

Н. К. ТАГМИЗЯН. *Теория музыки в древней Армении*, Ереван, изд-во АН Арм. ССР, 1977, 320 стр.

Музыкальное искусство древней и средневековой Армении является одной из богатых и малонзученных областей армянской культуры. О самобытности ее наследия свидетельствует множество музыкальных рукописей Матенадарана, а также других крупных книгохранилищ мира. Они тают в себе еще много неразрешенных проблем. Именно поэтому каждая статья или книга, посвященные изучению этой наименее исследованной до последнего времени области культуры армянского народа, вызывают неизменный интерес.

К числу последних значительных исследований принадлежит книга музыковеда-медиевиста Н. Тагмизяна «Теория музыки в древней Армении», которая фактически является первым монографическим исследованием, освещающим историю древней и ранне-средневековой армянской музыкальной теории.

В предисловии книги автор обосновывает тему и ракурс исследования, определяет хронологические рамки монографии, аргументирует необходимость специального изучения музыкально-теоретической системы древней и средневековой Армении и создания ее истории.

В первой главе автор ставит перед собой трудную задачу — воссоздать по возможности отрезок истории культуры армянского народа со II тысячелетия до н. э. до X века н. э. На основе археологических данных, лингвистических связей и исторических фактов, свидетельствующих о взаимосвязях армянской музыкальной культуры с культурами Ассирии, Персии, эллинистического мира, автор пытается восстановить ход развития музыкального искусства древних армян.

Интересны приведенные Н. Тагмизяном отрывки из различных исторических источников, описывающие древнейшие обряды армян, связанные с музыкой.

Начиная с VI в. армянская музыкальная культура живет интенсивной жизнью, заимствуя и развивая многие музыкальные завоевания Византии. Со временем в Армении находит широкое распространение так называемый мелизматический стиль, который порождает одно из самобытных явлений армянской монодической музыки — жанр тагов, — праздничных монодий концертно-виртуозного, импровизационного характера. Вершиной мелизматического стиля является творчество гениального поэта и музыканта X века Григора Нарекаци, которое справедливо причисляется автором к ярким и значительным явлениям восточно-христианского средневекового искусства в целом.

Вторая глава посвящена эволюции музыкально-эстетических воззрений в Армении, развивавшихся от мифологического восприятия к природно-космологическому толкованию музыки и к ее христианско-рационалистическому пониманию. Большое внимание Н. Тагмизян уделяет взглядам средневековых армянских философов и грамматиков, в трудах которых дискутировались также вопросы, связанные с музыкальной эстетикой. Значительный интерес представляют высказывания о музыке видных философов V—VI вв. Давида Анахта, Давида Керакана, а также выдающегося философа и музыканта VIII в. Степаноса Сюнеци. Рассматривая музыку как составную часть математики, являющуюся в свою очередь частью философии, армянские философы считали музыку наукой, которая занимает среднее положение между рациональной и чувственной формами познания. В труде «Определения философии» Давид Анахт выдвигает ряд проблем чисто эстетического порядка. Сущность музыкального искусства, взаимоотношения в нем рационального и эмоционального начал, признание преобладания первого и наряду с этим мысли о великой силе эмоционального воздействия музыки глубоко волно-

вали философа. Воспитанный на наследии Платона, Аристотеля, Пифагора, Давид Анахт твердо стоял на позициях рационализма в эстетике, являясь в то же время приверженцем светского начала в искусстве.

Иные вопросы выдвигает в своем «Толковании грамматики» Давид Керакан. Он выделяет проблему полезности искусства, различая в нем долговечное и преходящее. Опираясь на основные принципы христианской этики, Давид Керакан привносит в сферу эстетических воззрений того времени качественно новые и важные положения о трех типах искусства и, в частности, музыки, приносящей общественную пользу, добродетельной и долговечной, злой, причиняющей обществу вред, и средней, не приносящей ни вреда, ни пользы.

Степанос Сюнеци выступает как примиритель светского и духовного начал в искусстве. В его высказываниях мы находим важный тезис о том, что в духовных песнях необходимо использование выразительных возможностей и отдельных приемов орнаментированных гусанских мелодий. Исходя из этого, Н. Тагмизян делает вывод, что «в VIII веке отношение церкви к светской музыке несколько изменилось» (стр. 81). Наряду с яростными обличениями Ована Майрагомеци мы встречаем рассуждения о возможном синтезе некоторых стилистических приемов светской и духовной музыки, представляющие противоположное крыло средневековой эстетической мысли.

Третья и четвертая главы затрагивают вопросы научной и практической теории. Необходимо отметить, что в философских и грамматических трудах раннесредневековых ученых проблемы музыкальной эстетики включали в себя и высказывания, которые можно отнести к разряду теоретических суждений. Этот факт лежит в основе концепции автора. Античная теория о метроритме, определение правил просодии и стихосложения, вопросы изучения гармонии и природы звука находят отражение в трудах Давида Анахта и Давида Керакана, получая довольно подробное освещение. Отдельный раздел посвящен автором понятию остова гармонии, которому еще античные мыслители придавали большое значение как системе тонов, лежащих в основе диатонического звукоряда. В «Определениях философии» Давид Анахт останавливается на остова гармонии, применяя специальные армянские термины для обозначения устойчивых отношений октавы, квинты, кварты. В процессе исследования автор показывает различные способы заполнения остова гармонии, доказывая возможность его своеобразного преломления в той или иной музыкальной культуре.

Практическая теория испокон веков была связующим звеном между творческой практикой и научной теорией. «Интересной сферой практической теории, — пишет Н. Тагмизян, — в плане ее взаимоотношений с творчеством, нам представляется совокупность теоретически еще не полностью осмысленных, но широко освещенных, не до конца упорядоченных и обобщенных, но, тем не менее, на практике успешно утилизирующихся общих приемов, накапливаемых в результате повседневной деятельности передовых художников данного времени, ищущих и интуитивно находящих новые средства воплощения» (стр. 135). Практическая музыкальная теория в средневековой Армении включала в себя такие вопросы, как литературная основа речтания и пения, речтания и ее знаки, система восьмигласия и хазовые знаки пения. Каждая из перечисленных составных частей практической теории получает должное освещение в книге Н. Тагмизяна, в которой охватываются их генезис, эволюция, периодизация, анализ уже имеющихся исследований, корректировка неясных моментов, а также попытки самостоятельного освещения некоторых спорных явлений. Пожалуй, именно вопросы практической теории представляют наиболее сложную и малоизученную часть средневековой музыкальной теории. И здесь от ученого требуется особая осторожность и проникательность. Это особенно касается проблемы хазовых знаков.

Н. Тагмизян излагает в книге результаты своих многолетних изысканий, представляющих фактически все, что на сегодняшний день можно сказать об армянских певмах. И хотя расшифровка самих хазов все еще остается делом будущего, в рассма-

триваемом исследовании приводятся ценные наблюдения об их характере, разнообразных функциях, о предполагаемом количестве и т. д. Убедительной представляется мысль автора о том, что «в смысле фиксации звуковысотных отношений хазы сами по себе показывают лишь мелодическое движение, линейность, общий характер и фактуру мелодического рисунка, вне зависимости от ладового значения» (стр. 202). Данная нотация тесно связана с системой гласов, которая, по мнению автора, представляла не что иное как «систему мобильных структур» (стр. 200). Скрещивание двух различных тенденций, «органичной привязанности к вековым устным традициям в системе гласов... и постоянного тягстения к методам письменной фиксации» (стр. 193) обусловили специфику армянской средневековой невменной системы, скрывающей до сих пор многие музыкальные богатства нашей культуры. Впрочем, оптимизм автора, его уверенность в том, что на данном этапе арменистики и, в частности, армянского музыкознания возможно сдвинуть с места этот вопрос, вселяет надежду.

Последняя глава дополняет изложенное в предыдущих главах книги посредством музыкального анализа конкретных произведений. В ней охватываются три способа пения в армянской духовной музыке: речитация, псалмодия и гимнодия, рассматриваются силлабические, протяжные шараканы и таги. Анализ монодических памятников, приведенный в книге, наглядно представляет эволюцию армянского раннесредневекового профессионального песнетворчества, пройденную «за пять-шесть столетий от ранних схематизированных псалмодических напевов до широкоохватных шараканов, от более или менее четко метризованных произведений до виртуозных юбилизированных монодий» (стр. 289).

Пожалуй, можно было бы ограничить хронологические рамки исследования VI—IV вв. до н. э.—X в. н. э., так как при экстраполяции различных культурных явлений средневековья на более древние пласты у автора возникают спорные, категоричные оценки и суждения. Заметна также некоторая растянутость изложения, многословность определений и перегруженность подстрочников, подчас затрудняющие восприятие основного текста.

Все это, однако, ни в коей мере не умаляет значения книги Н. Тагмизяна, которая является обобщением последнего этапа армянской музыкальной медиевистики. Этот труд, без сомнения, привлечет внимание многих специалистов. Большой арменоведческий кругозор автора, опора на огромный фактический материал, смелость обобщений и выводов и, наконец, отличное знание самого предмета составляют основные достоинства книги «Теория музыки в древней Армении».

Исследование Н. Тагмизяна является значительным этапом в изучении многовекового наследия армянской музыки и намечает дальнейшие пути развития армянской музыкальной медиевистики.

АННА АРЕВШАТЯՆ