

Е. И. Гилима

Пути развития армянской вокально-симфонической музыки

(Возникновение и ранний период)

Оригинальную и самобытную ветвь армянской музыки представляет собой область вокально-симфонического творчества. Изучение особенностей и путей ее развития несомненно является одним из важных источников познания всего процесса развития армянской национальной музыкальной культуры в целом и особенно ее советского периода.

Именно в советский период вокально-симфоническая музыка и, в частности, различные жанры кантаты и вокально-симфонической поэмы интенсивно развиваются. В определенные же периоды они представляют собой ведущие линии армянского советского музыкального творчества. Несомненно, это было обусловлено самой спецификой вокально-симфонического творчества, демократичного, массового по своей природе, синтетически объединяющего выразительные средства музыкально-драматического искусства в произведениях концертного плана.

Для вокально-симфонического творчества и, прежде всего, для его высших, наиболее развитых форм — кантаты и оратории — характерно органичное сочетание различных видов вокальной (сольной, ансамблевой и хоровой) и инструментальной музыки, синтетическое единение музыкальных и поэтических форм.

Наличие музыкально-драматической основы и в большинстве случаев программности, развернутые масштабы, циклическое построение, разнообразие выразительных возможностей и множество эмоционально-воздействующих моментов способствуют широкому отображению действительности в вокально-симфоническом творчестве, воплощению в нем глубоких идейно-художественных замыслов.

В процессе исторического развития армянское вокально-симфоническое творчество сложилось в жанровом и тематическом многообразии. Оно охватило произведения эпико-героического и лирического, жанрово-бытового, драматического и, наконец, трагедийного планов. Мы имеем в виду как сравнительно небольшие музыкальные формы: оды, легенды, баллады, монологи, так и более развернутые: поэмы, сюиты и, наконец, монументальные — кантаты и оратории. Необходимо отметить, что при всем тематическом разнообразии армянских вокально-симфонических форм одной из характерных особенностей их содержания, главным образом од, кантат и ораторий, явилось воспевание Родины, народных героев, положительных сторон жизни, высоких этических идеалов.

Истоки вокально-инструментальной национальной музыки можно проследить в древних традициях народно-поэтического и музыкального творчества. Первые же опыты создания армянских профессиональных вокально-симфонических произведений относятся к концу XIX в. Они появились в творчестве передовых композиторов — представителей так называемой новой музыкальной композиторской школы.

Опираясь на опыт народной и профессиональной армянской музыки, на достижения русской и западноевропейской музыкальной классики, композиторы Кара-Мурза, Екмалян, Комитас, Спендиаров, Тер-Гевондян и другие создали первые образцы крупных форм вокально-симфонической музыки. Среди них: опера-кантата «Роза» М. Екмаляна, оратория Комитаса «На водах вавилонских» и его хоровые поэмы, хоровые кантаты и оды Кара-Мурзы, кантата «Памяти Стасова» А. Спендиарова, патараги (литургии) Екмаляна и Комитаса, вокально-симфонические произведения А. Тер-Гевондяна, Сп. Меликяна и др.

Эти ранние опыты армянских композиторов отразили их прогрессивное стремление к созданию самобытной многоголосной национальной профессиональной музыки.

Стремления эти «были обусловлены эпохой интенсивного общественного подъема, усиления демократических движений в жизни и культуре..., требовавших массовых, монументальных форм искусства, способных стать общественной трибуной»¹.

В кристаллизации национального многоголосия и освоении специфики многоголосных развернутых вокальных сочинений большое значение имела работа многих национальных композиторов над созданием хоровых песен и хоровых обработок народно-песенного творчества. В этом смысле чрезвычайно ценными нам представляются попытки создания обширных вокальных картин типа хоровой поэмы, рапсодии, героического марша или бытовой вокально-инструментальной сцены.

Великолепными образцами подобных сочинений могут служить такие развернутые песенные формы, как хоровые поэмы Комитаса «Лорийский оровел» («Песня пахаря») и «Кали ерг» («Песня гумна»). Важно и их социальное значение, как песен, запечатлевших переживания, жизнь и труд армянской крестьянской бедноты в дореволюционное время.

На основе лорийского оровела Комитас создал великолепный хоровой гимн труду «Еркрагорци ерг» («Песня землепашца»), построенный на чрезвычайно развитой полифонической основе четырехголосного хора и солистов. «Еркрагорци ерг» — образец большой формы в народном творчестве — в обработке Комитаса представляет собой высокохудожественное обогащение образов народной музыки².

¹ Г. Тигранов. Армянский музыкальный театр, т. I, Армгосиздат, 1956, стр. 5.

² См. А. Шавердян. Комитас, Армгосиздат, Ереван, 1956, стр. 281.

Великолепная хоровая поэма «Кали ерг» создана на основе четырех трудовых песен — оровелов. Она воспеваает труд и созидательные силы человека. К ней примыкают и другие крупные хоровые композиции Комитаса, посвященные теме труда, как «Кахан» («Прополка»).

Монументальным памятником народного творчества и одновременно изумительным образцом крупных вокальных сочинений, созданных Комитасом, является и «Гутани ерг» («Песня плуга»); так же как «Кали ерг», она обогащена методами симфонизации и динамического раскрытия музыкального материала.

Своеобразна и хоровая композиция «Ло-ло» Комитаса («Храбрецы Сипана»). Этот образец замечательной патриотически-героической песни является как бы предвосхищением патриотической оды, воспевающей мощь и силу народа.

Развернутую вокальную форму представляет и комитасовская «Цирани цар» («Абрикосовое дерево»), отразившая жизнь несчастных, обездоленных людей. Произведение это возникло под воздействием богатейших традиций лирико-эпической народной песни. Оно представляет собой оригинальное сочетание трех свободноплетающихся народных мелодий. Особо примечательна здесь рапсодическая смена песен, являющаяся в какой-то мере зародышем будущей развернутой формы вокальной рапсодии.

Оригинальный пример хоровода-марша, построенного на принципах рондообразности и переключек групп хора, представляет собой «Сона-яр» («Возлюбленная Сона») Комитаса. Эта сложнейшая хоровая партитура, созданная для хора и двух солистов, выросла на основе хороводного танца-песни, изображавшего диалог парня и девушки в праздник Вардавар.

В качестве примера обширной обрядовой бытовой вокальной сцены приведем и комитасовскую песню «Аравотун бари лус» («С добрым утром») для хора и солистов.

В развитии национального многоголосия и крупных форм вокальной музыки немалое значение имели и многочисленные опыты хоровых обработок народных песен и шараканов, проделанные многими национальными композиторами.

В этих обработках, начиная от унисонных и кончая многоголосными, происходило накопление приемов тематического развития, набирался опыт овладения формой крупного вокального сочинения, приобреталось умение выразительно использовать средства звуковой изобразительности.

С этой точки зрения особо интересными нам представляются национальный гимн «Норахраш» и его хоровые обработки, созданные композиторами Екмяляном, Комитасом и Чорекчяном. Гимн «Норахраш» воспеваает патриотические подвиги народного героя V в. Вардана Мамиконяна. Создан он был на основе шаракана, сочиненного в XII в. Нерсесом

Шнорали. Гимн этот представляется нам старинным прототипом патриотического гимна-оды³.

С точки зрения накопления выразительных ресурсов национальной вокально-симфонической музыки и обращения национальных композиторов к темам широкого общественного звучания нельзя пройти и мимо их стремления к расширению рамок выразительности песенного творчества, к его драматизации.

Весьма показательна в этом смысле попытка к созданию полотен глубокого гражданственно-патриотического содержания и этического смысла, приближающихся к типу эпико-драматического повествования, поэмы, монолога, элегии, баллады.

Показательна в этом смысле вокально-симфоническая поэма «Несжатая полоса» А. Спендиарова⁴. Лейтмотивом проходит через это произведение образ обездоленности и нищеты и созвучной горестному настроению опустошенной осенней природы. Средний эпизод элегии в аллегорической форме выражает протест против гибели бедняка-крестьянина, против загубленной жизни обездоленного труженика.

Являясь выражением гневного возмущения против угнетения человека, «Несжатая полоса» Спендиарова одновременно призывает к созданию новой, светлой жизни.

Немало и других вокально-симфонических произведений Спендиарова зовет к обновлению, счастью и свободе.

Призывом к смелому дерзанию звучит баллада Спендиарова «Рыбак и фея» — для голоса с оркестром на текст М. Горького.

Гражданственными мотивами насыщено ариозо Спендиарова «В ожидании», написанное для голоса с оркестром на слова Голенищева-Кутузова.

Особо же примечателен героико-патриотический монолог для тенора и симфонического оркестра «Туда, туда на поле чести», навеянный эпилогом романа Х. Абовяна «Раны Армении».

Как известно, монолог этот композитор хотел положить в основу задуманной им кантаты памяти Х. Абовяна⁵. Создание кантаты замышлялось к пятидесятилетию издания патриотического романа Х. Абовяна. Монолог «Туда, туда на поле чести» посвящен храбрым бойцам, патриотам-армянам, отдавшим жизнь в борьбе с врагами Родины в 1914 г.⁶ Произведение это зовет к освобождению отчизны от ига иноземных захватчиков. Начинаясь в характере похоронного марша, мужественным звучанием траурного напева, возникшего на основе народной песни «Уже

³ Гимн «Чорахраш» использован в опере «Давид бек» композитора А. Тиграняна, идущей на сцене театра оперы и балета им. Спендиарова.

⁴ Ор. 8, соч. 1802 г. Написана для смешанного хора, солиста-баса в сопровождении симфонического оркестра на текст Некрасова.

⁵ Работа Спендиарова над кантатой памяти Х. Абовяна по поручению Бакинского Армянского культурного союза относится к 1910 г.

⁶ «Туда, туда на поле чести» создан в 1914 г., ор. 21, на текст Спендиарова.

светло», монолог завершается утверждением героического начала. Произведение заканчивается героическим призывом к сплочению сынов Армении в борьбе за светлое будущее Родины.

Глубоко патриотическое содержание, симфоническое развитие образов, цельность драматургии, широкие масштабы развития придают этому сочинению черты вокально-симфонической поэмы, своеобразным прообразом которой, как мы предполагаем, оно и является.

Еще более приближается к типу вокально-симфонической поэмы концертная ария Спендиарова «К Армении». Это глубоко патриотическое сочинение написано для баритона с оркестром на текст И. Иоаннисиана⁷. Оно представляет собой ряд органично связанных музыкальных эпизодов, сплетенных в неразрывное целое. Симфонизации и драматической насыщенности музыки арии способствуют как самостоятельная выразительная роль оркестра, щедрое включение выразительной речи, так и обильное полифоническое насыщение музыкальной ткани. Развиваясь от повествования к действенно-героическому призыву, «К Армении» завершается триумфально-маршеобразно.

Среди произведений, выявивших прогрессивные устремления армянских композиторов, достойны упоминания и песни для хора и симфонического оркестра, гражданственно-патриотического содержания, композитора А. Тер-Гевондяна. Напомним его «Гимн сеятелю» на текст Цатуряна и «Героям» на текст Раффи.

Рассматривая процесс освоения и совершенствования стиля, форм и черт национальной хоровой и вокально-симфонической музыки в различных областях развития национальной музыкальной культуры, много ценного мы находим и в национальных операх, и в музыке к драматическим спектаклям. Характерно, например, изобилие вслещественных ораториальных хоровых сцен в опере Т. Чухаджяна «Аршак II»; опера «Ануш» А. Тиграняна вся пронизана хоровым началом, начиная от хорового пролога и последующих развитых бытовых и обрядовых сцен. Напомним и о музыке к драматическому спектаклю «Аршак II» Кара-Мурзы и, наконец, вокальном прологе незавершенной оперы «Шушан» того же автора.

В этих произведениях явственно заметно много сближающих черт и взаимосвязей с кантатно-ораториальными сочинениями. Положительно, что в них происходило освоение монументальной хоровой звучности, расширение сферы вокально-инструментального звучания⁸.

⁷ Сочинено в 1915 г. Изложено на 32 партитурных страницах.

⁸ Типичны в этом плане и последующие оперные сочинения армянских композиторов: опера «Давид Сасунский» А. Степаняна и пролог к ней «Рождение Давида», хоровые эпизоды из оперы «На рассвете» и «Реквием» из оперы «Герония» того же автора, хоровые массовые сцены из оперы «Марджан» К. Закаряна, развернутые хоровые сцены из оперы «Давид-бек» А. Тиграняна, реквием первого акта и апофеоз оперы «Орлиная крепость» А. Бабаева, хоровые сцены из оперы «Сос и Вардигер» В. Тиграняна.

Так в разных областях армянского музыкального творчества постепенно подготавливался фундамент для развития армянской профессиональной вокально-симфонической музыки. Однако рождение же первых армянских кантат и других профессиональных вокально-симфонических произведений, как уже было указано, относится к концу 80-х годов XIX в. Позже появляются и попытки создания национальной оратории. На первых порах создаются произведения смешанного типа — оперно-сценического, песенного и одновременно кантатного склада⁹. Затем уже можно говорить о появлении вокально-симфонических произведений чисто концертного плана.

Характерно, что на первом этапе развития армянской светской кантаты заметно еще лишь желание в общем освоить формы развернутого вокально-инструментального произведения, охватить его масштабы и драматургию. Мало еще вначале развивается национальная тематика, да и в музыкальном языке композиторов заметно недостает национальной характерности.

Однако в последующих сочинениях уже усиливается тяга к разработке национальной тематики и образов, увеличивается опора на истоки родной песенной стихии.

Наиболее ранней из созданных тогда светских армянских кантат была опера-кантата «Роза» М. Екмаляна¹⁰, из которой сохранилась довольно развернутая музыкальная картина.

Эта поэтичная, пейзажно-лирическая сцена в романтических тонах раскрывает переживания и чувства простых людей из народа — юной девушки, лесничего, мельника, мельничихи. Музыка «Розы» очень красива, мелодична и изобразительна. Она полна лирико-поэтических настроений.

Художественными достоинствами «Розы» является исключительная законченность и лаконичность воплощения отдельных музыкальных образов и, вместе с тем, и спаянность музыкальной картины в целом. Удивительная впечатляемость музыки «Розы» во многом обусловлена логикой гармонического развития, которой автор владеет исключительно свободно. Пользуясь приемами гармонизации, типичными для раннеромантической западноевропейской школы, композитор создает красочные сопоставления музыкальных пластов. Умело он сопоставляет и пластичные мелодии и напевные речитативы. Большое выразительное значение придается в «Розе» вокальным ансамблям, построенным в развернутых полифонических формах (напомним оригинальный канон вокального квартета).

Музыка «Розы» как бы свидетельствует о периоде становления творческой индивидуальности и самобытного почерка композитора. Увлекаясь в пору создания «Розы» композиционными приемами Шуберта, Вебера, изучая наследие Чайковского и явно не избежав их влияния,

⁹ Имеется в виду опера-кантата «Роза» М. Екмаляна и песни-кантаты Х. Карамурзы.

¹⁰ Сочинена в 1887 г. как дипломная работа на окончание Петербургской консерватории. Исполнялась в Тбилиси.

Екмалян, однако, выявляет в музыке оперы-кантаты и черты незаурядного дарования и самобытности. Произведение это к тому же свидетельствует и о строгом, благородном вкусе автора. Приходится только пожалеть, что кантата «Роза» не сохранилась целиком. По свидетельству старейшего композитора Армении М. Мирзояна, многие отрывки из этого произведения находились у композитора Г. Мирзояна (Сюни), ныне умершего. Судьба этих отрывков сейчас неизвестна. Оставшаяся же картина из кантаты-оперы «Роза» Екмаляна вполне сохранила свою свежесть и обаяние.

Совсем по-иному затрагивает область кантатного творчества композитор Кара-Мурза. В отличие от Екмаляна, обращавшегося к форме лирико-драматической развернутой кантаты, Кара-Мурза создал кантаты и оды в виде небольших одночастных хоровых песен без сопровождения. Он преимущественно касался величальной, траурной и праздничной кантаты и оды.

Надгробную лирическую хоровую песню представляет, например, его кантата, посвященная памяти композитора-пианиста Генария Карганова (соч. 1890 г.).

В духе торжественной оды написан хоровой марш, посвященный 25-летию Армянского человеколюбивого общества в Баку. К такому же типу примыкает и ода, посвященная патриарху Нерсесу. К оде-плачу близка и ода «Нищий дитя», написанная для четырехголосного хора. В ней оплакивается несчастная судьба бездомного армянского мальчика, лишенного очага и семьи.

Знаток армянской народной песни, автор преимущественно вокальной музыки, опытный дирижер-хормейстер, Кара-Мурза создал произведения, тесно связанные своими корнями со стихией народной песенности. Народная песня развивается в них многоголосно, преимущественно гомофонически. Ярко проявился в них и мелодический дар композитора, и его глубокое знание специфики вокала. Но, вместе с тем, далеко недостаточны и даже довольно скудны средства выразительности гармонического языка. Зачастую, многоголосно обогащая и развивая народные песни, Кара-Мурза стремился опереться на приемы и композиционные средства, типичные для западноевропейской классической школы. И это, в известной мере, ограничило выявление заложенных в народной армянской песне специфических ладо-гармонических красок, выражение черт их ладовой самобытности.

В процессе становления армянской вокально-симфонической музыки большое историческое и принципиальное значение имела кантата «Памяти В. В. Стасова» Спендиарова. Она явилась живым воплощением плодотворных связей русского и армянского музыкального искусства, выражением своеобразного развития традиций русской реалистической музыки на национальной почве. Высоко ценя русское искусство, А. Спендиаров почел своим моральным долгом создать произведение, посвященное памяти выдающегося русского критика и музыкально-общественного деятеля В. В. Стасова.

Кантата «Памяти В. В. Стасова» Спендиарова задумана как небольшое сочинение для смешанного хора и фортепиано на 14 страницах, на текст Лихачева¹¹. В ее мелодичной музыке, насыщенной интонациями русской лирико-эпической песни, воплощены искренние чувства. В ней слышатся печаль и радость и пафос восхваления. Лучшие страницы кантаты составляют поэтические образы расцветшей природы, причем природе придается здесь аллегорическое значение. Она является олицетворением творческих сил народа. Стасов же дан в образе садовника, опытной рукой возвращающего цветы прекрасного искусства.

Кантата завершается торжественно. В ее волевом финале утверждается величавая тема вступления — образ творческих сил народа. Произведение завершается гимном русскому искусству, русскому народу.

Прогрессивное значение кантаты Спендиарова весьма очевидно. Появление этого произведения по-своему способствовало развитию крупных форм армянской профессиональной музыки, в частности эпико-лирической линии вокально-инструментальной области творчества. Кантата «Памяти Стасова» явилась убедительным доказательством близости творчества выдающихся армянских композиторов к передовой русской музыкальной культуре, к русской народной песенности. Немаловажно и то, что по существу это произведение было тогда единственно законченным, строго очерченным кантатным сочинением армянских композиторов, созданным на светскую тематику.

В процессе дальнейшего развития армянской вокально-симфонической музыки все более заметны попытки создания произведений на основе замечательных творений классиков армянской литературы, народных легенд и сказаний, народного эпоса.

В этой связи напомним легенду «Ахтамар» композитора Сп. Меликяна, написанную для хора и симфонического оркестра по одноименному произведению классика армянской поэзии Ованеса Туманяна¹². Характерно, что эта тема позже не раз затрагивалась в вокально-инструментальных и симфонических произведениях армянских композиторов¹³.

Для того чтобы картина истории возникновения армянской вокально-симфонической музыки была правдивой и полной, необходимо охватить все ее истоки, хотя, разумеется, значение их не может быть равным. С этой точки зрения вряд ли было бы правильным обойти значение церковной музыки как в становлении национальной профессиональной музыки вообще, так и в формировании ее развитых вокальных форм.

Безусловно, в церковной музыке также накапливались элементы, способствовавшие развитию и формированию национальных крупных

¹¹ Создана она в 1907 г., вскоре после смерти Стасова. Издана в сборнике «Незабвенному Владимиру Васильевичу Стасову».

¹² Создана в 1908 г. на окончание Берлинской консерватории.

¹³ Вокально-инструментальное сочинение «Ахтамар» композитора Е. Сардаряна, написанное для хора, солиста и фортепиано. Исполнялось в 1912 г. в Ростове-на-Дону. Симфоническая поэма «Ахтамар» композитора А. Тер-Гевондяна (наиболее яркое из всех названных произведений, созданных на упомянутую тему).

синтетических музыкальных форм. Известно, что развитые формы церковных песнопений: псалмы, гимны, мегеди, духовные таги, шараканы — как вставные номера включались в такие крупные формы армянской церковной службы, как патараг (литургия). Они значительно обогащали эту своеобразную циклическую форму вокального произведения, изучение которой представляет большой научный интерес.

Рассматривая сферу духовной многоголосной музыки, мы не должны понимать ее как совсем замкнутую область. Ведь зачастую, создавая развернутые многоголосные духовные сочинения, композиторы выходили в них далеко за пределы религиозного. И если даже по целеустремленности и тематике это были творения, не связанные с прогрессивными течениями, то создаваемые прогрессивно мыслящими композиторами, они выходили далеко за пределы прикладного значения и ритуала. Так обстояло с патарагом Комитаса и, частично, Екмаляна. В патараге Екмаляна намечился, а в патараге Комитаса был ярко выражен процесс переосмысления внутреннего содержания духовной музыки. Используя традиционные сюжеты и жанровые формы духовной музыки, Комитас вложил в свой патараг новое содержание — глубоко человеческое, ставящее серьезные морально-философские, этические проблемы. Патараг Комитаса по существу стал хоровой поэмой о человеке, о его судьбе, о смысле жизни и смерти. Как в кантатах Баха, рекемиах Моцарта, Берлиоза, Верди, от литургической стороны в нем зачастую оставались лишь текстовая основа и форма построения, а своим внутренним содержанием это произведение часто отрицало религиозные настроения.

Патараг Екмаляна — произведение, созданное на основе глубокого знания армянской церковной и народной музыки и хоровой культуры. Как сборник армянских церковных песнопений, патараг Екмаляна впитал в себя различные пласты армянской духовной музыки, передаваемые из уст в уста в течение многих поколений и сохранившиеся в церковных сборниках. Вместе с тем Екмалян создал этот капитальный труд усвоив и лучшие традиции русской и западноевропейской классики. Патараг выявил отличное владение композитора средствами гомофонического многоголосия. На произведении положительно сказались и познания автора, полученные во время учебы в Петербургской консерватории.

Отобрав лучшие церковные мелодии, опираясь на круг церковного пения и литургию Ташчяна, изданную в 1874 г., Екмалян создал армянскую многоголосную литургию¹⁴. Патараг Екмаляна был утвержден как единое богослужение во всех армянских церквях. Для нас патараг представляет большой интерес как национальное циклическое хоровое произведение, построенное на основе контрастных сопоставлений разнообразных вокальных форм. В нем мы встречаем сопоставления контрастных звучаний пения и речитации, мужественных гимнов и псалмов.

¹⁴ Патараг Екмаляна написан в 1892 г., издан в 1896 г. в Лейпциге. Сведения о патараге имеются в статье Комитаса, посвященной патарагу Екмаляна, находящейся в Сборнике материалов и исследований Комитаса, Армгосиздат, Ереван, 1911.

мелодически развитых ариозных и песенных форм (таги, шараканы, мегеди), сольных возгласаний солиста-тенора и компактного звучания хора. Вместе с тем силу эмоционального воздействия патарага подчеркивают и вводимые в богослужение музыкально-драматические моменты и элементы звукоизобразительности. Музыкально-драматическое начало усиливается в произведении благодаря антифонным перекличкам отдельных групп хора и реплик солиста, чередованию пения хора с декламационными репликами церковнослужителей — саргавага, дпира-дьячка и солиста-тенора. Разнообразие звучания многоголосного хора в патараге дифференциацию эмоциональных оттенков.

Патараг Екмаляна задуман автором в трех вариантах, для различных исполнительских составов. Для трех- и четырехголосного мужского хора и для четырехголосного смешанного хора. Произведение это состоит из 45 номеров. Некоторые из них имеют несколько мелодических вариантов. Интереснейшие и прекрасные мелодии, такие, как мегеди, таги, мы находим в разделе приложений к патарагу. Они предназначаются для исполнения в традиционные дни особых церковных праздников и торжеств. Создав произведение для обслуживания задач церкви, Екмалян, вместе с тем, во многих местах патарага вышел за пределы эмоционального содержания церковных песнопений и написал искреннюю музыку о чувствах и переживаниях человека. Отсюда музыку патарага можно воспринимать как бы в двух планах. Звучание суровых песнопений, торжественных гимнов перемежается в ней со свободными и гибкими мелодическими формами, задушевными, глубоко эмоциональными мелодиями народного склада (исполняются последние обычно тенором в сопровождении хора).

Хоральные гимнические песнопения строятся здесь на простых напевных мелодиях и функционально ясных гармониях. Структурно они четки и ясны, ритмически движутся ровно, спокойно, крупными длительностями. Почти каждому слогу в них соответствует определенный звук. Однако, являясь ярким выражением принятой в церкви псалмодии, даже они временами включают народно-песенные мелодии.

Совершенно иного плана музыкальный язык вокальной партии солирующего тенора. Для нее характерен свободноимпровизационный склад мелодии, обогащенной мелизматическими украшениями, орнаментами, фиоритурами. Противопоставление контрастных музыкальных пластов мы видим как внутри больших, развернутых форм патарага, так и между отдельными его номерами, различными по настроению, манере изложения и исполнительскому составу. Ярким примером мелодий большой силы воздействия может служить № 31 на стр. 79, написанный на текст «Тервохормя». Мелодия эта является образцом песнопений народного склада, вошедших в патараг.

Глубоко человечно и искренне написаны такие номера, как «Сурб-сурб», «Гоанамк», «Аменайни». Их чудесные мелодии композитор раскрыл многоголосно, ясно и строго. Включив в патараг духовные мелодии, композитор хотел создать для них такое сопровождение, которое со-

ответствовало бы диатоническому строю армянской музыки и ее мелодическому складу. Но это было во многом лишь его неосуществившимся желанием, так как фактически Екмалян гармонизовал патараг на основе европейских мажоро-минорных ладов, что мало соответствовало подлинной природе народных армянских песнопений. Вот почему и Комитас, прекрасный знаток армянской народной и церковной музыки, подверг в свое время патараг Екмаляна строгой критике. Стоя на страже чистоты национального стиля, он подчеркнул, что армянским ладовым мелодиям не может соответствовать сопровождение, основанное на мажоро-минорных ладах, далеких от ладовой специфики армянской народной музыки. Комитас заметил, что опора Екмаляна на них, при обработке армянских народных и церковных мелодий, обеднила национальный характер и колорит музыки патарага¹⁵. Комитас был прав. Конечно, такого глубокого постижения сущности армянской национальной песенности, какого достиг Комитас, у Екмаляна не было. Но и при всем этом Екмалян по-своему, талантливо и профессионально, участвовал в великом деле создания армянской профессиональной музыки и способствовал развитию ее крупных хоровых форм. Достигая цели, Екмалян шел своим путем. С одной стороны, он опирался на традиционные формы и композиционные приемы церковной музыки и развивал их, широко используя достижения западноевропейской и русской музыкальной культуры, с другой — он стремился раскрыть лирические выразительные стороны национальной музыки, показать различные проявления душевной жизни человека, его контрастные эмоции.

Обобщая, нельзя еще раз не отметить значение патарага Екмаляна, как в плане исторического изучения богатств армянской церковной музыки, так и в плане изучения процесса создания национальных многоголосных крупных вокальных форм. Появление патарага, вместе с тем, способствовало и развитию армянской исполнительской певческой культуры, хотя и значительно ограниченной рамками церкви. Для нас патараг Екмаляна ценен как циклическая музыкальная форма, близкая к духовной кантате, построенная на национальном мелодическом материале, на основах крепкого профессионализма.

Если Екмалян в своей работе над литургией опирался, в основном, на использование духовной армянской музыки, на гармонический стиль обработки и изложения музыкального материала и на введение в литургию элементов театрализации, то патараг Комитаса создан на принципиально иных основах. Широко раскрывая в духовных мелодиях черты народной музыки, полифонически развивая народные элементы музыкальной речи. Комитас стремился использовать богатства многоголосия, сохранить самобытность национального музыкального стиля.

Над патарагом Комитас работал свыше десятилетия. Он создал большое количество вариантов отдельных номеров, много совершенствовал их, но, к сожалению, не все успел завершить (полностью оказа-

¹⁵ Комитас, Сборник материалов и исследований, статья о патараге Екмаляна.

лись завершенными лишь 17 страниц из 71, входящих в патараг). Работу над патарагом Комитаса закончил его талантливый ученик В. Саргсян, который частично восстановил некоторые номера патарага, оставленные Комитасом в эскизном виде, часть же музыки досочинил сам.

При создании патарага Комитас опирался на старинные духовные напевы, издавна звучавшие в Эчмиадзине. Он старался обогатить и развить их полифоническими приемами, исходя из стилистических особенностей народных армянских мелодий, стиля армянской музыки.

Гениальный композитор освоил и переосмыслил опыт классической полифонии и подчинил ее принципы задачам раскрытия многообразного содержания армянского мелоса. Руководящим стержнем в его работе была опора на народную музыку и на реалистические традиции классической музыки. Композитор хотел органически сочетать их с духовными песнопениями. Комитас создал в патараге классические, ясные, скульптурно-четкие, пластичные музыкальные эпизоды, для трех-, четырех- и пятиголосного мужского хора с участием солиста-тенора. Музыкальные эпизоды патарага написаны ясными, сочными гармониями, особенности красок которых обусловлены сплетением мелодических линий. Хоровая партитура патарага свидетельствует об исключительном мастерстве Комитаса-полифониста, искусно и плавно соединявшего ярко индивидуализированные вокальные линии хора.

Скупыми, строгими штрихами композитор достиг естественного и органичного динамического нарастания музыкальной ткани. Партитура произведения весьма разнообразна. Драматически насыщенные, протяжные мелодии, как, например, 1а или 1б под названием «Хорурд хорин», или мелодия ярко выраженного народно-ладового характера (шаракан на стр. 15) чередуются в патараге с прекрасными хорами народного склада (хор № 4, «Цнунтян затки»). Лучший по выразительности номер патарага — «Хайр мер».

В патараге господствует гомофонно-полифонический принцип построения музыкальной ткани. Широко применяется здесь метод индивидуализированного движения вокальных линий, искусно используются приемы имитационности и подголосочности. Так, широкое полифоническое развитие мы видим в № 25 «Тервохормя». Укажем и на полифоническое развитие лирической мелодии тенора в № 28 «Барехосутямб».

Нередко в патараге мы встречаем и элементы театрализации, выраженные в органически вплетаемых в музыкальную ткань диалогических и мелодекламационных моментах.

Создавая свой патараг, Комитас имел перед собой уже опыт Екмаяна в многоголосном воплощении замысла развернутого циклического произведения. Но многое Комитас делал по-своему. Так, желая сохранить национальный характер музыки и слова, Комитас стремился и к точной фиксации текста, добиваясь полного совпадения сильных и слабых долей такта со структурой поэтического стиха.

Патараг Комитаса был значительным художественным явлением в армянской музыке того времени и очень ценным произведением с точки

с применением широко развитой инвенционной полифонии. Средний же эпизод, предназначенный для смешанного хора и соло тенора, вырос на народно-бытовой песенной основе. Тематическое зерно музыкального образа этого эпизода основано на интонациях патриотической песни «Майр Аракси аперов». То была мелодия, широко бытовавшая в народе.

Несомненно, близость к истокам народной песенности придала музыке рассматриваемого отрывка теплоту, напевность и мелодичность. Яркой контрастности и динамичности музыки композитор добивается противопоставлением звучности мужского, женского и смешанного хоров, антифонной переключкой групп хора, сопоставлением контрастного звучания солиста-певца и хора, сменой тональных центров и метрики.

Несмотря на то, что музыка эпизода из оратории Комитаса «На водах Вавилонских» написана в довольно ранний период творчества композитора, она, однако, свидетельствует об умелом использовании им разнообразия богатств и возможностей хоровой партитуры. Особое своеобразие придают ей черты народности.

Факт обращения молодого Комитаса к созданию крупного ораториального произведения чрезвычайно интересен. Для исследователя он знаменателен как первый опыт создания самобытной, национально-своеобразной формы оратории в армянской музыке, в которой композитор широко использовал как традиции западноевропейской классики, так и животворные истоки народного песнетворчества.

Пытаясь обобщить достигнутое в области национальной вокально-симфонической музыки в досоветский период, мы приходим к выводу, что она сыграла немалую роль в развитии армянской профессиональной музыкальной культуры. Близость к фольклорным истокам, творческое развитие реалистических традиций русской и западноевропейской классической музыки во многом определили реалистические пути последующего развития армянского вокально-симфонического творчества.

Вместе с тем из рассмотренного нами материала видно, что, несмотря на значительные достижения в смысле кристаллизации национальной хоровой культуры, появления первых опытов создания профессиональных кантатно-ораториальных сочинений и различных вокально-инструментальных произведений, в целом это были лишь ранние, первые попытки развития этой области творчества. Резкий же качественный скачок произошел в советское время, когда, опираясь на славные традиции прошлого, армянские композиторы пошли своими новыми творческими путями, путями создания всенародного массового искусства.