

9/2

Theorie und Geschichte  
**DER MONODIE**  
Теория и история монодии

Bericht der Internationalen Tagung  
Доклады международной конференции

WIEN 2016 ВЕНА

Herausgegeben von  
Под редакцией

MARIA PISCHLÖGER  
Мария Пишлөгер

Theorie und Geschichte der Monodie  
Теория и история монодии



9/2

978-80-263-1169-0



## **INHALTSVERZEICHNIS / СОДЕРЖАНИЕ**

Inhaltsverzeichnis /Содержание ..... 479

### ***Galina Alekseeva / Галина Алексеева***

„Kern, Radikal oder Kadenz: was ist wichtiger in der byzantinischen und altrussischen Melodik? der theoretische Diskurs“ ..... 483

„Ядро, радикал или каденция: что важнее в византийской и древнерусской мелодике?: теоретический дискурс“ ..... 493

### ***Gayane Amiraghyan / Гаяне Амирагян***

Die Besonderheiten der modalen Melodik im Neu-Dschulfaer oder Indo-Armenischer Gesang der Armenischen geistlichen Musik ..... 503

Особенности гласовой мелодики новоджультфинского или индийско-армянского распева армянского духовного творчества ..... 523

### ***Anna Arewschatjan/ Анна Аревшатян***

Tradition des melismatischen geistlichen Gesangsschaffen mittelalterlichen Armenien (5.-15.V Jahrhundert) ..... 543

Традиции мелизматического пения в духовном песнетворчестве средневековой Армении (V-XV вв.) ..... 557

### ***Liliya Varankevich / Лилия Баранкевич***

О взаимосвязи духовных стихов письменной и устной традиции ..... 571

### ***Anna Bulykina / Анна Булькина***

Идея „лестницы“ в песнопениях святому Стефану Милутину (на материале микроцикла литий) ..... 589

***Irina Gerasimova / Ирина Герасимова***

- Zur Frage der Deutung der Gesänge mit „seltsamen B-Zeichen“  
in Kiewer Notation: Fortsetzung der Polemik ..... 603  
К вопросу о расшифровке песнопений со „странными  
бемолями“ в Киевской нотации: продолжение полемики ..... 625

***Oliver Gerlach / Оливер Герлах***

- „Osmanische Verfälschungen des nachbyzantinischen Gesangs!“  
Über die lange Geschichte eines Austauschs zwischen Oktoichos-  
und Makammusik und den ideologischen Diskurs darüber ..... 647

***Tatiana Kaplun / Татьяна Каплун***

- Ведущие топосы и их певческое воплощение в древнерусских  
службах святым женам ..... 677

***David Pancza / Давид Панца***

- Die melodische Struktur der altbyzantinischen Stichera  
des 2. plagiales Echos ..... 693  
Мелодическая структура старовизантийских стихир  
плагального 2-го (6-го) гласа ..... 707

***Nikolaj Parfentiev / Николай Парфентьев***

- Kirchliche Gesangkunst beim Hof des Zaren Iwan des IV.  
Schrecklichen ..... 721  
Церковно-певческое искусство при дворе  
царя Ивана Грозного ..... 727

***Natalia Parfentieva / Наталия Парфентьева***

- Anwendung von Podoben „O divnoe Tschudo“ im Schaffen  
vom Zaren Iwan dem IV. Schrecklichen ..... 735  
Применение подобна „О дивное чудо“ в творчестве царя  
Ивана IV Грозного ..... 745

***Andreas Pfisterer / Андреас Пфистерер***

- Veobachtungen zum mittelbyzantinischen Kontakion ..... 755  
Наблюдения о средневизантийском Кондакаре ..... 771

***Olga Schumilina / Ольга Шумилина***

Zum strophischen Prinzip in der strukturellen Organisation der  
Melodik ukrainischer kirchlicher Monodie der 17.-18. Jahrhunderte .789  
О строфическом принципе в структурной организации  
мелодики украинской церковной монодии XVII-XVIII веков ... 803

***Nina-Maria Wanek / Нина-Мария Ванек***

*Untersuchungen zu Entstehung und Verbreitung*  
*der sog. Missa graeca* ..... 817  
Исследование о возникновении и распространении  
т.н. *Missa graeca* ..... 827



GAYANE AMIRAGHYAN

**DIE BESONDERHEITEN DER MODALEN MELODIK IM  
NEU-DSCHULFAER ODER INDO-ARMENISCHEN GESANG  
DER ARMENISCHEN GEISTLICHEN MUSIK**

*EINTEILUNG*

Die armenische geistliche Musik ist einer der Zweige der musikalischen Kultur des östlichen Christentums. Das Christentum, das sich in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts in Armenien verbreitete, wurde im Jahre 301 zur Staatsreligion erklärt. Parallel zum Verwurzelungs- und Verbreitungsprozess der neuen Religion bildete sich die armenische geistliche Musik auf Grundlage der armenischen musikalischen Kultur vorchristlicher Zeit mit ihren jahrhundertelangen Traditionen<sup>1</sup> aus. Das armenische geistliche Musikschaffen sowie die armenische traditionelle Volksmusik sind monodisch. Für die Lokalisierung des Christentums und für die Entwicklung des armenischen geistlichen Musikschaffens hatten die Schaffung der armenischen Schrift Anfang des V. Jahrhunderts und die armenische Übersetzung der wichtigsten Quellen des christlichen Gottesdienstes eine Kernbedeutung. Zur gleichen Geschichtsphase gehört auch die Entstehung des Genres des armenischen geistlichen Liedes.

---

<sup>1</sup> Die Einheit der Gründe armenischer geistlicher und volkstümlicher Musik hat erstmals Komitas (1869-1935) – der Gründer der armenischen volkstümlichen klassischen Musik und der armenischen Musikwissenschaft – entdeckt und begründet. Siehe Protodiakon Soghomon SOGHOMONYAN, *Die armenischen kirchlichen Melodien*, in: KOMITAS WARDAPET, *Studien und Artikel* in zwei Bänden (herausgegeben von G. GASPARYAN und M. MUSCHEGHYAN), Band A, Eriwan 2005, S. 55 (auf Armenisch); KOMITAS WARDAPET, *Die Gesänge der heiligen Liturgie*, KOMITAS WARDAPET, *Studien und Artikel*, Band A, S. 92. Diese These von Komitas wurde mit zusätzlichen Argumenten von folgenden Generationen der armenischen Musikwissenschaft bestätigt (Ch. Kuschnaryew, R. Atayan, N. Tahmizyan, K. Chudabaschyan, M. Navoyan u.a.).

Der Entwicklungsprozess der armenischen geistlichen Musik umfasst den Zeitraum zwischen dem 5. und 15. Jahrhundert. Seit dem 14.-15. Jahrhundert führen die ungünstigen Bedingungen des politischen Lebens Armeniens zum Verfall sowohl der ganzen Kultur, als auch des armenischen geistlichen Musikschaflens. Seit dem 15. Jahrhundert kommt das System der *Khaz*-Notation (arm. *Xazagrut* 'yun)<sup>2</sup> allmählich außer Gebrauch, infolgedessen wird die kirchliche Musik während der folgenden Jahrhunderte hauptsächlich mündlich überliefert<sup>3</sup>. Andererseits bilden sich im 15.-18. Jahrhundert im Nahen Osten, in Indien und Europa große armenische Ansiedlungen, die sich schnell entwickeln. Um die Wende des 18.-19. Jahrhunderts verzweigt sich die armenische geistliche Musik, den genannten sozialpolitischen Umständen entsprechend, infolgedessen entstehen fünf vergleichsweise eigenständige Gesänge: Etschmiadsiner (zentraler), Jerusalemer, Konstantinopolitaner, Neu-Dschulfaer (auch Indo-Armenischer genannt) und Venezianischer<sup>4</sup>. Dieser Beitrag ist der Entdeckung von Gesetzmäßigkeiten des Systems der acht Modi im Neu-Dschulfaer oder Indo-Armenischen Gesang gewidmet, der eine der eigenartigsten Erscheinungsformen der armenischen geistlichen Musik ist<sup>5</sup>. Deswegen haben wir alle Grundparameter der modalen Melodik im Neu-Dschulfaer Gesang betrachtet: die Struktur der modalen Tonleiter, die Prinzipien intonatorischer Entwicklung, die strukturellen und rhythmischen Besonderheiten, die modalen melodischen Phrasen. Gegenstand der Arbeit sind 121 *šarakans* (Hymnen), die den Neu-Dschulfaer Gesang darstellen und die am Ende des 19. Jahrhunderts und am Anfang des 20. Jahrhunderts von Emi Abgar auf-

---

<sup>2</sup> *Khaz*-Notation: das armenische mittelalterliche professionelle System der Musikaufzeichnung, das der Neumen-Notation der europäischen Musik des Mittelalters entspricht.

<sup>3</sup> Dennoch wurde, laut manchen Angaben, die *Khaz*-Notation, die im 8. Jahrhundert ausgebildet wurde, zwar partiell, aber sogar bis zur ersten Hälfte oder dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts praktisch verwendet. Siehe R. ATAYAN, *Armenische Khaz-Notation*, Eriwan 1959, S. 106-107 (auf Armenisch), G. AMIRAGHYAN, *Das System der acht Modi im Neu-Dschulfaer oder Indo-Armenischen Gesang der armenischen geistlichen Musik*, Dissertation, Eriwan 2012, S. 27-28 (auf Armenisch).

<sup>4</sup> N. TAHMIZYAN, *Makar Yekmalyan*, Eriwan 1981, S. 65-66 (auf Armenisch).

<sup>5</sup> Dieses Thema liegt auch unserer Dissertation zugrunde. Siehe AMIRAGHYAN, *Das System der acht Modi*.

gezeichnet und in Sammelbänden des Neu-Dschulfaer geistlichen Gesangs veröffentlicht wurden. Durch vergleichende Analyse wurde auch der Grad der Gemeinsamkeit der Etschmiadsiner und der Neu-Dschulfaer Tradition im Kontext des armenischen Systems der acht Modi präzisiert<sup>6</sup>. Für die möglichst komplexe Betrachtung wurden außer den Aufzeichnungen Abgars auch, zum gleichen Gesang gehörende, 82 Beispiele aus Expeditionsaufnahmen (durchgeführt von 1984 bis 2009) untersucht.

### *DIE ANSIEDLUNG UND ARMENISCHE DIÖZESE VON NEU-DSCHULFA*

Die armenische Ansiedlung von Neu-Dschulfa wurde im Jahre 1604 gegründet, als wegen des bevorstehenden iranisch-türkischen Krieges gemäß dem Erlass des iranischen Königs Schah Abas die Bewohner der Stadt Dschulfa des Gouvernements Syunik, des historischen Armeniens, mit der Bevölkerung verschiedener Regionen Armeniens in den Iran übersiedelt wurden<sup>7</sup>. Zum Zentrum der Ansiedlung wurde die Stadt Neu-Dschulfa (arm. *Nor Dschugha*), die in einem Stadtteil von Isfahan von Bewohnern des historischen Dschulfa gegründet wurde. In der Anfangsphase der Existenz der Ansiedlung wurde die armenische Diözese von Neu-Dschulfa etabliert<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Die Betrachtung der *šarakans* des Etschmiadsiner Gesangs haben wir aufgrund des von N. TASHCHYAN aufgeschriebenen *Šaraknoc* (Hymnarium), durchgeführt. Siehe N. TASHCHYAN, *Aufgeschriebenes Šaraknoc der geistlichen Gesänge*, Wagharschatpat 1875.

<sup>7</sup> Im 15.-16. Jahrhundert war Dschulfa ein Knotenpunkt eines der Transithandelswege, die Ost und West verbanden. Dschulfa war eine der blühendsten Städte Armeniens, wirtschaftlich und kulturell hochentwickelt. Schah Abas ließ die Bevölkerung von Dschulfa in den Iran übersiedeln, um die zentrale Hauptverkehrsader des Außenhandels des Iran aus dem Territorium der Türkei zum Persischen Golf zu verlegen. Über das historische Dschulfa (Alt-Dschulfa), sowie die von Schah Abas veranlasste Verbannung siehe im besonderen: Arakel DAWRIZHETSI, *Buch der Geschichten* (herausgegeben von L.A. CHANLARYAN), Eriwan 1990 (auf Armenisch), A. AYWAZYAN, *Dschugha*, Eriwan 1984 (auf Armenisch).

<sup>8</sup> L.G. MINASYAN, *Die Oberhäupter der armenischen Diözese von Isfahan*, Neu-Dschulfa, 1996, S. 7 (auf Armenisch).

Kurz nach der Etablierung erlebte die Ansiedlung einen großen wirtschaftlichen und kulturellen Aufstieg: geistliche und weltliche Architektur, Miniatur und Wandmalerei gediehen. Das größte Ausbildungs- und Kulturzentrum sowie das geistliche Zentrum der Ansiedlung war das Kloster Heiliger Allerlöser, gegründet am Anfang des 18. Jahrhunderts<sup>9</sup>. Neben dem Kloster waren eine geistliche Schule, eine Druckerei, die die erste im Iran und im Mittleren Osten war<sup>10</sup>, sowie eine Bibliothek-*Matenadaran* (Lagerhaus von Manuskripten), die reiche Beispiele armenischer Handschriften umfasste, in Betrieb<sup>11</sup>.

Seit den 1720er Jahren führten die instabile Wirtschaftslage des Iran und die Verfolgungen der Armenier, infolge der Politik der persischen Führer, zur massiven Auswanderung der Neu-Dschulfaer in die europäischen und asiatischen Länder. Die in dieser Periode aus Neu-Dschulfa nach Indien ausgewanderte Bevölkerung, die insbesondere in die Städte Surat, Madras, Bombay, Kalkutta<sup>12</sup> übersiedelt war, wurde in den Bestand der Diözese von Neu-Dschulfa aufgenommen, die dann *Diözese von Iran und Indien* genannt wurde<sup>13</sup>. Nach einer anderen Quelle, hat der Anschluss der Indoarmenier an die Diözese von Neu-Dschulfa im Jahre 1628 stattgefunden, das heißt in der Periode, als die Auswanderung der Neu-Dschulfaer noch nicht so massiv war<sup>14</sup>. Die Priester aller Kirchen der indoarmenischen Diözese wurden aus Neu-Dschulfa geschickt und amtierten drei Jahre<sup>15</sup>.

---

<sup>9</sup> MINASYAN, *Die Oberhäupter*, S. 42-44.

<sup>10</sup> Die erste Ausgabe der Druckerei war das Buch der Psalmen des Alten Testaments, das im Jahre 1638 veröffentlicht wurde, MINASYAN, *Die Oberhäupter*, S. 34. Siehe auch L.G. MINASYAN, *Die Druckerei von Neu-Dschulfa und ihre Bücher*, Neu-Dschulfa 1972, S. 16 (auf Armenisch).

<sup>11</sup> MINASYAN, *Die Druckerei von Neu-Dschulfa*, S. 23.

<sup>12</sup> Erste armenische Gemeinden in Indien waren noch im 16. Jahrhundert gegründet worden, hauptsächlich bevor Schah Abas die Verbannung veranlasste, infolge der Aussiedlung der Bevölkerung armenischer Ansiedlungen des Irans (A.G. ABRAHAMYAN, *Kurz gefasste Skizze der Geschichte armenischer Ansiedlungen*, Eriwan 1964, S. 446).

<sup>13</sup> MINASYAN, *Die Oberhäupter*, S. 8.

<sup>14</sup> Patriarch Torgom GUSCHAKYAN, *Gesamtkunstwerk, Band 6, Armenier in Indien*, Jerusalem, 1941, S. 17 (auf Armenisch).

<sup>15</sup> In diesem Zustand überlebte die Diözese bis 1945, als die Diözese von Teheran zusammen mit einigen Südbezirken aus dem Bestand der Diözese von Iran und

Seit der Etablierung der Diözese von Neu-Dschulfa haben sie mehr als dreißig Oberhäupter regiert. Dank deren einsichtiger Führung und konsequenter patriotischer Tätigkeit konnte die Diözese ihre nationale, religiöse, theologische und kulturelle Besonderheit bewahren und assimilierte sich daher nicht. Einer dieser Oberhäupter, Bischof Tadeos Beknasaryan, übernahm die Aufgabe, die Tradition der armenischen geistlichen Musik von Neu-Dschulfa zu bewahren.

#### *DIE AUFZEICHNUNG DES NEU-DSCHULFAER GESANGS. EMI ABGAR*

Die am Anfang des 17. Jahrhunderts aus verschiedenen Orten Armeniens in den Iran übersiedelten Einwohner waren ursprünglich Träger der allgemeinen – Etschmiadsiner – Tradition des geistlichen Gesanges, die im Laufe der Jahrhunderte einen eigenen Charakter bekam. Wie oben erwähnt, gehört die Ausbildung des Gesangs von Neu-Dschulfa (oder Indo-Armenischer Gesang) als einzelne Abzweigung der armenischen geistlichen Musik ins 18.-19. Jahrhundert. Wegen des Fehlens von Daten ist es nicht möglich, sich eine genaue Vorstellung vom Neu-Dschulfaer Gesang in frühen Perioden seiner Existenz zu machen. Das einzige Datum, das wir haben, ist die Auskunft Emi Abgars darüber, dass der Gesang schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts im Niedergang war und in Gefahr stand, in Vergessenheit zu geraten<sup>16</sup>. In dieser entscheidenden Periode übernahm das Oberhaupt der Diözese von Neu-

---

Indien herausgelöst und zur eigenständigen Diözese wurde. Im Jahre 1958 sonderte sich die Diözese von Indien ab, die sich später dem Heiligen Etschmiadsin anschloss (GUSCHAKYAN, *Armenier in Indien*, S. 17; MINASYAN, *Die Oberhäupter*, S. 8-9). Die Diözese Irano-Armeniens trennte sich im selben Jahr 1958, zusammen mit zwei anderen iranoarmenischen Diözesen, Aterpatak und Teheran, von Etschmiadsin und unterstellte sich dem Katholikatum von Kilikien (lokales Katholikatum der Armenischen Apostolischen Kirche, das den Vorrang des Heiligen Stuhles von Etschmiadsin anerkennt). (Siehe L.G. MINASYAN, *Neu-Dschulfa während mehr als eineinviertel Jahrhunderten*, Hl. Etschmiadsin 1999, S. 56 (auf Armenisch)).

<sup>16</sup> *Melodien der Armenischen Apostolischen Kirche. Liturgie, die in der Großen Fastenzeit und an Feiertagen gesungen wurde* (aufgeschrieben in europäischer Notation und publiziert von Emi Abgar), Kalkutta, 1896 (1897), *Einleitung* (auf Englisch), S. X. (Im Folgenden ABGAR, *Liturgie* 1896 (1897) genannt).

Dschulfa, Bischof Tadeos Beknazaryan (er leitete von 1851 bis 1863 die Diözese), die historische Aufgabe der Wiederherstellung des Gesangs. Während der Jahre seiner Führung entdeckte er die lokale Tradition der geistlichen Musik und schloss sie ins kirchliche Ritual ein. Er lehrte mit eigenem Singen Küstern und zukünftigen Priestern der diözesanen Kirchen die Neu-Dschulfaer geistlichen Melodien. Einer der Schüler des Bischofs Tadeos, der Priester Hakob, siedelte sich später in Indien an; seine Aufführung zeichnete die indoarmenische Musikwissenschaftlerin E. Abgar um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in europäischer Notation auf und publizierte zahlreiche wertvolle Materialien des Neu-Dschulfaer Gesangs<sup>17</sup>.

Emi Abgar (1863-1942) stammt aus der berühmten Familie Abgaryants Neu-Dschulfaer Herkunft, deren Vertreter am Ende des 18. Jahrhunderts nach Indien umgezogen waren<sup>18</sup>. Sie wurde in Kalkutta geboren, erhielt eine gründliche Musikausbildung in England und Deutschland, arbeitete bei ausländischen Zeitungen, schrieb Artikel über die Tonkunst, darunter der armenischen Musik gewidmete, unterrichtete am Humanistischen Seminar von Kalkutta kirchliche Musik und europäi-

---

<sup>17</sup> Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann sowohl in Armenien als auch in den großen armenischen Ansiedlungen der umfangreiche Prozess der Aufbewahrung, des Schutzes vor möglichen Störungen und dem Vergessen des jahrhundertealten Erbes der armenischen geistlichen Musik. Im armenischen Notationssystem (*neue armenische Notation, Limondschyans System*), das am Anfang des 19. Jahrhunderts geschaffen wurde, sowie in europäischer Notation wurden zahlreiche Sammlungen der armenischen geistlichen Gesänge aufgezeichnet und publiziert. Die in den 1870er Jahren in armenischer Notation in Etschmiadsin veröffentlichten Sammelbände, *Liturgie, Hymnarium, Stundenbuch*, deren Inhalte den zentralen, Etschmiadsiner Gesang armenischer geistlichen Musik darstellen, dienten als Bezugsmuster.

<sup>18</sup> Viele Vertreter der Familie Abgaryants, einschließlich des Vaters von Emi Abgar, Harutyun G. Abgaryants, waren berühmt als Wohltäter. Sie haben die Gemeinden sowohl von Neu-Dschulfa als auch von Indien unterstützt (H. TER-HOWHANYANTS, *Die Geschichte von Neu-Dschulfa*, Band A, Neu-Dschulfa 1880, S. 152-154 (auf Armenisch); GUSCHAKYAN, *Armenier in Indien*, S. 130-132). Nach einer in Neu-Dschulfa gebildeten Tradition sind im kirchlichen Kalender besondere Tage definiert in Erinnerung an Wohltäter der Familie von Abgaryan (L.G. MINASYAN, *Wohltäter und Mäzene von Dschulfa*, Neu-Dschulfa 1997, S. 21 (auf Armenisch)).

sche Notation<sup>19</sup>. Im Jahre 1898 bildete E. Abgar aus den Schülern des Seminars einen Chor, der unter ihrer Leitung an Sonntagsgottesdiensten und großen kirchlichen Festen der Kirche Hl. Nazareth teilnahm.

Aufgrund mancher biografischer Angaben können wir voraussetzen, dass E. Abgar die Aufzeichnung der Neu-Dschulfaer traditionellen geistlichen Lieder, die Priester Hakob kannte, ab Anfang der 1880er Jahre durchgeführt hat. Nach der Aufzeichnung hat Emi Abgar mit Hilfe Ernest Slaters, des englischen Organisten der Kirche des hl. Poghos in Kalkutta, fast das ganze melodische Material vierstimmig harmonisiert<sup>20</sup>. Die von E. Abgar aufgeschriebenen geistlichen Lieder wurden während der Jahre 1896-1920 in einzelnen Sammelbänden in Kalkutta und Leipzig veröffentlicht<sup>21</sup>. In diesen Sammelbänden ist eine große Anzahl von Beispielen enthalten, die zu unterschiedlichen Gottesdiensten der Kirche gehören und die Vielfalt von Gattungen der armenischen geistlichen Musik vertreten, darunter z.B. eine Reihe von Gesängen der Liturgie, sowie der Riten von Weihnachten, Darstellung des Herrn, Karwoche, Ostern<sup>22</sup>. Es muss betont werden, dass die vierstimmige Harmonisierung, die nach Prinzipien des funktional-harmonischen Den-

---

<sup>19</sup> M.J. SETH, *Armenians in India*, Calcutta 1937, pp. 468-46, GUSCHAKYAN, *Armenier in Indien*, S. 108; Dsch. GALSTYAN, *Der Ergebnisse der armenischen Musik*, in: *Hayreniki Dsayn* (Stimme der Heimat) Wochenzeitung, Eriwan 1989, den 29. März, S. 6 (auf Armenisch).

<sup>20</sup> ABGAR, *Liturgie 1896* (1897) *Einleitung*, S. XI.

<sup>21</sup> ABGAR, *Liturgie 1896* (1897), *Melodien der fünf Stundengebete der Karwoche nach den Regeln der Armenischen Apostolischen Kirche*, Leipzig 1902; *Melodien des Weihnachts- und Osterabends, sowie der Wasserweihe zu Weihnachten der Armenischen Apostolischen Kirche*, Leipzig 1908; *Melodien der Armenischen Apostolischen Kirche. Liturgie, die in der Großen Fastenzeit und an Feiertagen gesungen wurde* (In drei Bänden), zweite, erweiterte Auflage, Leipzig 1920.

<sup>22</sup> Die von E. Abgar aufgeschriebene Gesänge der Liturgie wurden bis 1946 in der Kirche Hl. Nazareth regelmäßig gesungen, danach kamen sie allmählich aus dem gottesdienstlichen Gebrauch und wurden durch die Liturgien von M. Yekmalyan und Komitas ersetzt. Trotzdem wurde die Neu-Dschulfaer Liturgie während der Jahre 1946-1980 einmal im Monat vom vierstimmigen gemischten Chor, gebildet aus Schülern des Humanistischen Seminars von Kalkutta und des Mädchengymnasiums Davtyan, traditionell durchgeführt. Heutzutage ist die Liturgie von Abgar nicht mehr in gottesdienstlichem Gebrauch. Eine Ausnahme bildet der Teil *Herr, erbarme dich*, der in der Kirche des Hl. Sargis in London während der Sonntagsmesse gesungen wird.

kens der europäischen klassischen Musik gemacht ist, sowie die regelmäßige Taktteilung, wodurch die meisten Musikstücke der Sammelbänden E. Abgars geteilt sind, die stilistische Integrität der Neu-Dschulfaer traditionellen Melodien spürbar geschädigt haben. Trotzdem bringt die Betrachtung derselben Melodien in ihrer traditionellen – monodischen – Spielart, ohne Harmonisierung und Taktteilung, die eigenartige stilistische Charakterisierung und die künstlerischen Vorzüge der Neu-Dschulfaer Melodien hervor (in dieser Hinsicht ist auch die Bemerkung von E. Abgar sehr wertvoll: die von ihr aufgeschriebenen Lieder könnten auch monodisch – „der alten, traditionellen Weise des Gesangs gemäß“ – aufgeführt werden)<sup>23</sup>. Über die stilistische Homogenität des Neu-Dschulfaer Gesangs und über das Problem der Verwandtschaft mit dem traditionellen Geist des nationalen geistlichen Musikschaffens ist für uns Komitas' Standpunkt von entscheidender Bedeutung; er hat die von E. Abgar aufgezeichneten Melodien der Neu-Dschulfaer Liturgie als den nationalen Geist möglichst unverfälscht bewahrend und einen einheitlichen Stil besitzend beurteilt<sup>24</sup>. Wir nehmen das Obengenannte in Rechnung und werden daher bei der Analyse die von E. Abgar aufgezeichneten Beispiele in ihrer traditionellen – monodischen – Erscheinung betrachten.

#### *DIE BESONDERHEITEN DER MODALEN MELODIK IM NEU-DSCHULFAER GESANG (ANHAND DER VON EMI ABGAR AUFGESCHRIEBENEN ŠARAKANS).*

Wie wir oben erwähnt haben, wurde unsere Analyse an *šarakans*, einer von mehreren Gattungen der geistlichen Lieder (gesammelt aus al-

---

<sup>23</sup> ABGAR, *Liturgie 1896 (1897) Einleitung*, S. X.

<sup>24</sup> Von dieser Bewertung zeugen sowohl die Angaben, die in Komitas' Briefwechsel und in seinen Memorien enthalten sind, als auch eine Reihe von Teilen der Bearbeitungen der Neu-Dschulfaer Gesänge von Komitas, die wir betrachtet haben, in deren größtem Teil die rhythmisch-intonatorische Darstellung der Melodien identisch aufbewahrt ist. Siehe G. AMIRAGHYAN, *Die Bearbeitungsprinzipien der Neu-Dschulfaer liturgischen Gesänge von Komitas (anhand der Materialien des Komitasarchivs)*, *Manrusum*, internationaler musikwissenschaftlicher Sammelband, Band IV, Yerevan 2013, S. 287-298 (auf Armenisch).

len von E. Abgar publizierten Sammelbänden), durchgeführt<sup>25</sup>. Wir haben diese Wahl getroffen, weil *šarakan* eine der Grundgattungen ist, die die Regelmäßigkeiten des armenischen Systems der acht Modi wieder spiegeln. Von großer Bedeutung ist die Tatsache, dass das *Šarakanoc* das einzige mittelalterliche gottesdienstliche Sammelwerk ist, dessen Inhalt durch Jahrhunderte aus stilistischer Sicht möglichst ohne Schaden bewahrt wurde<sup>26</sup>. Es muss betont werden, dass unsere Untersuchungsergebnisse später zusätzlich überprüft werden können, weil die von E. Abgar publizierten 121 *šarakans* nur ein Teil der Gesamtanzahl der von der armenischen Kirche legitimierte *šarakans* ist<sup>27</sup>.

Unsere Untersuchung haben wir nach den methodischen Prinzipien der Erforschung des armenischen Systems der acht Modi, die sowohl in den Werken armenischer Musiker und Theoretiker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (N. Taschtschyan, A. Brutyan)<sup>28</sup>, als auch im Bereich der armenischen musikalischen Mittelalterforschung des 20. Jahrhunderts (Komitas<sup>29</sup>, Ch. Kuschnaryew<sup>30</sup>, R. Atayan<sup>31</sup>, N. Tahmizyan<sup>32</sup>) vorhanden sind, durchgeführt.

---

<sup>25</sup> *Šarakan* ist ein geistliches Lied, das zu einer bestimmten Zeit des Tages gesungen wird. Es ist eines der ältesten und Hauptgattung der armenischen geistlichen Musik. Je nach liturgischer Funktion, können *šarakans* relativ einfachen oder mehr entwickelten, umfangreichen melodischen Charakter besitzen. Den *šarakans* liegt das armenische System der acht Modi zugrunde.

<sup>26</sup> Protodiakon SOGHOMONYAN, *Die armenischen kirchlichen Melodien*, S. 62; H.K. ТАГМИЗЯН, *Теория музыки в Древней Армении*, Ереван 1977, с. 240; Л. О. АКОПЯН, *Особенности мелодического строения шараканов и их отражение в хазовом (невменном) письме, Историко-филологический журнал*, Ереван 1985, № 2-3, с. 255.

<sup>27</sup> Die Gesamtanzahl der *šarakans* der armenischen Kirche ist ungefähr 1000. Siehe ERZBISCHOF Noroyar POGHARYAN, *Ritualstudie*, New York, 1990, S. 29 (auf Armenisch).

<sup>28</sup> N. TASCHTSCHYAN, *Lehrbuch der armenischen kirchlichen Notation*, Vagharschapat 1874 (auf Armenisch). A. BRUTYAN, *Lehrbuch der armenischen kirchlichen Notation*, Vagharschapat 1890 (auf Armenisch).

<sup>29</sup> *Die armenische Kirchenmusik von Komitas Wardapet Keworkian, II. Das Achttonsystem der Armenier. B. Das Singen*, in: Komitas WARDAPET, *Studien und Artikel*, Band V, Eriwan 2007, S. 7-25.

<sup>30</sup> Х.С. КУШНАРЕВ, *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Ленинград, 1958. Die englische Übersetzung desselben Buches: K. KUSHNARYAN,

In der armenischen Musikwissenschaft ist der Modus (arm. *jayn*) als eigenartige Gattung der Monodie definiert, für die eine bestimmte Tonleiter, darauf basierte bestimmte Regelmäßigkeiten der intonatorischen Entwicklung und stabile melodische Formeln charakteristisch sind. Die funktionellen Haupttonstufen der modalen Skala sind folgende: *dominierender Ton* (arm. *dimot jayn*) – ein quantitativ überwiegender Ton, um den sich die modale Melodie entwickelt; *Halbkadenzton* (arm. *hangč'ot jayn*) – stabile Töne, die die Zwischenabschnitte verschiedenen Umfangs der modalen Melodie abschließen; für einen bestimmten Modus charakteristische *alterierte Töne* (arm. *gorcacvoł jayner*); *Schluss* (arm. *verjavoroł jayn*) – der Ton, der die ganze modale Melodie abschließt, *letzter Schluss* (arm. *verjin verjavoroł jayn*) – erscheint in der zusätzlichen, letzten Kadenzphrase der modalen Melodie, *Orgelpunkt* (arm. *arajnordot jayn*). Außer den obengenannten Funktionen der modalen Skala haben wir auch manche wichtige Prinzipien der Untersuchungsmethode des Modus von Komitas in Betracht gezogen, die in der Theorie des 19. Jahrhunderts und in der musikalischen Mittelalterforschung der Periode nach Komitas nicht vorkommen. Dazu gehören die Anfangstöne (arm. *skzbnavoroł jayner*) und Anfangstonssequenzen der modalen Melodie, sowie die Intervallsprünge, die in der Struktur der bestimmten modalen Melodie vorkommen. Aufgrund der Methode von Komitas haben wir den Ton, der die der letzten Strophe vorangehende Strophe abschliesst, als einzelne Funktion betrachtet. Diesen Ton haben wir bedingt relativer Schlussston genannt<sup>33</sup>.

Das armenische System der acht Modi (arm. *Ut'jayn hamakarg*) umfasst vier Haupt- (arm. *bun*) und vier Neben- (arm. *kołm*) Modi. Jedem dieser acht Modi entspricht ein (oder mehrere) *darjvack'* genannter Mo-

---

*Armenian Monodic Music: The History and Theory* (prepared for publication by V. Nersissian), Yerevan 2016.

<sup>31</sup> АТАЯН, *Armenische Khaz-Notation*, S. 161-165.

<sup>32</sup> ТАГМИЗЯН, *Теория музыки в Древней Армении*, с. 178-186.

<sup>33</sup> Der Autor des obengenannten Begriffs ist der Musikwissenschaftler und Mittelalterforscher Professor Mher Nawoyan. Manche obengenannte Funktionsstufen sind mit bestimmten Stufen der dem Gregorianischen Choral zugrunde liegenden Kirchen-tonarten zu vergleichen, also der Schlussston entspricht der *Finalis*, der dominierende Ton der *Repercussa* (oder *Tenor*).

modus (sogenannter Begleiter-Modus)<sup>34</sup>. Das armenische System der acht Modi wird ergänzt durch noch zwei *steli* (so genannte verzweigte) *Modi*, für die eine zusammengesetzte Struktur typisch ist.

In den *šarakans* aus E. Abgars Bänden sind alle Haupt-, Neben- sowie *steli*-Modi der armenischen acht Modi präsent. Dargestellt sind auch die *darjvack*'s von fast allen Modi, außer dem Dritten und dem Dritten Nebenmodus. Es überwiegen *šarakans* des Dritten (20 Stücke), Vierten (19 Stücke), Vierten Nebenmodus (10 Stücke). In *šarakans* kommen alle melodischen Stile<sup>35</sup>, die für armenische geistliche Musik typisch sind, vor, davon ist der gemischte syllabisch-neumatische Stil von vorwiegender Bedeutung.

Die vergleichende Analyse von *šarakans* Etschmiadsiner und Neu-Dschulfaer Tradition zeigt, dass in einzelnen (speziellen) Fällen, trotz der wesentlichen Unterschiede, das, im Etschmiadsiner Gesang zugrunde liegende System der acht Modi im Großen und Ganzen seine traditionelle Darstellung im Rahmen des Neu-Dschulfaer Gesangs bewahrt hat. Auf der Ebene der Hauptparameter der modalen Charakterisierung sind der Dritte Nebenmodus und der Vierte Nebenmodus sowie die *darjvack*'s des Ersten Nebenmodus der zwei Gesangstraditionen höchst verwandt. Im Bereich der melodischen Phrasen sind wesentliche Parallelen bei einem großen Teil der Beispiele des Ersten Neben-, Zweiten und Vierten Modus zu sehen. Nach der Angaben der Analyse zeigt sich die maximale Differenz beim Ersten, Zweiten Neben- und Dritten Modus; in den *darjvack*'s des Zweiten und Zweiten Nebenmodus und manchen Beispielen des *stelis* des Vierten Nebenmodus der zwei Gesangstraditionen. Es ist bemerkenswert, dass zwischen den intonatorischen Entwicklungsprinzipien und den melodischen Phrasen Verwandtschaft

---

<sup>34</sup> Parallelen zu den Modi des Typs *darjvack*' der armenischen geistlichen Musik sind auch in anderen Traditionen der christlichen Musikkultur zu finden, aber diese Frage geht über den Rahmen unserer Untersuchung hinaus.

<sup>35</sup> In der armenischen geistlichen Musik gibt es vier melodische Stile: a) *syllabischer*, dabei entspricht einer Silbe des dichterischen Textes ein Melodieton, b) *neumatischer*, dabei wird eine Silbe mit 2-5 Tönen gesungen. c) *melismatischer*, dabei entspricht einer Textsilbe eine umfangreiche melodische Struktur, gebildet aus mehr als fünf Tönen, d) *gemischter*, der auf angemessener Kombination der obengenannten verschiedenen Stile basiert. Siehe A. BAGHDASARYAN, *Die Armenische Notation, Handbuch*, Yerevan 2010, S. 47 (auf Armenisch).

festzustellen ist, auch bei solchen gleichnamigen *šarakans*, deren modale Skalenstruktur sich in den beiden Gesangstraditionen unterscheidet (Beispiele des Ersten und Zweiten Modus, *darjvack*‘ des Zweiten Modus).

Die Untersuchung von *šarakans*, die E. Abgar aufgezeichnet hat, ermittelt eine Reihe von eigenartigen Besonderheiten, die sich bei unterschiedlichen Komponenten der modalen Charakterisierung zeigen.

1. *Das Einbeziehungsprinzip der modalen Skala (oder ihrer einzelnen Bestandteile) bei der Melodieentwicklung.* In Neu-Dschulfaer *šarakans* mancher Modi wird der Gesamtumfang der modalen Skala während einer relativ kurzen Phase der Melodieentwicklung „auf einmal“ durchlaufen (der wesentliche Umfang der Skala in Melodien bestimmter Modi Etschmiadsiner Tradition wird in einem längeren Entwicklungsprozess durchlaufen). Diese Regelmäßigkeit ist für den Großteil der *šarakans* des Ersten, Ersten Neben-, Zweiten sowie Dritten Modus typisch. Sie kommt auch in einzelnen Beispielen des *darjvack*‘ des Zweiten Nebenmodus sowie in Beispielen des Vierten Modus und dem *steli* des Vierten Nebenmodus vor.



Beispiel №1a<sup>36</sup>: Skala der Melodien des Zweiten Modus

---

<sup>36</sup> In den Notenbeispielen haben wir den dominierenden Ton der zwei wichtigsten Stufen der Skala konventionell mit der Halbnote, den Schlußton mit der Ganznote dargestellt. Um den Vergleich anschaulicher zu machen, haben wir die modalen Skalen, typische melodische Phrasen und Abschnitte der *šarakans* in gleicher Tonhöhe dargestellt.



Beispiel № 1b: Anfangsformeln der Melodie des Zweiten Modus, Etschmiadsiner Gesang



Beispiel № 1c: Anfangsformeln der Melodie des Zweiten Modus, Neu-Dschulfaer Gesang

2. *Die Dominanz der oberen Ebene der modalen Skala.* In solchen Melodien des Neu-Dschulfaer Gesanges, deren modale Skalen im Hypo-System<sup>37</sup> (Erster, Erster Neben-, Zweiter Neben-, Dritter Modus) dargestellt sind, hat oft die Ebene des oberen Gliedes (beim dreigliedrigen System: der oberen zwei Glieder) im Hauptteil der Melodieausbreitung vorrangige Bedeutung. Die Töne des unteren Gliedes zeigen sich gewöhnlich in der Melodieentwicklung der Schlussepisode (Phrasen des relativen Endes, Schluss-, letzte Schlussformeln).



Nebenmodus

Beispiel № 2a: Skala des Ersten

---

<sup>37</sup> Nach der Theorie der Tonarten der armenischen monodischen Musik von Ch. Kuschnaryan, bilden sich die zweigliedrigen Systeme durch die Verkettung von Hauptglied (tonisch) und einem oder mehreren Nebengliedern. In Hypo-Systemen befindet sich die Nebenebene unter dem Hauptglied (КУШНАРЕВ, *Вопросы истории и теории*, с. 365-366).

Ա - րե - գա - կանն ար - դա - րու - թեան ճագ - մանն ա - թուս - եակդ  
ա - նա - ւօ - տեպ նա - խրն - թաց նա - նա - պար - հի  
որդ - ւոյն աւ - տու - ծոյ սնօ - բե - նու - թեան սուրբ Յով -  
հան - նէս, առ Քրիստոս բա - բե - խօս - եա վանն ան - ծանց  
մն - բոց:

Beispiel № 2b<sup>38</sup>: *Šarakan* zum Geburtstag Johannes des Täufers (Erster Nebenmodus) Etschmiadsiner Variante

<sup>38</sup> In Beispiel Nr. 2b und Nr. 2c sind die erste Strophen zweier Varianten des *šarakans* dargestellt. In der Etschmiadsiner Variante stimmt die Formel des relativen Schlusses mit der Schlussformel des ganzen *šarakan* überein, während sich in der Neuschulfaer Variante die genannten zwei melodischen Formeln voneinander unterscheiden. Siehe die unterstrichenen Fragmente in Beispiel Nr. 2b und Nr. 2c.

*♩* = 96 or 100

Ա - ըն - գա - կանն ար - դա - թու թեան ծագ - մանն ա - թու - սեակդ  
ա - ռա - լօ - տեայ, նա - խըն - թաց ճա - նա - պար - հի Որդ - տյն  
Աս - տու - ծոյ տեօ - ըն - նու - թեան սուրբ Յով - հան - նէս. առ  
Քրիստոս բա - ըն - խօ - սեա վասն ան - ձանց մե - ղոց:  
վասն ան - ձանց մե - ղոց:

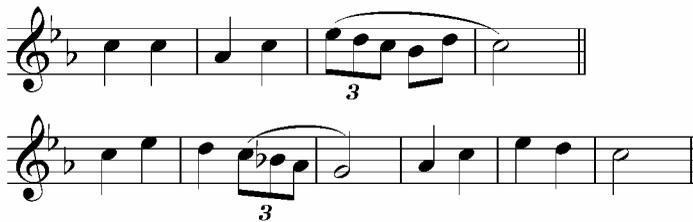
Beispiel № 2c: *Šarakan* zum Geburtstag Johannes des Täufers (Erster Nebenmodus) Neu-Dschulfaer Variante

3. *Die Häufigkeit der Sprungbewegung.* Die häufige Sprungbewegung ist einer der wichtigsten Faktoren, die die Eigenart der modalen Melodie des Neu-Dschulfaer Gesanges bestimmen. Diese Sprünge haben verschiedene Funktionen. Bei der Melodieentwicklung nehmen die Sprünge an der Gründung der wichtigsten Stützpunkte der modalen Skala teil (auf den dominierenden Ton gerichtete Sprünge, Umspielen des dominierenden Tons oder der abschließenden Halbkadenzöne durch Sprünge). Die Sprünge haben eine entscheidende Rolle in Hinsicht auf die Erfüllung der obengenannten Prinzipien der Intonationsentwicklung (siehe oben, Punkt 1). Schließlich haben die Sprünge eine wichtige strukturbildende Bedeutung, sie stehen zwischen den relativ selbständigen Bestandteilen der modalen Melodie. Es muss betont werden, dass Intervallsprünge, die ähnliche Funktionen haben, auch für Melodien des Etschmiadsiner Gesanges typisch sind (Beispiele Nr. 3a, 3c), aber sie zeigen sich häufiger in Melodien des Neu-Dschulfaer Gesanges. Einer der für den Neu-Dschulfaer Gesang typischsten Charakterzüge ist die

unmittelbare Aufeinanderfolge von mehreren (zwei, drei, manchmal mehr) Sprüngen (Beispiele Nr. 3b, 3d).



Beispiel № 3a: Melodische Formeln des relativen Schlusses des Dritten Modus, Etschmiadsiner Gesang



Beispiel № 3b: Melodische Formeln des relativen Schlusses des Dritten Modus, Neu-Dschulfaer Gesang

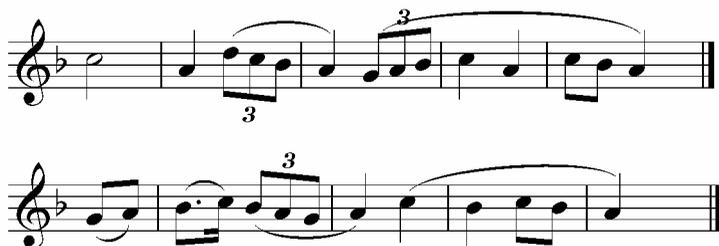


Beispiel № 3c: Halbkadenzformeln des Vierten Nebenmodus, Etschmiadsiner Gesang



Beispiel № 3d: Halbkadenzformeln des Vierten Nebenmodus, Neu-Dschulfaer Gesang

4. *Triolen-Rhythmus*. Einer der für die rhythmische Darstellung der Neu-Dschulfaer modalen Melodien typischen Charakterzüge ist das Vorhandensein des Triolen-Rhythmus<sup>39</sup>, dessen Auftreten in verschiedenen Modi unterschiedliche Stabilitätsgrade<sup>40</sup> hat. Trotzdem ist er in den meisten Modi typischerweise als Rhythmus für die Schlussepisode (Halbkadenzformeln) der musikalisch-dichterischen Form der *šarakans* vorhanden.



Beispiel № 4a: Schlussformeln des Ersten Modus



Beispiel № 4b: Letzte Schlussformel des Vierten Modus

<sup>39</sup> Es ist bemerkenswert, dass der Triolen-Rhythmus nicht nur in der Etschmiadsiner Variante der Neu-Dschulfaer *šarakans*, die wir betrachtet haben, sondern auch überhaupt in allen *šarakans* des Etschmiadsiner Gesangs fehlt.

<sup>40</sup> Fügen wir hinzu, dass die Häufigkeit des Auftretens von Triolen auch mit dem Umfang und melodischen Stil der zu unterschiedlichen Modi gehörenden *šarakans* zusammenhängt. Die Anzahl der Triolen in relativ großen *šarakans* und in solchen, die melismatischen oder gemischten neumatisch-melismatischen Stil haben, ist größer als in Beispielen des syllabisch, neumatischen oder gemischten syllabisch-neumatischen Stils. Zugleich gibt es wenige *šarakans* aller Hauptmodi, in denen der Triolen-Rhythmus nicht vorkommt.

Der Großteil der Expeditionsmaterialien<sup>41</sup> des Neu-Dschulfaer Gesangs ist mit den *šarakans*, die E. Abgar aufgezeichnet hat, erkennbar verwandt, was von der Beständigkeit der Tradition zeugt. Die eigentümlichen Merkmale des Gesangs zeigen sich am deutlichsten in *šarakans*, die der Oberpriester Hamazasp Arakelyan aus der Provinz Peria, in der Nähe von Isfahan, gesungen hat (Archiv von A. Grigoryan).

Մեղք իմ բա - գում են յոյժ ծանր են քան զա - ւազ ծո - վու.

քան - զի քեզ մի - այ - նոյ մե - դայ, ո - դր - մեա ինձ Աս - տղ - ւած:

Beispiel № 5a: *Šarakan* der dritten Woche der Großen Fastenzeit (erste Strophe), aufgezeichnet von E. Abgar

↓ simile

Մեղք իմ բա - գում են յոյժ, ծանր են քան զա - ւազ ծո - վու.

քան - զի քեզ մի - այ - նոյ մե - դայ ո - դր - մեա ինձ Աս - տղ - ւած:

Beispiel № 5b: *Šarakan* der dritten Woche der Großen Fastenzeit (erste Strophe), Archiv von A. Grigoryan (1993), Informant: Oberpriester H. Arakelyan

<sup>41</sup> Die insgesamt 82 Beispiele, die wir betrachtet haben, sind Expeditionsaufnahmen (durchgeführt 1984-1985 in verschiedenen Regionen Armeniens) des Lehrstuhls der armenischen musikalischen Folklore des Eriwaner Staatlichen Konservatoriums Komitas, dem Archiv der Musikwissenschaftlerin Armine Grigoryan (Aufnahmen 1989-1993 aus der Provinz Peria in der Nähe von Isfahan) und Expeditionsmaterialien aus der armenischen Stadt Gyumri vom Jahr 2009. Alle Informaten stammen aus der armenisch besiedelten Provinz Peria in der Nähe von Isfahan.

## *ZUSAMMENFASSUNG*

Der Neu-Dschulfaer oder Indo-Armenische Gesang, der in Aufzeichnungen von E. Abgar dargestellt ist, hat sich von der zentralen, Etschmiadsiner Tradition der armenischen geistlichen Musik abgezweigt. Im Laufe der Jahrhunderte hat er Selbstständigkeit bekommen, aber zugleich die Verbindung mit der Anfangstradition bewahrt. Die Untersuchungsergebnisse der modalen Besonderheiten des Neu-Dschulfaer Gesangs können bei der Erforschung der anderen Gesangstraditionen armenischer geistlichen Musik im Blick auf Erscheinungen des Systems der acht Modi verwendet werden. Die allgemeinen, stabilsten Regelmäßigkeiten, die sich infolge der umfassenden Erforschung der modalen Charakterisierung unterschiedlicher Gesänge zeigen, werden die Entdeckung mancher wesentlicher Grundmerkmale der ursprünglichen Eigenart des Systems der acht Modi der armenischen geistlichen Musik ermöglichen.



ГАЯНЕ АМИРАГЯН

## ОСОБЕННОСТИ ГЛАСОВОЙ МЕЛОДИКИ НОВОДЖУЛЬФИНСКОГО ИЛИ ИНДИЙСКО-АРМЯНСКОГО РАСПЕВА АРМЯНСКОГО ДУХОВНОГО ТВОРЧЕСТВА

Армянская духовная музыка является одной из ветвей восточно-христианской музыкальной культуры. Проникая на территорию Армении во второй половине I века, в 301 году христианство получает статус государственной религии. Параллельно процессу укоренения и распространения новой религии формируется армянская церковная музыка на основе многовековых традиций армянской музыкальной культуры дохристианской эпохи<sup>1</sup>. Армянское духовное песнетворчество, как и армянская традиционная музыка в целом, монодична. Для дальнейшего развития армянской духовной музыки чрезвычайно важную роль сыграло изобретение армянских письмен в начале V века и перевод основных источников христианского богослужения. К данному историческому периоду относится также формирование жанра армянской духовной песни.

Процесс развития армянской духовной музыки охватывает тысячелетний период с V по XV век. Начиная с XIV-XV веков неблагоприятные условия политической жизни Армении приводят к распаду культуры, в частности духовной музыки. С XV века посте-

---

<sup>1</sup> Положение о единстве основ армянской народной и церковной музыки впервые выдвинул и научно обосновал Комитас (1896-1935) – основоположник армянской национальной классической музыки и музыковедения (Протодиакон Согомон СОГОМОНЯН, *Армянские церковные мелодии*, in: Комитас ВАРДАПЕТ, *Исследования и статьи* в двух книгах (под ред. Г. Гаспаряна и М. Мушегян), кн. 1, Ереван 2005, с. 55 (на армянском); Комитас ВАРДАПЕТ, *Песнопения святой Литургии*, in: Комитас ВАРДАПЕТ, *Исследования и статьи*, кн. 1, с. 92). Данное положение Комитаса было подтверждено дополнительными аргументами в армянском музыковедении последующей эпохи (Х. Кушнарв, Р. Атаян, Н. Тагмизян, К. Худабашян, М. Навоян и др.).

пенно выходит из практики хазовая нотопись (арм. *Xazagrut 'yun*)<sup>2</sup>, вследствие чего армянская церковная музыка в течение нескольких последующих веков передается главным образом в устной форме<sup>3</sup>. С другой стороны, с XV по XVIII век в странах Ближнего Востока, Европы и в Индии организуются и активно развиваются крупные армянские колонии. Вследствие названных общественно-политических обстоятельств в XVIII-XIX столетиях в области армянского духовного песнетворчества происходит разветвление, в результате которого возникают пять относительно самостоятельных распевов: Эчмиадзинский (центральный), Иерусалимский, Костантинопольский, Новоджувльфинский (Индийско-армянский) и Венецианский<sup>4</sup>. Данное исследование посвящено выявлению закономерностей армянской системы восьмигласия в Новоджувльфинском или Индийско-армянском распеве, который является одним из самобытных и ценных проявлений армянской духовной музыки<sup>5</sup>. Рассматриваются все основные параметры гласовой мелодики распева (структура гласового звукоряда, принципы интонационного развития, формообразующие принципы, типовые гласовые обороты). Материалом исследования стали 121 шараканов (арм. *šarakan* – гимн), записанных и опубликованных армянским музыковедом Эми Абгар в конце XIX – начале XX веков в сборниках новоджувльфинских духовных песнопений. В результате сравнительного анализа одноименных шараканов также определяется степень родства Новоджувльфинского и основного – Эчмиадзинского распевов в контексте ар-

---

<sup>2</sup> *Хазовая нотопись* – система фиксации музыки в средневековой Армении, соответствует невменной нотации в европейской средневековой музыке.

<sup>3</sup> Вместе с тем, согласно имеющимся данным, хазовая нотопись, которая была сформирована в VIII веке, частично применялась в практике до первой половины или последней четверти XIX века (Р. АТАЯН, *Армянская хазовая нотопись*, Ереван 1959, с. 106-107 (на армянском); Г. АМИРАГЯН, *Система восьмигласия в Новоджувльфинском или Индийско-армянском распеве армянского духовного песнетворчества*, диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Ереван 2012, с. 27-28 (на армянском).

<sup>4</sup> Н. ТАГМИЗЯН, *Макар Екмяян*, Ереван 1981, с. 65-66 (на армянском).

<sup>5</sup> Данной теме была посвящена также наша кандидатская диссертация. См. АМИРАГЯН, *Система восьмигласия*.

мянской системы восьмигласия<sup>6</sup>. С целью наиболее полного освящения темы нами были рассмотрены 82 образца экспедиционных записей новоджувльфинского распева, осуществленных с 1984-го по 2009 год.

### *КОЛОНИЯ НОВОЙ ДЖУЛЬФЫ И АРМЯНСКАЯ ЕПАРХИЯ НОВОЙ ДЖУЛЬФЫ*

Армянская колония Новой Джульфы образовалась в 1604 году, когда, в период очередной ирано-турецкой войны, по приказу Иранского правителя шаха Аббаса жители города Джульфа Сюникской провинции исторической Армении, в числе нескольких сотен тысяч армян из других регионов страны, были насильственно переселены в Иран<sup>7</sup>. Центром колонии стал город Новая Джульфа (арм. *Нор Джуга*), созданный в пригороде Исфахана силами переселенцев из исторической Джульфы. В начальный период существования колонии образовалась Армянская епархия Новой Джульфы<sup>8</sup>.

Спустя некоторое время после основания колония достигает высокого уровня экономического и культурного развития. Процветают духовная и светская архитектура, фресковая живопись и искусство миниатюры. Центром духовной, образовательной и культур-

---

<sup>6</sup> При рассмотрении шараканов Эчмиадзинского распева был использован сборник *Шаракноц* (арм. *Šaraknoc* – Гимнарий), записанный Никогайосом Ташчяном. *Записанный Шаракноц духовных песнопений*, Вагаршапат 1875.

<sup>7</sup> В XV-XVI веках Джульфа был одним из процветающих армянских городов с высоким уровнем экономического и культурного развития. Город являлся важным узловым пунктом одного из транзитных торговых путей, соединяющих Запад и Восток. Переселяя жителей Джульфы в Иран шах Аббас планировал переместить главную магистраль внешней торговли Ирана из территории Турции в Персидский залив. Об исторической (так называемой Старой) Джульфе, а также переселении армян шахом Аббасом (см., в частности, Аракел ДАВРИЖЕЦИ, *Книга историй* (под ред. Л.А. Ханларяна), Ереван 1990 (на армянском); А. Айвазян, *Джуга*, Ереван 1984 (на армянском)).

<sup>8</sup> Л.Г. МИНАСЯН, *Предводители армянской епархии Исфахана*, Новая Джульфа 1996, с. 97 (на армянском).

ной жизни колонии становится монастырь св. Спасителя, построенный в начале XVIII века<sup>9</sup>. При монастыре функционировали духовная школа, типография, которая была первой в Иране и на Среднем Востоке<sup>10</sup>, а также библиотека, содержащая богатейшую коллекцию армянских средневековых рукописей<sup>11</sup>.

Начиная с 1720-х годов экономический кризис в Иране, а также антиармянская политика иранских правителей способствуют массовой эмиграции новоджультинских армян в страны Европы и Азии. С этого периода переселенные в Индию новоджультинцы, которые главным образом были сосредоточены в городах Сурат, Мадрас, Бомбей, Калькутта<sup>12</sup>, также входят в состав епархии Новой Джульфы, которая получает новое – общее название *Ирано-индийская епархия*<sup>13</sup>. По некоторым сведениям, присоединение армян Индии к епархии новой Джульфы произошло в 1628 году, то есть в тот период, когда эмиграция новоджультинцев еще не носила массовый характер<sup>14</sup>. Священников всех церквей индийско-армянской общины отправляли в Индию из Новой Джульфы. В Индии они несли духовную службу в течение трех лет<sup>15</sup>. Со дня основания епар-

---

<sup>9</sup> Минасян, *Предводители*, с. 42-44.

<sup>10</sup> Первым изданием типографии стала Книга псалмов из Ветхого завета (1638) (Минасян, *Предводители*, с. 34; Л.Г. Минасян, *Новоджультинская типография и изданные в ней книги*. Новая Джульфа 1972, с. 16 (на армянском)).

<sup>11</sup> Минасян, *Новоджультинская типография*, с. 23.

<sup>12</sup> А.Г. АБРАМЯН, *Краткий очерк истории армянских колоний*, Ереван 1964, с. 449-455 (на армянском). Первые немногочисленные армянские общины обосновались в Индии в XVI веке, главным образом в результате эмиграции армянского населения Ирана до шах-аббасовского переселения (АБРАМЯН, *Краткий очерк*, с. 446).

<sup>13</sup> Минасян, *Предводители*, с. 8.

<sup>14</sup> Патриарх Торгом Гушакян, *Полное собрание сочинений, том 6, Армяне Индии*, Иерусалим 1941, с. 17 (на армянском).

<sup>15</sup> Гушакян, *Армяне Индии*, с. 17. В этом составе Ирано-индийская епархия просуществовала до 1945 года, когда от нее отделилась армянская община Тегерана, которая вместе с несколькими южными регионами Ирана образовала отдельную епархию. В 1958 г. отделяется епархия Индии, которая далее непосредственно связывается со св. Эчмиадзином (Минасян, *Предводители*, с. 8-9). В том же – 1958-ом году Ирано-индийская епархия вместе с двумя другими

хии Новой Джульфы ее возглавляли более тридцати предводителей, благодаря благоразумному правлению, патриотизму и последовательной деятельности которых епархия смогла сохранить самостоятельность своего национального, религиозного, культурного облика и вероучительной системы, избегая постоянного риска ассимиляции. Одному из этих предводителей – епископу Тадеосу Бекназаряну была предназначена миссия сохранения новоджульфинской традиции армянского духовного песнетворчества.

### *ЗАПИСЬ НОВОДЖУЛЬФИНСКОГО РАСПЕВА. ЭМИ АБГАР*

Первоначально жители разных регионов Армении, переселенные в Иран в начале XVII века, были носителями единой – эчмиадзинской традиции армянского духовного песнетворчества, которая в течение веков начала приобретать самобытный облик. Как было отмечено выше, окончательное формирование распева Новой Джульфы в качестве самостоятельной ветви армянской церковной музыки относится к XVIII-XIX векам. Отсутствие необходимых данных не позволяет составить четкое представление о распеве на начальном этапе его существования. Единственное сведение, которое находится в нашем распоряжении, это свидетельство Эми Абгар о том, что в середине XIX века распев уже находился в состоянии распада и был почти полностью предан забвению<sup>16</sup>. В этот решающий период историческую миссию возрождения распева осуществляет предводитель епархии Новой Джульфы епископ Тадеос

---

ирано-армянскими епархиями Атрпатакана и Тегерана отделяются от св. Эчмиадзина и входят в юрисдикцию Киликийского католикосата (один из локальных престолов Армянской Апостольской Церкви, признающий главенство Первопрестольного св. Эчмиадзина). См. Л.Г. МИНАСЯН, *Новая Джульфа в течение одного столетия с четвертью*, св. Эчмиадзин, 1999, с. 56 (на армянском).

<sup>16</sup> *Песнопения Армянской апостольской святой церкви, Литургия на Великий пост и Господские праздники* (записанные европейской нотописью и опубликованные Эми Абгар), Калькутта 1896 (1897). Предисловие (на английском), с. X (далее: АБГАР, *Литургия*, 1896 (1897)).

Бекназарян. В годы своего правления он обнаруживает местную, оригинальную традицию духовного пения и возвращает его в церковный обиход, лично обучая новоджультинским духовным песням дьяков и будущих священников местных церквей. Одним из учеников епископа был иерей Акоп, который в дальнейшем обосновался в Индии. Именно в его исполнении Эми Абгар в конце XIX и начале XX века записала и опубликовала обширный массив ценнейшего музыкального материала, представляющий Новоджультинскую или Индийско-армянскую традицию армянской духовной музыки<sup>17</sup>.

Эми Абгар (1863-1942) происходит из знаменитой новоджультинской династии Абгарянц, представители которого переселились из Ирана в Индию в конце XVIII века<sup>18</sup>. Э. Абгар родилась в Калькутте, получила основательное музыкальное образование в Англии и Германии, публиковалась в иностранной прессе со статьями, посвященными музыке, в том числе – армянскому музыкальному искусству. Долгие годы она преподавала церковную музыку в Ар-

---

<sup>17</sup> Со второй половины XIX века как в самой Армении, так и в крупных армянских колониях возникает движение, направленное к сохранению многовекового наследия армянской духовной музыки с целью ее спасения от дальнейшего искажения и полного забвения. Армянской системой нотописы, созданной в начале XIX века (*Новая армянская нотопись, система Лимондзяна*), а также европейской нотописью записываются и издаются крупные сборники армянских духовных песнопений. Эталонное значение имеют сборники *Литургия*, *Гимнарий* и *Часослов*, записанные армянской нотописью и опубликованные в 1870-х гг. в Эчмиадзине, которые представляют собой основной – Эчмиадзинский распев армянского духовного песенетворчества.

<sup>18</sup> Многие представители этой династии, в том числе отец Э. Абгар – Арутюн Г. Абгарянц, занимались благотворительной деятельностью, оказывая содействие армянским общинам Новой Джульфы и Индии (А. Тер-Ованянц, *История Новой Джульфы*, том I, Новая Джульфа 1880, с. 152-154 (на армянском); Гушакян, *Армяне Индии*, с. 130-132). Согласно традиции, возникшей в Новой Джульфе, в церковном календаре были установлены дни памяти благотворителей династии Абгарянц (Л.Г. Минасян, *Благотворители и меценаты Джульфы*, Новая Джульфа 1997, с 21 (на армянском)).

мянской гуманитарной семинарии Калькутты<sup>19</sup>. В 1898 году силами учеников семинарии Э. Абгар организовала хор, который под ее руководством участвовал в воскресных литургиях и крупных церковных праздниках в церкви св. Назарет.

По некоторым биографическим данным можно предположить, что Абгар приступила к записи новоджульфинских духовных песен от иерея Акопа в начале 1880-х годов. После записи она совместно с Эрнестом Слейтером, органистом армянской церкви св. Павла, осуществила гармонизацию почти всего мелодического материала для четырехголосного хора<sup>20</sup>. Песнопения, записанные Э. Абгар были опубликованы отдельными сборниками с 1896 по 1920 год в Калькутте и Лейпциге<sup>21</sup>. Эти сборники содержат внушительное количество песнопений, относящихся к разным богослужениям армянской церкви и представляющих жанровое многообразие армянской духовной музыки. Абгаровские тома содержат, в частности, песнопения Литургии, целого ряда ритуалов Рождества, Страстной недели, Воскресения<sup>22</sup>. К сожалению, четырехголосная гармониза-

---

<sup>19</sup> М.Д. СЕТН, *Armenians in India*, Calcutta 1937, pp. 468-46; ГУШАКЯН, *Армяне Индии*, с. 108; Дж. ГАЛСТЯН, *Посвятившая себя армянской музыке*, еженедельник *Айреники дэзин (Голос родины)*, Ереван 1989, 29 марта, с. 6 (на армянском).

<sup>20</sup> АБГАР, *Литургия*, 1896 (1897), Предисловие, с. XI.

<sup>21</sup> АБГАР, *Литургия*, 1896 (1897); *Песнопения служб пяти часов Страстной седмицы по канонам Армянской апостольской святой церкви*, Лейпциг 1902; *Песнопения Навечерий Рождества и Пасхи, а также чинопоследования Водосвятия по канонам Армянской апостольской святой церкви*, Лейпциг 1908; *Песнопения Армянской апостольской святой церкви, Литургия на Великий пост и Господские праздники* (в трех частях), второе, дополненное издание, Лейпциг 1920.

<sup>22</sup> Песнопения Литургии, записанные Э. Абгар, периодически исполнялись в церкви св. Назарет до 1946 года. В дальнейшем они постепенно вышли из церковного обихода, уступая место Литургиям М. Екмаляна и Комитаса. Вместе с тем, с 1946-го по 1980 год новоджульфинская Литургия традиционно исполнялась раз в месяц силами смешанного четырехголосного хора, составленного из учеников Гуманитарной семинарии и лицея благородных девиц *Давтян* в Калькутте. В настоящее время абгаровская Литургия не исполняется. Составляет исключение фрагмент *Господи, помилуй*, который поется во время воскресной Литургии в армянской церкви св. Саргиса в Лондоне.

ция мелодий в контексте функциональной гармонии западноевропейской классической музыки, а также принцип периодического тактирования в значительной степени нарушают стилистическую целостность новоджульфинских духовных песен. Вместе с тем, рассмотрение данных песен в традиционном, монодическом варианте выявляет в высшей степени самобытный облик и художественную ценность новоджульфинского распева (в этом смысле важно учесть также замечание Э. Абгар о том, что записанные ею духовные песни могут быть исполнены однополосно – „согласно старинной, традиционной манере пения“)<sup>23</sup>. В контексте вопроса стилистической однородности распева и степени его соответствия национальной традиции армянской духовной музыки для нас имеет решительное значение позиция Комитаса, по мнению которого мелодии новоджульфинской Литургии являются образцами, в значительной степени сохранившими национальный дух армянской церковной музыки и наделенными стилистическим единством<sup>24</sup>. Исходя из вышесказанного, в последующем анализе мы будем рассматривать новоджульфинские песнопения в монодическом варианте.

### *ОСОБЕННОСТИ ГЛАСОВОЙ МЕЛОДИКИ НОВОДЖУЛЬФИНСКОГО РАСПЕВА (НА ПРИМЕРЕ ШАРАКАНОВ, ЗАПИСАННЫХ Э. АБГАР)*

Как было отмечено выше, из многочисленных разно-жанровых образцов армянской духовной музыки, представленных в абгаров-

---

<sup>23</sup> АБГАР, *Литургия*, 1896 (1897), Предисловие, с. X.

<sup>24</sup> Подтверждением данной оценки служат сведения, содержащиеся в переписке Комитаса и мемуарах о нем, а также рассмотренные нами некоторые фрагменты комитасовских обработок мелодий новоджульфинской Литургии, в основной части которых ритмо-интонационный рисунок исходных мелодий сохранен в неизменном виде (см. Г. АМИРАГЯН, *Принципы комитасовской обработки песнопений новоджульфинской Литургии (на основе архивных материалов Комитаса)*, международный музыковедческий сборник *Манрусум*, Ереван 2013, с. 287-298.

ских записях, объектом нашего исследования стали шараканы<sup>25</sup>. Данный выбор обусловлен тем обстоятельством, что шаракан является одним из основных жанров, отражающих закономерности армянской системы восьмигласия. Важное значение имеет также тот факт, что сборник шараканов – *Шаракноц* – считается единственной ритуально-певческой книгой армянской церкви, которая в наибольшей мере сохранила стилистическую целостность содержания<sup>26</sup>. Следует подчеркнуть, что результаты нашего исследования в дальнейшем могут нуждаться в дополнительном уточнении, поскольку 121 шараканов, записанные Э. Абгар, представляют лишь часть от общего числа канонизированных армянской церковью шараканов<sup>27</sup>.

В процессе анализа мы руководствовались методологическими принципами изучения армянского восьмигласия, представленных как в трудах армянских музыкантов-теоретиков XIX столетия (Н. Ташчян, А. Брутян)<sup>28</sup>, так и в армянской музыкальной медиэвистике XX века (Комитас<sup>29</sup>, Х. Кушнарев<sup>30</sup>, Р. Атаян<sup>31</sup>, Н. Тагмизян<sup>32</sup>).

---

<sup>25</sup> *Шаракан* – духовная песня, исполняемая в определенные часы церковного дня; один из главных и древнейших жанров армянского духовного песнетворчества. В связи с ритуальной функцией шараканы могут иметь относительно простой или более развитый мелодический облик. Музыкальной основой шараканов является армянская система восьмигласия.

<sup>26</sup> Протоиерей Согомонян, *Армянские церковные мелодии*, с. 62; Н. К. Тагмизян, *Теория музыки в Древней Армении*, Ереван 1977, с. 240; Л.О. Акопян, *Особенности мелодического строения шараканов и их отражение в хазовом (невменном) письме*, *Историко-филологический журнал*, Ереван 1985, № 2-3, с. 255.

<sup>27</sup> Общее число шараканов, употребляемых в Армянской церкви, достигает около тысячи (Архиепископ Норайр Похарян, *Исследование о ритуале*, Нью Йорк 1990, с. 29 (на армянском)).

<sup>28</sup> Н. Ташчян, *Учебник армянской церковной нотописи*, Вагаршапат 1874 (на армянском); А. Брутян, *Учебник армянской церковной нотописи*, Вагаршапат 1890 (на армянском).

<sup>29</sup> *Die armenische Kirchenmusik von Komitas Wardapet Keworkian, II. Das Achttonsystem der Armenier. B. Das Singen*, in: Комитас ВАРДАПЕТ, *Исследования и статьи*, кн. 2, Ереван 2007, с. 7-25.

<sup>30</sup> Х. С. КУШНАРЕВ, *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Ленинград 1958. Английский перевод данного исследования: К. KUSHNARYAN,

В армянской музыкальной медиевистике понятие гласа определяется как особый тип монодии, который характеризуется определенным ладовым звукорядом, определенными закономерностями интонационного развития на основе данного звукоряда и устойчивыми мелодическими формулами. Главными функциональными ступенями ладового звукоряда гласа являются: *доминирующий звук* (арм. *dimot jayn*) – преобладающий в количественном отношении звук, вокруг которого вращается гласовая мелодия; *полукадансовый звук* (арм. *hangč' ot jayn*) – устойчивый звук, который завершает различные по масштабу промежуточные разделы мелодии; *альтерированные звуки* (арм. *gorcavot jayner*) – характерные для звукоряда данного гласа видоизмененные (альтерированные) ступени, *завершающий звук* (арм. *verjavorot jayn*) – тон, завершающий всю гласовую мелодию; *последний завершающий звук* (арм. *verjin verjavorot jayn*) – утверждается в дополнительном кадансовом обороте всей гласовой мелодии; *органный пункт* (арм. *arajnordot jayn*). Кроме названных функций гласового звукоряда нами были учтены также некоторые важные принципы комитасовского метода анализа гласов, которые не встречаются в гласовой теории XIX века и в музыкальной медиевистике послекомитасовской эпохи, в том числе: начальные звуки (*skzbnavorot jayner*) и начальные звуковые последовательности гласовой мелодии, а также интервальные скачки, проявляющиеся в мелодической структуре данного гласа. Следуя методологии Комитаса мы также рассматриваем в качестве отдельной функциональной ступени завершающий звук всех строф шаракана, предшествующих заключительной строфе. Данный звук мы условно называем звуком относительного завершения<sup>33</sup>.

---

*Armenian Monodic Music: The History and Theory* (prepared for publication by V. Nersissian), Yerevan 2016.

<sup>31</sup> АТАЯН, *Армянская хазовая нотопись*, с. 161-165.

<sup>32</sup> ТАГМИЗЯН, *Теория музыки в Древней Армении*, с. 178-186.

<sup>33</sup> Автор термина – музыковед-медиевист, проф. Мгер Навоян. Следует отметить, что некоторые из вышеназванных функциональных ступеней могут быть соотнесены с аналогичными ступенями церковных ладов грегорианского хорала. В частности, завершающий звук соответствует финалису (*Finalis*), доминирующий звук – реперкуссе или тенору (*Repercussa, Tenor*).

Армянская система восьмигласия (арм. *Ut 'jajn hamakarg*) включает четыре основных (арм. *bun*), и четыре побочных (арм. *koṭm*) гласа. Каждому из этих восьми гласов соответствует один (или несколько) глас *darjvack*<sup>34</sup> (так называемый глас-спутник)<sup>34</sup>. В армянской системе восьмигласия представлены также два гласа *stehi* (так называемые разветвленные гласы), которые характеризуются многосоставностью гласового звукоряда.

В шараканах, содержащихся в абгаровских сборниках, представлены все основные и побочные гласы армянского восьмигласия, а также гласы типа *stehi*. Встречаются *darjvack*<sup>34</sup>-и почти всех гласов (за исключением третьего и третьего побочного). В количественном отношении преобладают образцы третьего (20 шараканов), четвертого (19 шараканов) и четвертого побочного (10 шараканов) гласов. В новоджувльфинских шараканах проявляются все основные мелодические стили армянской духовной музыки<sup>35</sup>, среди которых преобладающее значение имеет силлабо-невматический стиль.

Сравнительный анализ одноименных шараканов эчмиадзинской и новоджувльфинской традиций показывает, что, несмотря на отдельные (в исключительных случаях – существенные) различия, система восьмигласия, составляющая основу главного – Эчмиадзинского распева, в целом сохраняет свою традиционную характеристику в рамках Новоджувльфинского распева. По основным параметрам гласовой характеристики наибольшей степенью родства отличаются шараканы третьего побочного и четвертого побочного

---

<sup>34</sup> Вероятно, аналоги гласов типа *darjvack*<sup>34</sup> армянской духовной музыки можно найти также в других традициях христианской музыкальной культуры, однако этот вопрос выходит за рамки данного исследования.

<sup>35</sup> Для армянской духовной музыки характерны четыре основных мелодических стиля: а) силлабический, который образуется в результате сочетания одного слога стихотворного текста с одним звуком мелодии; б) невматический, при котором один слог стихотворного текста распевается мелодической фразой, состоящей от 2-х до 5-и звуков; в) мелизматический, когда одному слогу стихотворного текста соответствует развернутая мелодическая фраза, состоящая более чем из 5-и звуков, г) смешанная, которая основана на равномерном сочетании перечисленных разных стилей. См. А. БАГДАСАРЯН, *Армянская нотопись, пособие*, Ереван 2010, с. 47 (на армянском).

гласов, а также *darjvack*<sup>′</sup>-ов первого и первого побочного гласов. В области типовых мелодических оборотов наблюдаются существенные параллели в большинстве образцов первого побочного, второго и четвертого гласов. По данным анализа в наибольшей степени различаются эчмиадзинские и новоджувльфинские проявления первого, второго побочного, третьего гласов, а также *darj-vack*<sup>′</sup>-ов второго, второго побочного гласов и некоторых образцов *steli* Четвертого побочного гласа. Следует отметить, что тождественность принципов интонационного развития и типовых гласовых формул наблюдается также в тех одноименных шараканах, гласовые звукоряды которых в двух распевках имеют различную структуру (например, образцы первого и третьего гласов, *darjvack*<sup>′</sup>-а второго гласа).

Анализ шараканов, записанных Эми Абгар, обнаруживает ряд оригинальных особенностей, которые проявляются в разных параметрах гласовой мелодики.

1. *Принцип охвата гласового звукоряда (или его отдельных отрезков) в процессе развития мелодии.* В шараканах некоторых гласов Новоджувльфинского распева основной диапазон гласового звукоряда охватывается “сразу”, в рамках относительно коротких этапов мелодического развития (в соответствующих гласовых мелодиях Эчмиадзинского распева основной объем звукоряда полностью охватывается в более длительном процессе развития). Данная закономерность характерна для большинства шараканов первого, первого побочного, второго и третьего гласов. Рассматриваемый принцип наблюдается также в отдельных образцах, принадлежащих *darjvack*<sup>′</sup>-у второго побочного гласа, четвертому гласу и *steli* четвертого побочного гласа.



Пример № 1а<sup>36</sup>: Основной диапазон мелодий второго гласа



Пример № 1б: Начальные мелодические формулы второго гласа, Эчмиадзинский распев



Пример № 1в: Начальные мелодические формулы второго гласа, Ново-джульфинский распев

2. *Доминирование верхней сферы гласового звукоряда.* В большинстве мелодий новоджульфинского распева, гласовые звукоряды которых представлены гипо-системами<sup>37</sup> (первый, первый побочный, второй побочный, третий гласы), в основной части развертывания гласовой мелодии преобладает сфера верхнего звена звукоряда (в трехзвенных системах – сфера двух верхних звеньев).

---

<sup>36</sup> В нотных примерах гласовых звукорядов доминирующий звук условно обозначен половинной, завершающий звук – целой нотой. Для более наглядного сравнения гласовые звукоряды, типичные мелодические формулы и фрагменты шараканов, приведенные в нотных примерах, представлены в одинаковой звуковысотности.

<sup>37</sup> Согласно ладовой теории армянской монодической музыки Х. Кушнарова, многозвенные системы образуются в результате сцепления основного ладового звена с одним (или несколькими) побочными звеньями. В гипо-системах побочные звенья расположены ниже главного (КУШНАРЕВ, *Вопросы истории и теории*, с. 365-366).

Звуки нижнего звена звукоряда обычно проявляются в заключительных стадиях развития мелодии.



Пример № 2а: Звукоряд первого побочного гласа

Ա - րե - զա - կանն ար - դա - թու - թեան ծագ - մանն ա - թուս - եակդ  
 ա - ռա - լու - լո - տեպ նա - խըն - թաց նա - նա - պար - հի  
 որդ - ւոյն սա - տու - ծոյ սեօ - րե - նու - թեան սուրբ Յով -  
 հան - նե, առ Քրիստոս բա - ռե - խօս - եա վասն ան - ծանց  
 մե - թոց:

Пример № 2б<sup>38</sup>: Шаракан на Рождество Иоанна Крестителя (первый побочный глас), эчмиадзинский вариант

<sup>38</sup> В нотных примерах 2б и 2в представлены первые строфы двух вариантов шаракана. В эчмиадзинском варианте заключительная мелодическая формула строфы (формула относительного завершения) совпадает с завершающей формулой всего шаракана, между тем как новоджувльфинском варианте данные формулы несколько различаются (см. выделенные фрагменты в примерах № 2б и № 2в).

*♩ = 96 or 100*

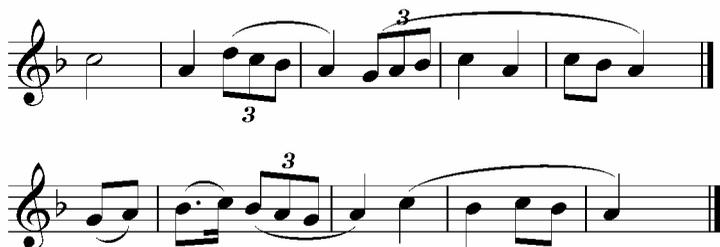
Ա - րե - զա - Լիան ար - դա - թու թեան ծագ - մանն ա - թու - սեակդ  
ա - ռա - ւօ - տեայ, նա - խրն - թաց ճա - նա - պար - հի Որդ - տյե  
Աս - տու - ծոյ տեօ - թե - նու - թեան սուրբ Յով - հան - նէս. առ  
Զրիս-տու բա - թե - խօ - սեա վասն ան - ձանց մե - ռոց:  
վասն ան - ձանց մե - ռոց:

Пример № 2в: Шаракан на Рождество Иоанна Крестителя (первый побочный глас) новоджувльфинский вариант

3. *Частота проявления интервальных скачков.* Одним из важнейших факторов, обуславливающих самобытность гласовой мелодики новоджувльфинского распева, является частое использование интонационных скачков, которые выполняют разные функции. В процессе развития мелодии скачки участвуют в обосновании главных опорных звуков (скачки, направленные к доминирующему звуку, опевание доминирующего, полукадансового или завершающего звука с помощью скачков). Скачки играют значительную роль в реализации упомянутого выше принципа интонационного развития (см. 1-ый пункт). Наконец, скачки выполняют также формообразующую функцию, разделяя относительно самостоятельные структурные части гласовой мелодии. Следует отметить, что интонационные скачки, выполняющие аналогичные функции, характерны также для мелодий эчмиадзинского распева (см. примеры №№ 3а, 3в), однако в новоджувльфинских гласовых мелодиях они, как правило, появляются гораздо чаще. Одним из наиболее типич-



4. *Триольный ритм.* Наиболее существенной особенностью ритмического облика новоджувльфинских мелодий является триольный ритм<sup>39</sup>. Проявление данного ритма в мелодиях разных гласов характеризуется разной степенью устойчивости<sup>40</sup>. Вместе с тем, в большинстве гласов триольный ритм наиболее типичен для заключительных разделов музыкально-поэтической формы шараканов (полукадансовые, завершающие гласовые формулы).



Пример № 4а: Завершающие мелодические формулы первого гласа



Пример № 4б: Последняя завершающая мелодическая формула четвертого гласа

<sup>39</sup> Примечательно, что триольный ритм отсутствует не только в одноименных эчмиадзинских вариантах рассмотренных нами новоджувльфинских шараканов, но и во всех шараканах Эчмиадзинского распева в целом.

<sup>40</sup> Добавим, что частота проявления триольного ритма зависит также от объема и мелодического стиля шараканов, принадлежащих разным гласам. В относительно развернутых шараканах, обладающих мелизматическим или смешанным невматическим-мелизматическим стилем, триольный ритм встречается гораздо чаще, чем в шараканах силлабического, невматического или смешанного – силлабо-невматического стиля. Вместе с тем, во всех основных гласах имеются отдельные шараканы без триольного ритма.

Большинство образцов экспедиционного материала новоджультинского распева<sup>41</sup> отличается значительной близостью с шараканами, записанными Э. Абгар, что свидетельствует об устойчивости новоджультинской певческой традиции. Оригинальные особенности гласовой мелодики новоджультинского распева наиболее последовательно проявляются в шараканах, исполненных протоиереем Амазаспом Аракеляном (архив А. Григорян).

Մեղք իմ բա - գում են յոժ ծանր են բան գա - ւազ ծո - վու.  
 բան - զի քեզ մի - այ - նոյ մե - դայ, ո - դոր - մեա ինձ Աս - տը - ւած:

Пример № 5а: Шаракан на третью неделю Великого поста (1-я строфа), запись Э. Абгар

Մեղք իմ բա - գում են յոժ, ծանր են 3 բան գա - ւազ ծո - վու.  
 բան - զի քեզ մի - այ - նոյ մե - դայ ո - դոր - մեա ինձ Աս -  
 տը - ւած:

Пример № 5б: Шаракан на третью неделю Великого поста (1-я строфа), архив А. Григорян (1993) информант – протоиерей А. Аракелян

<sup>41</sup> Проанализированные нами 82 образца были взяты из экспедиционных записей кафедры армянской музыкальной фольклористики Ереванской гос. консерватории им. Комитаса (записи были сделаны в 1984-85 годах в разных регионах Армении), из личного архива музыковеда Армине Григорян (экспедиции были проведены с 1989 по 1993 год, в иранском районе Перия), а также из матереалов нашей экспедиции в городе Гюмри (2009). Все информанты происходят из района Перия близ Исфахана, населенного армянами.

## *ЗАКЛЮЧЕНИЕ*

Отделяясь от основного – Эчмиадзинского распева армянского духовного песнетворчества, Новоджультфинский или Индийско-армянский распев, представленный в записях Эми Абгар, в течение веков приобрел относительно самостоятельный облик, сохранив генетическую связь с материнской традицией. Результаты исследования гласовой мелодики новоджультфинского распева могут быть использованы в области изучения проявлений армянской системы восьмигласия в других распевах армянской духовной музыки. Наиболее устойчивые и общие закономерности, обнаруженные в результате сравнительного анализа гласовой характеристики всех распевов, могут способствовать выявлению некоторых существенных, основополагающих сторон первоначальной характеристики армянской системы восьмигласия.



Theorie und Geschichte der Monodie

Editor © Maria Pischlöger

Printed and published by Tribun EU s. r. o.

Gorkého 41, 602 00 Brno

First Edition

Brno 2018

ISBN 978-80-263-1169-0

[www.librix.eu](http://www.librix.eu)