры. Е.: Изд-во АН РА, 1991).

Arewšatyan 1992a – *Arewšatean A.* Movsēs Xorenac'u himnergakan žarāngut'iwnə // Bazmavēp (Venetik). 1992/1–4. P. 138–146. Արևշատեան Ա. Մովսէս Խորենացու հիմներգական ժառանգությունը // Բազմավեպ (Վենետիկ), 1992/1–4, էջ 138–146 (*Аревшатян А.* Гимнографическое наследие Мовсеса Хоренаци // Базмавеп (Венеция). 1992/1–4. С. 138–146).

Arewšatyan 1992b – *Arewšatyan A.* K'arozī žanrə hay hogewor ergastelcut'yān mej // Patma-banasirakan handes. 1992/2–3. S. 199–214. Արևշատեան Ա. Քարոզի ժանրը հայ հոգևոր երգաստեղծության մեջ // ՊԲՀ, 1992/2–3, էջ 199–214 (*Аревшатян А.* Жанр кароза [проповеди] в армянском духовном песнетворчестве. ИФЖ. 1992/2–3. С. 199–214).

Arewšatyan 1993 – *Arewšatyan A.* La proclamation mélodisé (*k'aroz*) dans le chant sacré arménien // REArm (Paris). T. 24. 1993. P. 129–151.

Arewšatyan 1996 – *Arewšatyan A.* Komitasi andranik eražštagitakan hodvacə ew nra nšanakut'yunə // Ėjmiacin. 1996/7–8. P. 140–148. Արևշատյան Ա. Կոմիտասի անդրանիկ երաժշտագիտական հոդվածը և նրա նշանակությունը // Էջմիածին, 1996/Է–Ը, էջ 140–148 (*Аревшатян А.* Первая музыковедческая статья Комитаса и ее значение // Эчмиадзин. 1996/7–8. С. 140–148).

Arewšatyan 1996–1997a – *Arewšatyan A.* Deux texts arméniens attribués à Basile de Césarée sur l'Interprétation des modes musicaux // REArm (Paris). T. 26. 1996–1997. P. 339–355.

Arewšatyan 1996–1997b – *Arewšatyan A.* Les traités arméniens médiévaux sur l'interprétation des modes musicaux et leurs parallèles au Proche Orient // REArm (Paris). T. 26. 1996–1997. P. 357–366.

Arewšatyan 1998 – *Arewšatyan A.* Šarakanneri žanrayin tipabanut'yunə arewelak'ristoneakan himnergut'yan hamakargum // Ėjmiacin. 1998/10–11. P. 82–88. Արևշատյան Ա. Շարականների ժանրային տիպաբանությունը արևելաքրիստոնեական հիմներգության համակարգում // Էջմիածին, 1998/Ժ–ԺԱ, էջ 82–88 (*Аревшатян А.* Жанровая типология жанра шараканов в системе восточнохристианской гимнографии // Эчмиадзин. 1998/10–11. С. 82–88).

Arewšatyan 2000 – *Arewšatyan A.* Movses Syunec'u “Yalags kargac' ekelec'woy” grvack'ə ew hay miġnadaryan “jaynic'” meknut'yunnerə // Hayastanə ew k'ristonya Arewelk'ə. E.: Gitut'yun, 2000. P. 203–210. Արևշատյան Ա. Մովսես Սյունեցու «Յաղագս կարգաց եկեղեցւոյ» գրվածքը և հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնությունները // Հայաստանը և քրիստոնյա Արևելք. Ե., Գիտություն, 2000, էջ 203–210 (*Аревшатян А.* Сочинение Мовсеса Сյунечи «О чинах Церкви» и армянские средневековые Толкования на гласы. Е.: ГИТУТЮН, 2000. С. 203–210).

Arewšatyan 2000–2001 – *Arewšatyan A.* La typologie du genre des šarikan dans le système de l'hymnographie Chrétienne Orietale // REArm. T. 28. 2000–2001. P. 215–223.

Arewšatyan 2002a – *Arewšatyan A.* Manrusman jaynelanakneri anvanumneri nšanakut'yan masin // Manrusum. Hogewor eražštut'yan patmut'yan, tesut'yan ew gelagitut'yan harc'er. Miġazgayin eražštagitakan taregirk'. Patasxanatu xmbagir ew kazmoł A. Arewšatyan. I. E., 2002. P. 187–203. Արևշատյան Ա. Մանրուսման ձայնեղանակների անվանումների նշանակության մասին // Մանրուսում. Հոգևոր երաժշտության պատմության, տեսության և գեղագիտության հարցեր. Միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք. Պատալիսանառու խմբագիր և կազմող՝ Ա. Արևշատյան, Ի. Ա. Ե., 2002, էջ 187–203 (*Аревшатян А.* О значении наименований гласов Манрусума // Манрусум. Вопросы истории, теории и эстетики ду-

ховной музыки. Ответственный редактор и составитель А. Аревшатыан. Вып. I. Е., 2002. С.187–203).

Arewšatyan 2002b – *Arewšatyan A. V kayabanut' iwn ew Šarakanergut' iwn*. Haykakan Ut'jayni Dk Darjuack' i Arelcuacə // Haykazean Hayagitakan Handēs, 23. Pēyrut', 2003. P. 163–175. Արևշատյան Ա. Վկայաբանութիւն եւ Շարականերգութիւն. Հայկական Ուրծայնի Դէ Դարձումքի Առեղծումք // Հայկագէտն Հայագիտական Հանդէս. Պէյրութ, 2003, ԻԳ, էջ 163–175 (*Արեւշատյան Ա. Мартирология и гимнография: загадка darjuack' a* Четвертого побочного гласа армянского Октоиха // Айказян, арменоведческий журнал, 23. Бейрут, 2003. С. 163–175).

Arewšatyan 2003a – *Arewšatyan A. Hay miġnadaryan “jaynic” meknut' yunner*. Е.: Komitas, 2003. Արևշատյան Ա. Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ. Ե., Կոմիտաս, 2003 (*Արեւշատյան Ա. Армянские средневековые толкования «на гласы»*. Е.: Комитас, 2003).

Arewšatyan 2003b – *Arewšatyan A. V kayabanut' iwn ew Šarakanergut' iwn*. Haykakan Ut'jayni Dk Darjuack' i Arelcuacə // Haykazean Hayagitakan Handēs, 23. Pēyrut', 2003. P. 163–175. Արևշատյան Ա. Վկայաբանութիւն եւ Շարականերգութիւն. Հայկական Ուրծայնի Դէ Դարձումքի Առեղծումք // Հայկագէտն Հայագիտական Հանդէս. Պէյրութ, 2003, ԻԳ, էջ 163–175 (*Արեւշատյան Ա. Мартирология и гимнография: загадка darjuack' a* Четвертого побочного гласа армянского Октоиха // Айказян, арменоведческий журнал, 23. Бейрут, 2003. С. 163–175).

Arewšatyan 2004 – *Arewšatyan A. Manrusman xazeri meknabandan ew katarman harc' i šurj* // Eražštakan Hayastan, 2004/1 (12). P. 24–25. Արևշատյան Ա. Մանրուման խազերի մեկնաբանման եւ կատարման հարցի շուրջ // Երաժշտական Հայաստան, 2004/1 (12), էջ 24–25 (*Արեւշատյան Ա. Об интерпретации и исполнении хазов Манрусума* // Музыкальная Армения, 2004/1 (12). С. 24–25).

Arewšatyan 2005 – *Arewšatyan A. Astvacašnčayin hayec' akargə hay miġnadaryan “jaynic” meknut' yunnerum* // Astvacašnčakan Hayastan. Е.: Noyan tapan, 2005. P. 573–578. Արևշատյան Ա. Աստվածաճեհային հայեցակարքը հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններում // Աստվածաճեհական Հայաստան. Ե., Նոյան տապան, 2005, էջ 573–578 (*Արեւշատյան Ա. Библейская концепция в армянских средневековых Толкованиях на гласы* // Библейская Армения. Е.: Ноян тапан, 2005. С. 573–578).

Arewšatyan 2005–2007a – *Arewšatyan A.* L'identité de Step'annos Syunec'i // REArm. T. 30. 2005–2007. P. 401–410.

Arewšatyan 2005–2007b – *Arewšatyan A.* L'hagiographie et l'hymnographie: le Darjuack' de Quatrième mode plagal de l'Octoéchos arménien // REArm. T. 30. 2005–2007. P. 411–418.

Arewšatyan 2006 – *Arewšatyan A.* Komitasi eražštagitakan usumnasirut'yunneri hetk'eroov // Hay arvesti harcer, 1. E.: Gitut'yun, 2006. P. 50–64. Արևշատյան Ա. Կոմիտասի երաժշտագիտական ուսումնասիրությունների հետքերով // Հայ արվեստի հարցեր, 1. Ե., Գիտություն, 2006, էջ 50–64 (*Аревшатян А.* По следам музыковедческих изысканий Комитаса // Вопросы армянского искусства, 1. Е.: Гитутюн, 2006. С. 50–64).

Arewšatyan 2008 – *Arewšatyan A.* Step'anos Syunec'i: irakan anjə ew vastakə (Syunec'i hamanun erku eražištneri goyut'yan harc'i šurj) // Hay arvesti harcer, 2. E.: Gitut'yun, 2008. P. 23–34. Արևշատյան Ա. Ստեփանոս Սյունեցի. իրական անձը և վաստակը (Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտների գայության հարցի շուրջ) // Հայ արվեստի հարցեր, 2. Ե., Գիտություն, 2008, էջ 23–34 (*Аревшатян А.* Степаннос Сюнеци. Реальная личность и вклад (К вопросу о существовании двух одноименных музыкантов Сюнеци) // Вопросы армянского искусства, 2. Е.: Гитутюн, 2008. С. 23–34).

Arewšatyan 2009 – *Arewšatyan A.* Grigor Gapasak'aleani “Girk' ut'ic' jaynic'” jernarkə // Manrusum. Mijazgayin eražštagitakan taregirk'. III. E.: Limuš, 2009. P. 214–234. Արևշատյան Ա. Գրիգոր Գապասակյանի «Գիրք ուրից ձայնից» ձեռնարկը // Մանրուսում. Միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք, Ի. Գ. Ե.: Լիմուշ, 2009, էջ 214–234 (*Аревшатян А.* Руководство Григора Гапасакяна «Книга Восемигласия» // Манрусум. Международный музыковедческий сборник. Вып. III. Е.: Лимуш, 2009. С. 214–234).

Arewšatyan 2011a – *Arewšatyan A.* Sur les traces des études musicologiques de Komitas // REArm. T. 33. 2011. P. 315–328.

Arewšatyan 2011b – *Arevshatyan A.* Grégoire de Nysse et la pensée musicale esthétique de l'Arménie médiévale // Bulgarian Musicology, 3–4. 2011. P. 181–187.

Arewšatyan 2013a – *Arewšatyan A. Grigor Gapasak‘alyani eražštagitakan žarangun‘yunə*. E.: Gitut‘yun, 2013. Արևեստյան Ա. Գրիգոր Գապասակալյանի երաժշտագիտական ժառանգությունը. Ե., Գիտություն, 2013 (*Аревшатян А. Музыковедческое наследие Григора Гапасакаляна*. Е.: Гитутюн, 2013).

Arewšatyan 2013b – *Arewšatyan A. Jaynełanakneri usmunk‘ə miĵnadaryan Hayastanum*. E.: Gitut‘yun, 2013. Արևեստյան Ա. Ջայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում. Ե., Գիտություն, 2013 (*Аревшатян А. Учение о гласах в средневековой Армении*. Е.: Гитутюн, 2013).

Arewšatyan 2013c – *Arewšatyan A. Grigor Nyusac‘in ew miĵnadaryan Hayastani eražštakan-gełagitakan mitk‘ə // Manrusum. Miĵazgayin eražštagitakan taregirk‘*. IV. E.: Asolik, 2013. P. 11–23. Արևեստյան Ա. Գրիգոր Նյուսակին և միջնադարյան Հայաստանի երաժշտական-գեղագիտական միտքը // Մանրություն. Միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք, հ. Դ. Ե., Ասոլիկ, 2013, էջ 11–23 (*Аревшатян А. Григорий Нисский и музыкально-эстетическая мысль средневековой Армении // Манрусум. Вып. IV*. Е.: Асогик, 2013. С. 11–23).

Arewšatyan 2014a – *Arewšatyan A. Anii eražštakan mšakuyt‘ə*. E.: Gitut‘yun, 2014. Արևեստյան Ա. Անիի երաժշտական մշակույթը. Ե.: Գիտություն, 2014 (*Аревшатян А. Музыкальная культура Ани*. Е.: Гитутюн, 2014).

Arewšatyan 2014b – *Arewšatyan A. L‘influence grecque sur la théorie de la musique arménienne de Spiridon Melikian cent ans après // Mélanges Jean-Pierre Mahé, Travaux et mémoires, 18, édités par Aram Mardirossian, Agnès Ouzounian, Constantin Zuckerman. Collège de France – CNRS, Centre de recherche d‘histoire et civilisation de Byzance. Paris, 2014. P. 61–64.*

Arewšatyan 2014c – *Arewschatjan A. Das Buch Acht-Echoi-Systems von Grigor Gapasakaljan als Zusammenfassung des Musiktheoretischen Gedankenguts des Mittelalterlichen Armenien // Theorie und Geschichte der Monodie. Bericht der Internationalen Tagung, Martin Czernin und Maria Pischlöger, Wien 2012, band 7/1. Brno, 2014. S. 37–47.*

Arewšatyan 2015 – *Arevshatyan A.* Komitas and Gapasakalian: Neumological connections // *Musicology Today: Musica Sacra*. Bucharest, 2015. www.musicologytoday.ro/BackIssues/Nr.24/studies2.php

Arewšatyan 2016 – *Arewschatjan A.* Die Gesangbücher *Man-russum* und *Papadiki*: Typologie, Gemeinsamkeiten und Unterschiede // *Theorie und Geschichte der Monodie. Bericht der Internationalen Tagung, Martin Czernin und Maria Pischlöger, Wien 2014, Band 8. Brno, 2016. S. 25–38.*

Arewšatyan 2018a – *Arewšatyan A.* Antik mit‘osnerə ew eražšakan ēt‘osi masin usmunk‘ə Barsel Kesarac‘un veragrvoł meknut‘yan mej // *PBH. 2018/3. P. 222–233.* Արևշատյան Ա. Անտիկ միթոսները և երաժշտական էթոսի մասին ուսմունքը Բարսել Կեսարացուն վերագրվող մեկնության մեջ // *ՊԲՀ, 2018/3, էջ 222–233 (Аревшатян А. Античные мифы и учение о музыкальном этосе в толковании, приписываемом Василию Кесарийскому // ИФЖ, 2018/3. С. 222–233).*

Arewšatyan 2018b – *Arewschatjan A.* Traditionen des melismatischen geistlichen Gesangschaften mittelalterlichen Armenien (5.–15. Jahrhundert) // *Theorie und Geschichte der Monodie. Bericht der Internationalen Tagung, Martin Czernin und Maria Pischlöger, Wien 2016, Band 9/2. Brno, 2018. S. 543–555.*

Arewšatyan 2019a – *Arewšatyan A.* Nerses Tayec‘i kat‘olikosə ew hay hogewor ergarvestə // *Patmakan Tayk‘. Patmut‘yun. Davanank‘. Mšakuyt‘. Hodvacneri žołovacu. Mayr At‘or S. Ėjmiacin, 2019. P. 43–50.* Արևշատյան Ա. Ներսես Տայեցի կաթողիկոսը և հայ հոգևոր երգարվեստը // *Պատմական Տայք. Պատմություն. Դավանանք. Մշակույթ. Հոգևորականության ժողովածու. Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 2019, էջ 43–50 (Аревшатян А. Католикос Нерсес Таеци и армянское духовное песнетворчество // Исторический Тайк. История. Ворование. Культура. Сборник статей. Первопрестольный Св. Эчмиадзин, 2019. С. 43–50).*

Arewšatyan 2019b – *Arewšatyan A.* Komitas vardapet ew Grigor Gapasak‘alyan. Xazagitakan arnč‘ut‘yunner // *Komitasakan. 3. E.: Gitut‘yun, 2019. P. 62–76.* Արևշատյան Ա. Կոմիտաս վարդապետ և Գրիգոր Գափսակալյան. Խաչագիտական արճ‘տ‘յուներ // *Կոմիտասական, 3. Ե., Գիտություն, 2019, էջ 62–76 (Аревшатян А. Комитас вардапет и Григор*

Гапасакалян. Невмологические связи // Комитасакан. Вып. 3. Е.: Гитутюн, 2019. С. 62–76).

Arewšatyan 2020 – *Arewšatyan A.* Jaynełanakneri masin usmunk‘ə Grigor Tat‘ewac‘u “Girk‘ harc‘manc‘”-um // Sen Arewšatyan 90. Akademikos Sen Arewšatyanı cnndyan innsunamyakin nvirvac mijazgayin gitažołovi nyut‘er (22–23 mayis, 2019). Е.: Matenadaran, 2020. Р. 117–125. Արևշատյան Ա. Զայնեղանակների մասին ուսմունքը Գրիգոր Տաթևացու «Գիրք հարցմանց»-ում // Սեն Արևշատյան 90. Ակադեմիկոս Սեն Արևշատյանի իննսունամյակին նվիրված հայագիտական միջազգային գիտաժողովի նյութեր (22–23 մայիս, 2019 թ.). Երևան, Մատենադարան, 2020, էջ 117–125 (*Արևշատյան Ա. Учение о гласах в «Книге вопрошений» Григора Татеваци // Сен Аревшатян 90. Материалы международной арменоведческой конференции, посвященной девяностолетию со дня рождения академика Сена Аревшатяна (22–23 мая 2019 г.). Е.: Матенадаран, 2020. С. 117–125).*

At‘ayan 1959 – *At‘ayan R.* Haykakan hazayin notagrut‘yunə. Е: HSSH GA hratarakč‘ut‘yun, 1959. Աթայան Ռ. Հայկական խազային նոտագրությունը. Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1959 (Атаян Р. Армянская хазовая нотопись. Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1959).

At‘ayan 1960 – *At‘ayan R.* Grigor Gapasakalyanə ew hazabanut‘yunə // Banber Matenadarani. V. 1960. Р. 165–176. Աթայան Ռ. Գրիգոր Գափասակալյանը և խազաբանությունը // Բանբեր Մատենադարանի. 5. 1960, էջ 165–176 (*Атаян Р. Григор Гапасакалян и невомология // Вестник Матенадарана. Т. 5. 1960. С. 165–176).*

Awetik‘ean 1814 – *Awetik‘ean G.* Bac‘atrut‘iwn šarakanac‘. Venetik (Venice): Тр. S. Łazaru, 1814. Աւետիքեան Գ. Բացատրութիւն շարականաց. Վենետիկ, տպ. Ս. Լազարու, 1814 (*Аветикян Г. Толкование шараканов. Венеция: Тип. св. Лазаря, 1814).*

Bałumyan 2012 – *Bałumyan Z.* Kirakos vardapet Erzncac‘u 28:3 sałmosi meknut‘yunə // Ejmiacin. 2012/7. Р. 64–91. Բաղումյան Զ. Կիրակոս վարդապետ Երզնկացու՝ ԻԸ.3 սաղմոսի մեկնությունը // Էջմիածին, 2012/է, էջ 64–91 (*Багумян З. Толкование Пс. 28:3 вардапетом Киракосом Ерзнкаци // Эчмидзин, 2012/7. С. 64–91).*

Bruteanc‘ 1890 – *Bruteanc‘ A.* Dasagirk‘ haykakan ekełec‘akan jaynagrut‘ean. Vałaršapat, 1890. Բրուտեանց Ա. Դասագիրք հայկական եկեղե-

ցական ձայնագրություն. Վաղարշապատ, 1890 (*Брутянц А. Учебник армянской церковной нотописи. Вагаршапат, 1890*).

Cody 1982 – *Cody A. The Early History of the Octoechos in Syria // East of Byzantium: Syria and Armenia in the Formative Period. Dumbarton Oaks Symposium, 1980. Washington DC, 1982. P. 89–113.*

Ergk՝ jaynagrealk՝ 1877 – Ergk՝ jaynagrealk՝ i Žamagroc՝ Hayastaneayc՝ S. Ekelec՝woy. Vałaršapat, 1877. Երգի ձայնագրելով ի ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ. Վաղարշապատ, 1877 (*Песнопения Часослова святой Армянской Церкви, с нотами. Вагаршапат, 1877*).

Erñjakyān 2000 – *Erñjakyān L. Hay hogewor monodianeri ew arewelyan dasakan meledineri p՝oxařnč՝ut՝yunnerə // Hayastanə ew k՝ristonya Arewelk՝ə. E.: Gitut՝yun, 2000. P. 211–221. Երևցալյան Լ. Հայ հոգևոր մոնոդիաների և արևելյան դասական մեղեդիների փոխառնչությունները // Հայաստանը և քրիստոնյա Արևելքը. Ե.: Գիտություն, 2000, էջ 211–221 (*Ерн-джакян Л. Взаимосвязи между армянскими духовными монодиями и восточными классическими мелодиями // Армения и христианский Восток. Е.: Гитутюн, 2000. С. 211–221*).*

Floros 1970 – *Floros K. Die Universale Neumenkunde. Kassel: Bärenreiter-Antiquariat, 1970.*

Gerlach 2012 – *Gerlach O. In the Labyrinth of Oktōēchos—About the Art of Memory based on the Koukouzelian Wheel // Theorie und Geschichte der Monodie. Band 4. Bericht der Internationalen Tagung, Wien 2006. Brno, 2012. S. 105–133.*

Grigorean 1960 – *Grigorean M. vrd. Step՝anos Siwnec՝i. Pēyrut՝, 1960. Գրիգորեան Մ. վրդ. Ստեփանոս Սիւնեցի. Պէյրութ, 1960 (*Григорян М. Степаннос Сюнеци. Бейрут, 1960*).*

Grigorean 1966 – *Grigorean M. vrd. Čštumner ew yaweluack՝ Step՝anos Imastasēr Siwnec՝woy kensagrut՝eanc՝ masin // Handēs amsōreay (Vienna), 1966. Գրիգորեան Մ. վրդ. Շտումներ և յաւելումժ Թեփանոս Իմաստասէր Սիւնեցւոյ կենսագրութեանց մասին // Հանդէս ամսօրեայ (Վիեննա), 1966 (*Григорян М. Уточнения и дополнения к биографии Степанноса Сюнеци, философа // Андэс амсореа (Ежемесячный журнал, Вена), 1966*).*

Hakobyan 1980 – *Hakobyan Gr. Šarakanneri žanrə hay miĵnadaryan grakanut՝yan meĵ (V–XV dd.). E.: HSSH GA hratarakč՝ut՝yun,*

1980. Հակոբյան Գր. Շարականների ժանրը հայ միջնադարյան գրականության մեջ (V–XV դդ.). Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1980 (*Акобян Гр. Жанр шаракана в армянской средневековой литературе (V–XV вв.)*). Е: Изд-во АН Арм. ССР, 1980).

Hakobyan 2005 – *Hakobyan L. Šaraknoc‘i ergeri ełanaknerə ew nranc‘ storabažanumnerə* // Manrusum. II. E., 2005. P. 109–139. Հակոբյան Լ. Շարակնոցի երգերի եղանակները և նրանց ստորաբաժանումները // Մանրութում, Լ. Բ. Ե., 2005, էջ 109–139 (*Акобян Л. Напевы Шараконоца и их разновидности* // Манрусум. Вып. II. Е., 2005. С. 109–139).

Harut‘yunyan 2010 – *Harut‘yunyan H. Eražštut‘yunə V–XV dareri hay matenagrut‘yan meĵ*. Е.: Gitut‘yun, 2010. Հարությունյան Հ. Երաժշտությունը V–XV դարերի հայ մատենագրության մեջ. Ե., Գիտություն, 2010 (*Арутюнян А. Музыка в армянской литературе V–XV веков*. Е.: Гитутюн, 2010).

Hisarlean 1914 – *Hisarlean A. Patmut‘iwn hay jaynagrut‘ean ew kensagrut‘iwnk‘ eražišt azgaynoc‘*. 1768–1909. K-Pōlis (Constantinople), 1914. Հիսարլեան Ա. Պատմություն հայ ձայնագրության և կենսագրությունք երաժիշտ ազգայնոց. 1768–1909. Վ.-Պոլիս, 1914 (*Исарлян А. История армянской нотописи и жизнеописания национальных музыкантов*. Константинополь, 1914).

K‘iwrtean 1935 – *K‘iwrtean Y. Eražštut‘ean masin erku hatuacner naxneac‘ matenagrut‘enēn* // Anahit. 1935/1–2. P. 30–34. Քիւրտեան Կ. Երաժշտության մասին երկու հատուածներ նախնեաց մատենագրութենէն // Անահիտ, 1935/1–2, էջ 30–34 (*Кюрдян И. Два фрагмента о музыке из древней литературы* // Анаит. 1935/1–2. С. 30–34).

K‘oĉ‘aryan 2008 – *K‘oĉ‘aryan A. Harkanayin ew šnĉ‘akan eražštakan gorcik‘nerə Hayastanum*. Е.: Arĉeš, 2008. Քոչարյան Ա. Հարկանային և ժնչական երաժշտական գործիքները Հայաստանում. Ե., Արեւեշ, 2008 (*Кочарян А. Ударные и духовые инструменты в Армении*. Е.: Арчеш, 2008).

Komitas 1894 – *Komitas vardapet*. Հայոց՝ ekelec‘akan ełanaknerə // Ararat. 1894/July–August. P. 222–227, 256–260. Կոմիտաս վարդապետ. Հայոց եկեղեցական եղանակները // Արարատ, 1894/հուլիս-օգոստոս, էջ 222–227, 256–260 (*Комитас. Армянские церковные напевы* // Арарат. 1894/июль–август. С. 222–227, 256–260).

Komitas 1914 – *Komitas vardapet*. Bžškut‘iwn eražštut‘eamb // T‘eodik, Amenun tarec‘uycə. K-Pōlis (Constantinople), 1914. Կոմիտաս վարդապետ. Բժշկութիւն երաժշտութեամբ // Թեոդիկ, Ամենուն տարեցոյցը. Կ.-Պօլիս, 1914 (*Комитас. Врачевание музыкой // Теодик, Всеобщий календарь. Константинополь, 1914*).

Komitas 2001 – *Komitas. Essays and Articles*. English Translation by Vatsche Barsoumian. Pasadena: Drazark Press, 2001.

Komitas 2005 – *Komitas vardapet*. Usumnasirut‘iwnner ew yōdu-acner. Girk‘ A. E.: Sargis Xač‘enc‘, 2005. Կոմիտաս վարդապետ. Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ. Գիրք Ա. Ե.: Սարգիս Խաչենց, 2005 (*Комитас. Исследования и статьи. Книга 1. Е.: Саргис Хаченц, 2005*).

Komitas 2007 – *Komitas vardapet*. Usumnasirut‘iwnner ew yōdu-acner. Girk‘ B. E.: Sargis Xač‘enc‘, 2007. Կոմիտաս վարդապետ. Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ. Գիրք Բ. Ե.: Սարգիս Խաչենց, 2007 (*Комитас. Исследования и статьи. Книга 2. Е.: Саргис Хаченц, 2007*).

Komitas 2009 – *Komitas vardapet*. Namakani. Ašx. G. Gaspareani. E.: Sargis Xač‘enc‘–Printinfo, 2009. Կոմիտաս վարդապետ. Նամականի. Աշխ. Գ. Գասպարեանի. Ե.: Սարգիս Խաչենց–Փրինթինֆո, 2009 (*Комитас. Письма. Составление, предисловие и комментарии Г. Гаспаряна. Е.: Саргис Хаченц–Принтинфо, 2009*).

K‘ristonya Hayastan 2002 – K‘ristonya Hayastan hanragitaran. E.: Haykakan hanragitaran, 2002. Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան. Ե., Հայկական հանրագիտարան, 2002 (*Христанская Армения, энциклопедия. Е.: Армянская энциклопедия, 2002*).

Mahé 1986 – *Mahé J.-P.* Siramargn u skihə haykakan avetaranneri xorannerum // PBN. 1986/1. P. 106–112. Մահե Ժ.-Պ. Սիրամարգն ու սկիհը հայկական ավետարանների խորաններում. *Mahé J.-P.* Le paon et le cratère dans les canons des évangiles arméniens // ՊԲՀ, 1986/1. P. 106–112 (*Маэ Ж.-П. Павлин и чаша в заставках армянских евангелий. ИФЖ. 1986/1. С. 106–112*).

Mahé, Thomson 1997 – *Mahé J.-P., Thomson R.W.* “Les humeurs et la lyre”; fragments arméniens d’un enseignement medico-musicologique // *Festschrift in Honour of Nina G. Garsoian*. Atlanta: Scholars Press, 1997. P. 397–416.

Melik'ean 1914 – *Melik'ean Sp.* Yunakan azdec'ut'iwnə hay eražštut'ean tesut'ean veray. I. Tr'his (Tiflis): Haykakan eražštakan ənkerut'ean tpagrut'iwn, 1914. Մելիքեան Սպ. Յունական ազդեցութիւնը հայ երաժշտութեան տեսութեան վերայ. Պրակ Ա. Տիգլիս, Հայկական երաժշտական ընկերութեան տպագրութիւն, 1914 (*Меликян Сп.* Греческое влияние на теорию армянской музыки. Тифлис: Тип. Армянского музыкального общества, 1914).

Mkrtič'ean 1905 – *Mkrtič'ean Y.* Šarakanaxosut'iwn. Šarakani helinaknerə // Loys (Constantinople). 1905/42. P. 1002–1004. Մկրտիչեան Յ. Շարականախոսութիւն. Շարականի հեղինակները // Լոյս (Կ.-Պօլիս), 1905/42, էջ 1002–1004 (*Мкртчян А.* Гимнология. Авторы шараканов // Луйс (Константинополь). 1905/42. С. 1002–1004).

Muradyan G. 2014 – *Muradyan G.* Hin hunakan araspelneri ar-jagank'nerə hay mijnadaryan matenagrut'yan mej. E.: Nairi, 2014. Մուրադյան Գ. Հին հունական առասպելների արձագանքները հայ միջնադարյան մատենագրության մեջ. Ե., Նաիրի, 2014 (*Мурадян Г.* Отголоски древне-греческих легенд в средневековой армянской литературе. Е.: Наири, 2014).

Muradyan K. 1983 – *Muradyan K.* Grigor Nyusac'in hay matenagrut'yan mej. E.: HSSH GA hratarakč'ut'yun, 1983. Մուրադյան Կ. Գրիգոր Նյուսացին հայ մատենագրության մեջ. Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1983 (*Мурадян К.* Григорий Нисский в армянской литературе. Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1983).

Muradyan K. 1984 – *Muradyan K.* Barsel Kesarac'u "Vec'oreayk"-ə. E.: HSSH GA hratarakč'ut'yun. Մուրադյան Կ. Բարսել Կեսարացու «Վեգօրեայկ»-ը. Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1984 (*Мурадян К.* «Шестоднев» Василия Кесарийского. Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1984).

Navoyan 2009 – *Navoyan M.* Byuzandakan azdec'ut'yan varkacə hay himnergut'yan karg (kanon) žanri aṛnč'ut'yamb // Manrusum, III. E.: Limuš, 2009. P. 39–116. Նավոյան Մ. Բյուզանդական ազդեցության վարկածը հայ հիմներգության կարգ (կանոն) ժանրի առնչությամբ // Մանրուսում, Ի. Գ. Ե., Լիմուշ, 2009, էջ 39–116 (*Навоян М.* Гипотеза о византийском влиянии в применении к жанру карг (канон) армянской гимнодии // Манру-сум. Т. III. Е.: Лимуш, 2009. С. 39–116).

Navoyan 2013 – *Navoyan M.* “Movsēsi K’ert’olāhawr yałags kar-gac’ ekełec’woy bac’ahaytut’iwnk’” grvack’i hełinakə // *Ėjmiacin* 2013/11. P. 35–59. Նավոյան Մ. «Մովսէսի Քերթովահաւր յաղագս կարգաց եկեղեցոյ բացահայտութիւնք» գրվածքի հեղինակը // *Էջմիածին*, 2013/11, էջ 35–59. (*Навоян М.* Автор сочинения «Толкование Мовсеса, отца риторики, о чинах церкви» // *Эчмиадзин*, 2013/11. С. 35–59).

Navoyan 2016a – *Navoyan M.* Hay himnergut’yan cagman veraberyal mek tesaketi šurj // *Kant’el’/1* (66), 2016. P. 257–271. Նավոյան Մ. Հայ հիմներգության ծագման վերաբերյալ մեկ տեսակետի շուրջ // *Կանթել/1* (66), 2016, էջ 257–271 (*Навоян М.* Об одной точке зрения по поводу генезиса армянской гимнографии // *Кантех/1* (66), 2016. С. 257–271).

Navoyan 2016b – *Navoyan M.* Haykakan Ut’jayni hnaguyn vaver-agreric’ meki t’vagrume // *Komitasə ew miĵnadaryan eražštakan mšakuyt’ə*. E.: Komitasi t’angaran-institut, 2016. P. 231–239. Նավոյան Մ. Հայկական Ուրծայնի հնագույն վավերագրերից մեկի քվադրումը // *Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը*. Ե.: Կոմիտասի քանգարան-ինստիտուտ, 2016, էջ 231–239 (*Навоян М.* Датировка одного из древнейших документов, относящихся к армянскому восьмигласию // *Комитас и средневековая музыкальная культура*. Е.: Музей-институт Комитаса, 2016. С. 231–239).

Nor Baġgirk’ 1980 – *Nor Baġgirk’ Haykazean Lezui*. I, II. E.: Erewani Petakan Hamalsarani hratarakč’ut’yun, 1980. Նոր Բաղգիրք Հայկազեան Լեզուի. Ա, Բ. Ե.: Երևանի պետական համալսարանի հրատ., 1980 (*Новый словарь армянского языка*. Е.: Изд-во Ереванского гос. университета, 1980).

Örmanean 1959 – *Örmanean M.* Azgapatum. Peyrut’ (Beyrouth): Širak, 1959. Օրմանեան Մ. Ազգապատում. Պեյրութ, Շիրակ, 1959 (*Орманиян М.* История нации. Бейрут: Ширак, 1959).

Oskean 1922 – *Oskean H.* Yovhannēs Vanakan ew iwır dproc’ə. Vienna: Tr. Mxit’arean miabanut’ean, 1922. Ոսկեան Հ. Յովհաննէս Վանական և իւր դպրոցը. Վիեննա, տպ. Մխիթարեան միաբանութեան, 1922 (*Воскян А.* Иованнес Ванакан и его школа. Вена: Тип. ордена Мхитаристов, 1922).

Popescu–Judetz 1999 – *Popescu-Judetz E.* Prince Dimitrie Cantemir. Theorist and Composer of Turkish Music. Istanbul: Pan, Beşiktaş, 1999.

Popescu–Județ 2002 – *Popescu–Județ E.* Tamburi Küçük Artin – A Musical Treatise of the Eighteenth Century. Istanbul: Pan, Beşiktaş, 2002.

Rault 2000 – *Rault L.* Musiques de la Tradition Chinoise. Paris: Cité de la Musique/Actes Sud, 2000.

Renoux 1986–1987 – *Renoux Ch.* Le Časoc‘. Typicon-Lectionnaire: origine et évolution // REArm. T. 20. 1986–1987. P. 123–151.

Shiloah 1995 – *Shiloah A.* Music in the World of Islam. Detroit: Wayne State University Press, 1995.

Shiloah 2008 — *Shiloah A.* Musical Scenes in Arabic Iconography // Music in Art. International Journal for Music Iconography. Vol. XXXIII, 1-2, City University of New York, 2008. P. 280—300.

T‘ahmizyan 1968 – *T‘ahmizyan N.* Grigor Grzikə ew hay-byuzandakan eražstakan kaperə // БЕН. 1968/3. P. 198–210. Թահմիզյան Ն. Գրիգոր Գրզիկը և հայ–բյուզանդական երաժշտական կապերը // Բեձ. 1968/3, էջ 198–210 (*Тагмизян Н.* Григор Грзик и армяно-византийские музыкальные связи // БЕУ. 1968/3. С. 198–210).

T‘ahmizyan 1969 – *T‘ahmizyan N.* Komitasə ew hay hogewor ergarvesti usumnasirut‘yan harc‘erə // Komitasakan. I. E.: HSSH GA hratarakč‘ut‘yun, 1969. S. 159–217. Թահմիզյան Ն. Կոմիտասը և հայ հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը // Կոմիտասական, հ. Ա. շիւշ ԳԱ հրատարակչություն, 1969, էջ 159–217 (*Тагмизян Н.* Комитас и вопросы изучения армянского духовного песнетворчества // Комитасакан. Т. I. Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1969. С. 159–217).

T‘ahmizyan 1970a – *T‘ahmizyan N.* Ditotut‘yun P‘arpec‘u patmut‘yan mej Sahak Part‘ewin veraberoł mi artahaytut‘yan masin // БЕН. 1970/3. P. 99–101. Թահմիզյան Ն. Դիտոդություն Փարպեցու պատմության մեջ Սահակ Պարբեկին վերաբերող մի արտահայտության մասին // Բեձ, 1970/3, էջ 99–101 (*Тагмизян Н.* Замечание по поводу одного выражения о Сааке Партеве в «Истории» Парпеци // БЕУ. 1970/3 С. 99–101).

T'ahmizyan 1970b–1971 – *T'ahmizyan N. K'nnakan tesut'yun hayoc' hin ew miġnadaryan eražštakan patmut'yan* // *Lraber hasarakakan gitut'yunneri*. 1970/10. P. 23–29; 1971/1. P. 53–57. Թախնիզյան Ն. Քննական տեսության հայոց հին և միջնադարյան երաժշտական պատմություն // *ԼՀԳ*, 1970/10, էջ 23–29; 1971/1, էջ 53–57 (*Тагмизян Н. Критический обзор истории древней и средневековой армянской музыки* // *Вестник общественных наук*. 1970/10. С. 23–29; 1971/1. 53–57).

T'ahmizyan 1971a – *T'ahmizyan N. Hasarak örerı kanonagluxnerə* // *Ėjmiacin*. 1971/4. P. 37–51. Թախնիզյան Ն. Հասարակ օրերի կանոնագրությունները // *Էջմիածին*, 1971/4, էջ 37–51 (*Тагмизян Н. Главы канонов обычных дней* // *Эчмиадзин*. 1971/4. С. 37–51).

T'ahmizyan 1971b – *T'ahmizyan N. Kiraki örerı kanonagluxnerə* // *Ėjmiacin*. 1971/9. P. 41–47; 1971/11. P. 33–40. Թախնիզյան Ն. Կիրակի օրերի կանոնագրությունները // *Էջմիածին*, 1971/9, էջ 41–47; 1971/11, էջ 33–40 (*Тагмизян Н. Главы канонов воскресных дней* // *Эчмиадзин*. 1971/9. С. 41–47; 1971/11. С. 33–40).

T'ahmizyan 1972a – *T'ahmizyan N. Movses Siwnec'in ew nra “Yalags kargac'” grvack'ə* // *LHG*. 1972/11. P. 85–94. Թախնիզյան Ն. Մովսես Սյունեցիի և նրա «Ծաղագս կարգաց» գրվածքը // *ԼՀԳ*, 1972/11, էջ 85–94 (*Тагмизян Н. Мовсес Сюнеци и его сочинение «О чинах»* // *Вестник общественных наук*. 1972/11. С. 85–94).

T'ahmizyan 1972b – *T'ahmizyan N. Ut'-jayni sksvack'nerə* // *Ėjmiacin*. 1972/2. P. 28–34; 1972/3. P. 24–26; 1972/4. P. 40–43; 1972/5. P. 43–47: Թախնիզյան Ն. Ուր-ձայնի սկավաճագները // *Էջմիածին*, 1972/2, էջ 28–34; 1972/3, էջ 24–26; 1972/4, էջ 40–43; 1972/5, էջ 43–47 (*Тагмизян Н. Погласицы восьми гласов* // *Эчмиадзин*. 1972/2. С. 28–34; 1972/3. С. 24–26; 1972/4. С. 40–43; 1972/5. С. 43–47).

T'ahmizyan 1973a – *T'ahmizyan N. Nerses Šnorhalin – ergahan ew eražışt*. E.: HSSH GA hratarakč'ut'yun, 1973. Թախնիզյան Ն. Ներսես Շնորհալին՝ երգահան և երաժիշտ. Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1973 (*Тагмизян Н. Нерсес Шнорали – композитор и музыкант*. Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1973).

T'ahmizyan 1973b – *T'ahmizyan N. Grigor Gapasak'alyani “Hamarōtut'iwn eražštakani gitut'ean” antip ašxatut'yunə* // *Banber Matenadarani*. XI. 1973. P. 291–334. Թախնիզյան Ն. Գրիգոր Գապասակյանի «Հա-

մառաւորիւն երաժշտականի գիտութեան» անտիպ աշխատությունը // Բանբեր Մատենադարանի ԺԱ, 1973, էջ 291–334 (*Тагмизян Н. Неизданный труд Григора Гапасакаляна «Краткий катехизис музыкальной науки»* // Вестник Матенадарана. XI. 1973. С. 291–334).

T'ahmizyan 1973c – *T'ahmizyan N. Barseł Čonə ew masnagitac'vac ergastelcut'yan calkumə Hayastanum* // ВЕН. 1973/1. Р. 211–217. Թահմիզյան Ն. Բարսեղ Շոնը և մասնագիտացված երգաստեղծության ծաղկումը Հայաստանում // ԲԵՆ, 1973/1, էջ 211–217 (*Тагмизян Н. Барсег Тчон и расцвет профессионального песнетворчества в Армении* // ВЕУ. 1973/1. С. 211–217).

T'ahmizyan 1978a – *T'ahmizyan N. Siwnec'i hamanun erku eražištnerə ew Harut'yan Avag orhnut'yunnerə* // Ёјмиацин. 1978/2. Р. 29–43. Թահմիզյան Ն. Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտները և Հարության Ավագ օրհնությունները // էջմիածին, 1978/2, էջ 29–43 (*Тагмизян Н. Два одноименных музыканта Сюнеци и Главные гимны на Воскресение* // Эчмиадзин. 1978/2. С. 29–43).

T'ahmizyan 1978b – *T'ahmizyan N. Hovhannes Pluz Erznkac'in orpes hay mijnadaryan eražštut'yan tesaban* // РВН. 1978/2–3. Р. 124–136. Թահմիզյան Ն. Հովհաննես Պլուզ Երզնկացին որպես հայ միջնադարյան երաժշտության տեսաբան // ՊԲՆ, 1978/2–3, էջ 124–136 (*Тагмизян Н. Иованнес Плуз Ерзнкаци как теоретик армянской средневековой музыки* // ИФЖ. 1978/2–3. С. 124–136).

T'ahmizyan 1985 – *T'ahmizyan N. Grigor Narekac'in ew hay eražštut'yunə V–XV darerum. E.: HSSH GA hratarakč'ut'yun*, 1985. Թահմիզյան Ն. Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V–XV դարերում. Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1985 (*Тагмизян Н. Григор Нарекаци и армянская музыка в V–XV веках. E.: Изд-во АН Арм. ССР*, 1985).

T'ahmizyan 1986 – *T'ahmizyan N. Haykakan Ut'jayni masin Ganjarannerum* // Banber Matenadarani XV. E., 1986. Р. 44–59. Թահմիզյան Ն. Հայկական Ուրծայնի մասին Գանձարաններում // Բանբեր Մատենադարանի ԺԵ. Ե., 1986, էջ 44–59 (*Тагмизян Н. О Восемигласии в Гандзаранах. Вестник Матенадарана XV. E., 1986. С. 44–59*).

T'ahmizyan 1994 – *T'ahmizean N. Komitasə ew hay žołovrdi eražštakan žarangut'iwnə. Pasadena: Drazark Press*, 1994. Թահմիզեան Ն. Կոմիտասը և հայ ժողովրդի երաժշտական ժառանգությունը. Պասադենա, Իրազարկ

Փրեւս, 1994 (*Տաղմիւզյան Հ. Կոմիտասի եւ երաժշտական ժառանգութիւնը* արեւմտահայկական ժողովուրդի երգչախումբի երգչապետի Կոմիտասի մասին)։ Փասադենա։ Դրազարկ Փրես, 1994)։

T'ahmizyan 2003 – *T'ahmizean N. Ardi xazabanut'iwnə. Pasadena: Drazark Press, 2003. Թահմիզեան Ն. Արդի խազաբանութիւնը. Պասադենա, Դրազարկ Փրես, 2003* (*Տաղմիւզյան Հ. Современная невмология. Пасадена: Дразарк Пресс, 2003*)։

T'amrazyan 2016 – *T'amrazyan A. “Manrusman” arvestə hay mijnadarum // Banber hayagitut'yan. Hayagitakan mijazgayin handes. 1. E., 2016. P. 125–160. Թամրազյան Ա. «Մանրուսման» արվեստը հայ միջնադարում // Բանբեր հայագիտության. Հայագիտական միջազգային հանդես, 1. Երևան, 2016, էջ 125–160* (*Տամրազյան Ա. Искусство «Манрусума» в армянском Средневековье // Вестник арменоведения. Международный арменоведческий журнал. 1. Ереван, 2016. С. 125–160*)։

T'amrazyan 2018a – *T'amrazyan A. Venetiki Mxit'aryan miabanut'yan “manrusman” jeragrərə // Venetiki Mxit'aryan miabanut'yun – 300. Mijazgayin gitažolov (2017, hoktemberi 23–25). Nyut'eri žolovac. E.: Gitut'yun, 2018. P. 447–465: Թամրազյան Ա. Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության «մանրուսման» ձեռագրերը // Վենետիկի Մխիթարյան միաբանություն – 300, Միջազգային գիտաժողով (2017 թ., հոկտեմբերի 23–25). Նյու-Իրքի ժողովածու. Ե., Գիտություն, 2018, էջ 447–465* (*Տամրազյան Ա. Рукописи «манрусума» в конгрегации мхитаристов Венеции // Конгрегации мхитаристов – 300 лет. Международная конференция (23–25 октября 2017). Сборник материалов. Е.: Гитутюн, 2018. С. 447–465*)։

T'amrazyan 2018b – *Tamrazyan A. The art of the Manrusumn neumated codices in Armenian mediaeval sacred chant // Clavibus Unitis 7. Association for Central European Cultural Studies. Praha, 2018. P. 13–34.*

T'aščean 1875 – *T'aščean N. Dasagirk' ekelec'akan jaynagrut'ean. Vałaršapat, 1875. Թաշեան Ն. Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան, Վաղարշապատ, 1875* (*Տաշչյան Հ. Учебник церковной нотописи. Вагаршапат, 1875*)։

Tntesean 1867 – *Tntesean E. Azgayin eražštut'iwn. Sion, 1867/9. P. 146–148. Տնտեսեան Ե. Ազգային երաժշտութիւն. Սիւն, 1867/9, էջ 146–148* (*Տնտեսյան Ե. Национальная музыка. Сион. 1867/9. С. 146–148*)։

Tntesean 1933 – *Tntesean E.* Nkaragir ergoc‘ Hayastaneayc‘ Surb Ekefec‘woy. Stampōl (Istanbul): tp. Y. Ceruneani, 1933. Տնտեսական և Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց Սուրբ Եկեղեցւոյ. Ստամբուլ, տպ. Ե. Մերունեանի, 1933 (*Тнтесян Е.* Описание песнопений Святой Армянской Церкви. Стамбул: Тип. А. Церуняна, 1933).

Villoteau 1809 – *Villoteau G.-A.* La description de l’Egypte. Paris: Prunelle, 1809.

Wellesz 1962 – *Wellesz E.* A History of Byzantine Music and Hymnography. 2-nd edition. London: Oxford University Press, 1962.

Werner 1959 – *Werner E.* The Sacred Bridge. The Interdependence of Literature and Music in Synagogue and Church during the First Millennium. New-York: Columbia University Press, 1959.

Yovsēp‘eanc‘ 1931 – *Yovsēp‘eanc‘ G.* Mxit‘ar Ayrivanec‘i. Noragiwt arjanagrut‘iwn ew erker. Yerusalēm: Тр. Србос‘ Yakovbeanc‘, 1931. Յովսէփեանց Գ. Մխիթար Այրիվանեցի. Նորագիւտ արձանագրութիւն և երկեր. Երուսաղէմ, Տպ. Սրբոց Յակովբեանց, 1931 (*Овсепяну Г.* Мхитар Айриванеци. Новонайденная надпись и сочинения. Иерусалим: Тип. монастыря свв. Иаковов, 1931).

Абегян 1975 – *Абегян М.* История армянской литературы. Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1975.

Адонц 1915 – *Адонц Н.* Дионисий Фракийский и армянские толкователи. Петроград: тип. Императорской Академии Наук, 1915.

Акопян 2001 – *Акопян Л.* Восьмигласие как идея (на примере средневековой армянской гимнодии) // Православная монодия: ее богословская, литургическая и эстетическая сущность. Науковий вісник. Вып. 15. Киев, 2001. С. 95–101.

Аревшатян 2000а – *Аревшатян А.* Армянские средневековые Толкования на гласы // Гимнология. Ученые записки Кабинета русской церковной музыки имени протоиерея Дм. Разумовского Московской Государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Вып. 1, кн. 2. М.: Московская консерватория, 2000. С. 510–516.

Аревшатян 2000б – *Аревшатян А.* Сборник «Манрусум» и монастырская певческая традиция Киликийской Армении XII-XIV ве-

ков // Монастырская певческая традиция в древнерусском песнетворчестве. СПб., 2000. С. 265–273.

Аревшатян 2001 – *Аревшатян А.* Армянские средневековые «Толкования на гласы» и их параллели в ближневосточных музыкальных трактатах // Православная монодия: ее богословская, литургическая и эстетическая сущность. Науковий вісник. Вып. 15, Киев, 2001. С. 39–46.

Аревшатян 2003 – *Аревшатян А.* Жанровая типология шараканов в системе восточнохристианской гимнографии // Гимнология. Ученые записки Кабинета русской церковной музыки имени протоиерея Дм. Разумовского Московской Государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Вып. 3. Церковное пение в историколитургическом контексте: Восток – Русь – Запад. Сост. и отв. ред. И. Лозовая. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 12–20.

Аревшатян 2004 – *Аревшатян А.* Проблема канонического в армянском духовном песнетворчестве // КАЛОФОНІА. Львов: Изд-во Львовской богословской академии, 2004. С. 56–60.

Аревшатян 2005 – *Аревшатян А.* Теории средневековых гласов // Музыкальная Академия. 2005/1. С. 67–69.

Аревшатян 2008 – *Аревшатян А.* Мартирология и гимнография: загадка «дарцвацка» Четвертого побочного гласа армянского Октоиха // Гимнология. Ученые записки Кабинета русской церковной музыки имени протоиерея Дм. Разумовского Московской Государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Вып. 5. Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток – Русь – Запад. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. С. 124–132.

Аревшатян 2011 – *Аревшатян А.* По следам музыковедческих изысканий Комитаса // Гимнология. Ученые записки Кабинета русской церковной музыки имени протоиерея Дм. Разумовского Московской Государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Вып. 6. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 43–54.

Аревшатян 2013 – *Аревшатян А.* Григорий Нисский и музыкально-эстетическая мысль средневековой Армении // Opera musico-

logica. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2013 (17) 3. С. 4–12.

Аревшатян 2014 – *Аревшатян А.* «Книга Восьмигласия» Григора Гапасакаляна как обобщение музыкально-теоретической мысли средневековой Армении // Теория и история монодии. Доклады международной конференции. Вена 2012. Т. 7/1. Брно, 2014. С. 49–59.

Аревшатян 2016 – *Аревшатян А.* Певческие сборники *Манрусум* и *Пападики*: типология, общность и различия // Теория и история монодии. Доклады международной конференции. Вена 2014. Т. 8. Брно, 2016. С. 39–51.

Аревшатян 2017 – *Аревшатян А.* Исследование Спиридона Меликяна «Греческое влияние на теорию армянской музыки» в свете современного музыкознания // Гимнология. Ученые записки Кабинета русской церковной музыки имени протоиерея Дм. Разумовского Московской Государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Вып. 7. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. С. 118–127.

Аревшатян 2018a – *Аревшатян А.* Григор Магистрос – гимнограф и эстетик. Е.: Гитутюн, 2018.

Аревшатян 2018b – *Аревшатян А.* Традиции мелизматического пения в духовном песнетворчестве средневековой Армении (V–XV вв.) // Теория и история монодии. Доклады международной конференции. Вена 2016. Т. 9/2. Брно, 2018. С. 557–579.

Аревшатян 2020 – *Аревшатян А.* К проблеме 16-ладовой системы, упоминаемой в музыкально-теоретических трактатах Григора Гапасакаляна // Opera musicologica. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2020 (12) 1. С. 40–52.

Аревшатян С. 1957 – *Аревшатян С.* Философские взгляды Григора Татеваци. Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1957.

Аревшатян С. 1973, 2017 – *Аревшатян С.* Формирование философской науки в древней Армении (V–VI вв.). Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1973; Е.: Лимуш, 2017.

Бабий 1984 – *Бабий А.* Дмитрий Кантемир. М.: Мысль, 1984.

Блаватская 2000 – *Блаватская Е.* Из пещер и дебрей Индостана. М.: Эксмо-пресс, 2000.

Болгарский 2001 – *Болгарский Дм.* Киево-Печерский распев как отражение личности // Православная монодия: ее богословская, литургическая и эстетическая сущность. Науковий вісник. Вып. 15, Киев, 2001. С. 21–38.

Бычков 1977 – *Бычков В.* Византийская эстетика. М.: Искусство, 1977.

Бычков 1981 – *Бычков В.* Эстетика поздней античности. М.: Искусство, 1981.

Бычков 1999 – *Бычков В.* 2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetica*. Ч. I: Раннее христианство. Византия. М.; СПб.: Университетская книга, 1999.

Володина 1992 – *Володина Е.* О византийском влиянии в русской музыкальной культуре XI–XIII вв.: усвоение принципа каноничности // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 2. М.: Изд-во МГУ, 1992. С. 108–109.

Гарднер 1998 – *Гарднер И.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Т. I. Сергиев Посад, 1998.

Герцман 1983 – *Герцман Е.* Античная функциональная теория лада // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М.: Советский композитор, 1983. С. 202–223.

Герцман 1986 – *Герцман Е.* Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986.

Герцман 1988 – *Герцман Е.* Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988.

Герцман 1995 – *Герцман Е.* Музыкальная Боециана. СПб.: Глаголь, 1995.

Герцман 1996 – *Герцман Е.* К загадкам наследия протопсалта Иоанна Глики // Византийский временник, т. 56 (81), 1996. С. 215–227.

Герцман 2000 – *Герцман Е.* Синописис музыки, или Памятник агонии *Musica speculativa* (Codex Petropolitanus Graecus 831). М.: Композитор, 2000.

Груббер 1941 – *Груббер Р.* История музыкальной культуры. Т. I, ч. 1. М.; Л.: Музгиз, 1941.

Гуревич 1984 – *Гуревич А.* Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984.

Дворецкий 1957 – *Дворецкий И.* Древнегреческо-русский словарь. Т. I, II. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1957.

Каждан 1975 – *Каждан А.* Армяне в составе господствующего класса Византийской империи X–XII вв. Е.: Изд-во АН Армянской ССР, 1975.

Кушнарев 1958 – *Кушнарев Х.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л.: Музгиз, 1958.

Лозовая 1999 – *Лозовая И.* Византийские прототипы древнерусской певческой терминологии // Келдышевский сборник. Музыкально-исторические чтения памяти Ю.В. Келдыша, 1997. М.: Гос. институт искусствознания, 1999. С. 62–72.

Лозовая 2009 – *Лозовая И.* Древнерусский нотированный Параклит XII века. Византийские источники и типология древнерусских списков. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009.

Лосев 1979 – *Лосев А.* История античной эстетики. Ранний эллинизм. М.: Искусство, 1979.

Лотман 2002 – *Лотман Ю.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 314–321.

Майоров 1979 – *Майоров Г.* Формирование средневековой философии. Латинская патристика. М.: Мысль, 1979.

Металлов 1995 – *Металлов В.* Очерк Православного церковного пения в России. Свято-Троицкая лавра, 1995.

Мифы народов мира. Т. I, II. М.: Советская Энциклопедия, 1992.

Ованисян 1946 – *Ованисян Л.* История медицины в Армении с древнейших времен до наших дней. Ч. I. Е.: Изд-во Ереванского медицинского института, 1946.

Православная энциклопедия 2008 – Православная энциклопедия. Т. I. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2008.

Тагмизян 1977 – *Тагмизян Н.* Теория музыки в древней Армении. Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1977.

Тагмизян 1986 – *Тагмизян Н.* Давтак Кертог – видный поэт-мелод раннесредневековой Армении // Давтак Кертог. Плач на смерть великого князя Джеваншира: древнеармянский оригинал и переводы на современный армянский, русский, английский, французский, немецкий, испанский, польский языки. Сост., предисловие и комментарии Л. Мкртчяна. Е.: Советакан грох, 1986. С. 267–274.

Тагмизян 1996 – *Тагмизян Н.* Музыка в армянской Киликии // Традиции и современность. Вопросы армянской музыки. Кн. 2. Е.: Изд-во НАН РА, 1996. С. 15–44.

Худабабян 2011 – *Худабабян К.* Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания. Е.: Амроц груп, 2011.

Шестаков 1973 – *Шестаков В.* Гармония как эстетическая категория. М.: Музыка, 1973.

Шестаков 1975 – *Шестаков В.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975.

Юнг 1994 – *Юнг К.Г.* О современных мифах. Перевод с немецкого и примечания Л.О. Акопяна. М.: Практика, 1994.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
ГЛАВА ПЕРВАЯ	
Учение о гласах в средневековой Армении и проблемы его исследования	10
ГЛАВА ВТОРАЯ	
От язычества к христианству: сочинение «О гласах» и его древнейшие источники	50
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	
Библейская концепция трактата «О чинах Церкви» и его влияние на последующих авторов	75
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ	
Вопросы духовной музыки и теории гласов в сочинениях армянских авторов XIII–XV веков	91
ГЛАВА ПЯТАЯ	
Армянские средневековые «Толкования на гласы» и их параллели в ближневосточных музыкально-эстетических трактатах	106
ГЛАВА ШЕСТАЯ	
Мартирология и гимнография. Загадка гласа-спутника (<i>darjuack'</i>) Четвертого побочного гласа армянского Октоиха	124
ГЛАВА СЕДЬМАЯ	
По следам музыковедческих изысканий Комитаса	138
ГЛАВА ВОСЬМАЯ	
«Книга о музыке» Григора Гапасакаляна как обобщение музыкально-теоретической мысли средневековой Армении	148
ГЛАВА ДЕВЯТАЯ	
К проблеме 16-ладовой системы, упоминаемой в музыкально-теоретических трактатах Григора Гапасакаляна	165

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

Учение о гласах и вопросы невомологии в трудах Комитаса и Гапасакаляна	173
ПРИЛОЖЕНИЕ	187
РЕЗЮМЕ	232
ЦУФНФНТУ	237
SUMMARY	243
БИБЛИОГРАФИЯ	248

АННА АРЕВШАТЯН

**УЧЕНИЕ О ГЛАСАХ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ
АРМЕНИИ**

Компьютерная верстка В. Папян
Оформление обложки Н. Еркянян

Заказ № 1042

Подписано к печати 15.10.2020 г.

Формат 60 x 84^{1/16}. Печ. л. 17,75

Тираж экз. 250

Типография издательства “Гитутюн” НАН РА,
Ереван, пр. Маршала Баграмяна 24