

“12 ПЬЕС НА НАРОДНЫЕ ТЕМЫ” КОМИТАСА: ОПЫТ МЕТОДИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

СОФЬЯ КАЗАРЯН

В VI томе Собрания сочинений Комитаса, посвященном фортепианному наследию композитора, вышли в свет его фортепианные произведения, адресованные детям¹. Центральное место среди них занимает цикл “12 пьес на народные темы” (1910-1914), предназначенный для юных пианистов 2-4 годов обучения.

Будучи убежден в том, что ребенка с малых лет следует обучать на национальном музыкальном материале, Комитас во время своих просветительских лекций не устал призывать армянских учителей обучать детей пению и танцам на основе народного фольклора. Поэтому, обратившись уже к фортепианно-педагогической практике (в 1910-1914 гг. Комитас начал давать уроки фортепианной игры детям из армянских семей Константинополя), композитор сразу же приступил к созданию для своих питомцев соответствующего игрового материала. В результате, в национальной музыкальной литературе появились репертуарные пьесы, основанные на национальном фольклоре и специально предназначенные для детского начального фортепианного обучения. Такой подход несколько позднее (уже в 1926-1939 гг.) получил блестящее творческое воплощение в детской фортепианной музыке одного из классиков XX века Белы Бартока.

В основе всех пьес лежит подлинный фольклорный материал. Задумав сочинение как единый цикл, композитор в то же время не исключал возможности исполнения пьес в самых разнообразных комбинациях – и в виде самостоятельных миниатюр, и в иной последовательности или даже в облике созданных волею исполнителя своеобразных “минициклов”. Что же касается авторских рекомендаций относительно характера исполнения, темпов и штрихов, то они в рассматриваемом издании были частично дополнены редактором VI тома Робертом Атаяном. Крупнейший исследователь наследия Комитаса, Р.

¹ **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հ. VI, Դաշնամուրային ստեղծագործություններ (խմբ.՝ Ռ.Ա.Աթայան), Երևան, «Սովետական գրող», 1982, էջ 131-139:

Атаян при внесении своих дополнений и уточнений в авторский текст опирался на комитасовские ремарки к более ранним вариантам обработок этих народных песен, предназначенных для вокального исполнения (голоса или хора)².

Примечательно, что армянский композитор, не порывая связи с обще-европейской традицией “опирать” в детской музыке фольклорные напевы на гармонический каркас, все же в большинстве случаев отдает предпочтение полифонизации фактурного обрамления народных мелодий.

Армянская музыка по своему складу, как известно, монодийна. На протяжении столетий процесс ее развития шел “не по пути постепенного введения многоголосия, а по линии усложнения, обогащения ладоинтонационного, метроритмического, композиционного строения самой мелодии”³. В своем стремлении гармонизовать фольклорные мелодии “согласно стилю армянских мотивов”⁴, Комитас, путем многолетних поисков, нашел свое самобытное решение поставленной задачи. Речь идет о комитасовском полифоническом мышлении, которое представляет собой “синтез и обобщение уже накопленного большого исторического опыта многих поколений...”⁵. Пользуясь словами И. Золотовой, полифоничность его фортепианного изложения возникала “как результат сплетения двух или более “инструментальных партий”, не теряющих своей интонационной и ладовой характерности”⁶.

Впрочем, в своих произведениях для фортепиано (в том числе и в музыке для детей) Комитас пошел значительно дальше. “Стремясь максимально выявить чистоту звучания и характерность каждой линии фортепианной фактуры, он нередко помещает их в различные регистровые зоны. В таких случаях комитасовская фактура, вольно рассредоточенная в музыкальном пространстве, начинает отливать широким спектром красок и оттенков, вызы-

² Там же, с. 234:

³ **Чеботарян Г.** Полифония в творчестве Арама Хачатуряна. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Ереван, 1965, с. 5-6.

⁴ Цит. по: **Рухкян М.** Армянская симфония, Ереван, изд. АН Арм.ССР, 1980, с. 18.

⁵ **Шавердян А.И.** Комитас, Москва, «Советский композитор», 1989, с. 205.

⁶ **Золотова И.** Пути развития пианизма в Армении (вторая половина XX века). Исследование, Ереван, «Комитас», 2010, с. 41 (на эту особенность фактуры Комитаса обращали внимание Х.Кушнарев, А.Шавердян, Г.Геодакян, Г.Чеботарян, Ш.Апоян, М.Рухкян и др.).

вая в памяти характерную “объемность” звучания национальных инструментальных ансамблей”⁷.

Тематическим материалом для двух первых пьес цикла послужила одна и та же песня «Անձրևն եկալ» (“Анзревн екав”). Примечательно, что песня эта существует в нескольких вариантах, некоторые из которых сохранились под несколько видоизмененным названием «Անձրևն եկալ շաղալեն» (“Анзревн екав шахален”). В двух случаях (том XI, N132 и N288)⁸ темы практически идентичны (обе изложены в тональности *B-dur*, в диапазоне *фа* первой - *ре* второй октав, в сходном темповом движении – *Allegretto* и *Allegretto grazioso*, есть лишь незначительные расхождения в обозначении мелизмов). Третий вариант песни (том XI, N 133)⁹ уже имеет более существенные отличия – в деталях ритмического рисунка, в увеличении числа опеваний и появлении расшифрованных, вписанных непосредственно в нотный текст мелизмов. Примечательно, что нам удалось обнаружить еще две песни под тем же названием (1 - «Անձրևն եկալ», 2 - «Անձրևն եկալ շաղալեն»)¹⁰, но основанные на совершенно ином, несхожем тематическом материале.

На наш взгляд, в основу начальной пьесы цикла Комитаса лег первый из названных нами фольклорных вариантов (N288), в то время как тематизм второй ближе ко второму варианту (N132). Тональность (*C-dur*), размер (*6/4*) и темповое движение в обеих пьесах полностью совпадают. Между тем, прежде всего обращают на себя внимание различия в трактовке темброво-звуковой атмосферы. В первой пьесе композитор избирает прозрачный, как бы “кружевной” тип инструментального изложения: просветленный, ограниченный рамками верхней половины клавиатуры колорит (мелодия озвучена в пределах третьей октавы, партия левой руки – в пределах первой и второй), обилие пауз в партии аккомпанемента. Звучание второй пьесы заметно уплотнено. И не только потому, что она расположена в более низком диапазоне (*соль* большой – *ми* второй октавы). Изменился ее фактурный облик, который стал более объемным. Если начальная пьеса была изложена двухголосно, то

⁷ Золотова И. Цит. изд., с. 41.

⁸ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. XI, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2000, Երաժշտական-ազգագրական ժառանգություն, «Հայ ժողովրդական երգեր», էջ 67, 115:

⁹ Там же, с. 68.

¹⁰ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. X, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2000, песни N 123 (с. 94) и N 36 (с. 60).

здесь перед нами постоянно сохраняемое трехголосие. Более того, звуки, выписанные на слабых долях партии аккомпанемента (попеременно в среднем и нижнем из голосов), превращены композитором в длинные, протяжные опорные тоны (вплоть до 5/8), что придает этой линии синкопированный – автономный – характер движения. Что же касается особенностей артикуляционного рисунка, то в обеих пьесах он весьма прихотлив: разнообразные сочетания *staccato*, *tenuto*, *portato*, коротких и длинных лиг.

В этих пьесах мы сталкиваемся с исполнительскими сложностями разного рода. Это, прежде всего, проблемы исполнения певучей мелодии и особенности фразировки, которая, при всей дробности выписанных штрихов, требует достаточно широкого дыхания. Если добавить к этому задачи, связанные с отработкой тех исполнительских приемов, которые должны придать характерность каждому из выписанных штрихов, а также задачи сугубо колористического плана, становится очевидным, что работа над этими пьесами-миниатюрами представляет для ученика младших классов непростую задачу.

Тематическим материалом для третьей пьесы цикла послужила песня «Φωψήνη» (“Папури”). Примечательно, что в имеющемся комитасовском варианте в изложении для хора эта песня была присоединена к уже рассмотренной нами песне «Ὠὐδὴν ἐψῶψ». Исходя из этого, полагаем, что в рассматриваемом фортепианном варианте третья пьеса также может исполняться вместе с двумя предыдущими пьесами, как бы образуя целостный “миницикл” из трех фортепианных пьес-миниатюр.

Песня «Φωψήνη» также существует в двух вариантах (том XI, песня N29 и том XIII, песня N150)¹¹, однако изданы они под несколько видоизмененным названием «Φωψήνη ψῶψ» (“Папури джан”). Оба варианта практически идентичны и оба изложены в пределах нижнего тетрахорда тональности *B-dur* (диапазон *ля* первой – *ре* второй октавы). Единственное отличие – указанный композитором размер: в N29 – 3/4, в N150 – 6/4.

В фортепианной пьесе тональность изменена: мелодия расположена в рамках нижнего тетрахорда тональности *C – dur*, причем обе части фортепианной пьесы начинаются не с тонической, а с субдоминантовой гармонической сферы. Но важнее другое. Неторопливую, спокойную песню “Φωψήνη”

¹¹ «Собрание сочинений Комитаса», т. XI, с. 32; т. XIII, с. 138.

րի” в своем цикле для детей Комитас превратил в шутивную двухчастную пьесу. Поначалу ее мелодия изложена импульсивными, характерно артикулируемыми восьмыми (прерываемые паузами *staccato*, *tenuto*, короткие лиги)¹² и носит подчеркнуто оживленный, шутивный характер. Выписанные в мелодии на слабых долях такта обозначения *tenuto* создают впечатление игры сильных и слабых долей. Звучание инструмента на протяжении всей первой части, бесспорно, должно оставаться беспедальным. Однако в начале второй части пьесы тема, представленная здесь уже в более сжатом виде (если в первой части ее структурное строение 3+3, то здесь уже 2+2), обретает близкий фольклорным вариантам лирический настрой. Этому способствует изменение ее артикуляционного рисунка (*legato* в партиях обеих рук) и динамического рельефа (плавно колеблющиеся нарастания-затухания). В этом эпизоде пианист может обогатить звуковую атмосферу использованием педали¹³.

Комплекс задач, связанных с исполнительскими приемами, придающими характерность артикуляционным штрихам, в сравнении с двумя предыдущими номерами цикла, несколько осложнен. Причина тому – оживленность темпового движения и, следовательно, быстрота переключений с одного игрового приема на другой, что представляет для ученика младших классов немалую сложность.

Тематическим материалом для пьесы N4 послужила песня «Զիր Կուգիս Կերին ւիրին» (“Джур куга верин сарен”). И в данном случае под этим названием есть несколько песен, однако лишь в двух из них мелодическая линия совпадает с мелодией нашей фортепианной пьесы (том XII, N134 и том XIII, N3)¹⁴. Форма этой пьесы также трехчастна, однако в среднем разделе мы встречаем уже не измененный облик основной темы, как это было в предыдущей пьесе, а новую мелодию – песню «Էսոր ւրբա՛տ է» (“Эсор урбат э”) или «Զին գանձուկ» (“Джан гарнук”)¹⁵. Примечательно, что под этим названием также существует несколько вариантов песен, и вновь только два из них родственны мелодии из данного цикла Комитаса (том XI, NN 11 и 278)¹⁶.

¹² Во всех фольклорных вариантах-первоисточниках мелодия изложена четвертями.

¹³ Р. Атаян рекомендует короткую педализацию в тт. 7 и 9.

¹⁴ «Собрание сочинений Комитаса», т. 12, с. 67; песня N 3, т. 13, с. 19.

¹⁵ Արայան Ռ., ծանրաշարուն, Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. VI, էջ 232:

¹⁶ «Собрание сочинений Комитаса», т. XI, с. 26; с. 112.

Следует отметить, что каждая из двух использованных композитором в данной пьесе мелодий ограничена узкими рамками тетрахорда (т.е. расположена на четырех ступенях): это нижний тетрахорд *фа-минора* (песня «Япцр...») и верхний тетрахорд гармонического *c-moll* (песня «Ћиор...»). Между тем, для крайних разделов своей фортепианной пьесы N4 композитор избирает другую тональность – *h-moll*. А средний раздел, благодаря сочетанию мелодии («Ћиор...»), изложенной на ступенях верхнего тетрахорда гармонического *h-moll*, и линии баса, ограниченной пределами нижнего тетрахорда *H-dur*, оказывается погружен в звуковую атмосферу гармонического *H-dur* (т.е. мажора с пониженной VI ступенью).

Темп пьесы близок темпам мелодий-оригиналов. Однако в инструментальной трактовке первой темы неумолкаемое в аккомпанементе (без единой паузы и остановки) движение восьмых придает ее фортепианному облику трепетную взволнованность, которая отсутствует в вокальном первоисточнике. А полифонизация фактурного изложения материала среднего раздела (протяженные – по 2 и 4 такта – мелодические лиги в верхнем голосе и вкрапление отрывистых стаккатных шагов в партии сопровождения) придает звучанию освежающую атмосферу объемности.

Контраст тем средней и крайних частей подчеркнут как изменением темпа и сменой игрового приема (средний раздел *un poco pesante*), так и преобразованием облика динамического и фактурного рельефа. Имеются в виду уже упомянутая полифонизация звучания в среднем разделе и использование в нем иного типа динамических указаний (если в крайних частях динамика колеблется, плавно переходя от *mf* к *p*, то в средней части она на редкость стабильна – неизменное *f*).

Полагаем, что наибольшей исполнительской сложностью при изучении этой пьесы, наряду с решением звуковых и артикуляционных задач, может оказаться выявление образной характерности каждого из звуковых пластов фактуры.

Тематическим материалом пьес N5 и N6 послужила одна и та же песня под названием «Зшр җшһ пӓ ӗшрҗшһ» (“Яр джан у мар джан”). Однако, в отличие от открывающих цикл парных пьес (N1 и N2), здесь они представляют слушателю две контрастные образно-звуковые атмосферы. Между тем, структурное строение обеих пьес практически идентично: простая трехчастная

форма (4+4+4), в которой средний раздел представляет собой интонационный и фактурный вариант крайних частей.

Однако обратимся к различиям.

Пьесы написаны в разных тональностях (N5 – *B-dur*, N6 – *A-dur*) и в разных темповых движениях (N5 – *Andantino*, N6 – *Lento* (темп замедлен почти в два раза). Пьеса N5 изложена в регистровом отношении предельно собрано (охватывает диапазон *си бемоль* малой октавы – *фа* второй октавы), тогда как пьеса N6, напротив, максимально «разбросана» в музыкальном пространстве, охватывая практически все регистровые зоны фортепиано (диапазон *ля* контроктавы – *до* третьей октавы). Если мелодия в пятой пьесе изложена в верхнем голосе, то есть тема как бы возвышается над остальными голосами, то в шестой она находится в центральной части клавиатуры в окружении других голосов.

Обращают на себя внимание и существенные отличия в трактовке образно-звуковой атмосферы. Если в пьесе N5 перед нами предстает звуковой образ непринужденно-лирического плана, то в пьесе N6, несмотря на мажорный лад, господствует атмосфера сдержанной печали, которую усугубляет использование басового органного пункта. Речь идет о протяженном (длительностью в 4 четверти) и укрупненном за счет октавного удвоения звучании тонического звука “*ля*”, которое неизменно повторяется на протяжении всей пьесы. Можно сказать, что композитор здесь как бы воссоздает на фортепиано некое подобие характерного звучания армянского дама.

Фактура обоих номеров трехголосна, причем и в пятой, и в шестой пьесах полифонизация затронула лишь тот звуковой пласт, который расположен в верхней части клавиатуры. Однако сами решения этой задачи оказались весьма несхожи.

В пьесе N5 двухголосное изложение отдано партии правой руки, в партии левой – одноголосная линия, состоящая из протяжных опорных звуков и подголосков-имитаций. В пьесе N6 линия подголосков перенесена в верхний регистр инструмента (от *ми* второй до *ми* третьей октавы), создавая эффект своеобразного “эхо”. Здесь анализ характера игровых движений и фактуры подводит к мысли, что отдельные звуки этой линии подголосков в верхнем регистре должны быть исполнены с помощью кратковременных перебросок левой руки (поверх правой).

Хотим оговорить, что сам композитор не внес в текст конкретных указаний относительно распределения фактуры между руками. Однако, на наш взгляд, именно это, предложенное нами решение позволит пианисту обеспечить естественность и непрерывность звучания каждого из трех звуковых пластов. Непрерывность звучания басового “дама”, о котором уже шла речь, может быть сохранена с помощью “подхватывающей” педали. Косвенным аргументом в пользу высказанной точки зрения могут послужить вписанные Атаяном-редактором в нотный текст педальные рекомендации: педаль в его редакции подхватывает звучание “дама” именно в те моменты, когда левая рука вынуждена подхватить линию подголосков в верхнем регистре клавиатуры.

В свете сказанного становится очевидным, что с точки зрения уровня предлагаемых юному пианисту исполнительских задач пьеса N6 может быть отнесена к разряду самых сложных пьес данного цикла.

Тематическим материалом седьмой пьесы цикла послужила песня «Ես ախիկ Եմ, Իմը չունիմ» (“Ес ахчик ем, имер чуним”). Нам, к сожалению, так и не удалось найти в собраниях армянского фольклора оригинальный нотный текст народной песни, которая послужила основой для мелодии пьесы. Единственная обнаруженная нами песня под этим названием не имеет ничего общего с темой пьесы N7. Нам удалось познакомиться с этой мелодией лишь в сохранившейся рукописи раннего переложения самого Комитаса, предназначенного для исполнения вокальным квартетом (Берлин, 1899).

Тональный план этого номера цикла достаточно своеобразен: в сравнительно небольшой (33 такта) пьесе просматривается намек на “сквозную тональную драматургию”. Если в первом разделе перед нами натуральный *a-moll*, то следующее – вариантное – изложение темы на фоне удержанной прежней басовой опоры (“ля”) неожиданно начинается в новой тональности *G-dur* (т. 17). Оговорим: возникающий таким образом “политональный” эффект предельно кратковременен (на протяжении двух восьмых), после чего сопровождение как бы “догоняет” мелодию, переходя вслед за ней в тональность *G-dur*. Однако такое, пусть мимолетное, наложение разных тональных красок заметно освежает музыкальную атмосферу. Далее окончательно закрепляется тональность *G-dur*.

Примечательно, что и мелодия, и сопровождение изложены композитором в верхних регистрах инструмента (*соль* первой октавы – *соль* третьей

октавы), что придает звучанию особую прозрачность, “хрустальный”, подчеркнуто инструментальный колорит (темп *Vivace*, размер 3/8). Рекомендованная редактором Р. Атаяном педаль, на первый взгляд, непривычно длинна: нажатие лапки педали удерживается порой на протяжении четырех тактов, создавая ощущение светящейся прозрачной дымки.

Казалось бы, здесь можно провести прямую аналогию с сочинениями композиторов-импрессионистов. Однако в данном случае, благодаря расположению всего материала (и мелодии, и сопровождения) в верхнем регистре клавиатуры, звучание инструмента не создает того эффекта целостной, затуманенной, обогащенной обертонами звуковой среды, которая так характерна для импрессионистического письма. Пользуясь словами И. Золотовой, даже в редких случаях использования педальных наплывов комитасовская звуковая среда производит впечатление “почти беспедальной (иначе не прослушать всех сложностей акцентных и ритмических сочетаний)”. И эта среда, “гораздо более разреженная, острая в своей свежести, как бывает разрежен только горный воздух, далека от пряной и мягкой атмосферы импрессионистической звукописи”¹⁷.

Таким образом, звуковая атмосфера этой пьесы представляет собой резкий контраст предшествующему и последующему номерам цикла (пьесам N6 и N8, материал которых разворачивается в медленных темпах и изложен в нижних регистрах).

Ритмический рисунок пьесы далеко не прост. Вся партия левой руки написана в одном и том же ритмическом рисунке, однако все ее реплики, начинаясь каждый раз со слабой доли и лишь со второй половины такта, полностью лишены метрических опор. Что же касается самого изложения темы (партия правой руки), то в нем обращает на себя внимание достаточно заметный момент синкопирования: самая длинная нота в такте (в одних случаях это четверть, в других – восьмая), приходится на слабую (вторую) долю. В то же время, на каждой первой доле такта выписан штрих *tenuto*. Этот “скрытый спор” синкоп и *tenuto*, придавая звучанию характерную игривость, представляет немалую сложность для исполнителя-пианиста.

Тематическим материалом для пьесы N8 послужили песни под назва-

¹⁷ Золотова И. Пути развития пианизма в Армении (вторая половина XX века). Исследование, с. 42.

ниям «Եկա՛ն մոկաց հաքսներ» (“Екан мокац харснер”) или «Հաքսը» (“Ара-ло”)¹⁸. Известно, что песня “Եկա՛ն մոկաց հաքսներ” была особенно любима Комитасом – в частности, тот приведенный нами ее вариант, который был записан Тиграном Чтунцом, ванским собирателем устного народного творчества¹⁹. Каждая из двух названных песен, в свою очередь, существует в нескольких вариантах (под схожими, но видоизмененными названиями). Два из них (том X, N208 и N209)²⁰ наиболее близки теме фортепианной пьесы: основные отличия связаны с темпом, деталями мелизматики и акцентировки.

Оригиналы песни изложены в первой октаве, в рамках одного тетрахорда (*соль* первой – *до* второй октав). Композитор выписывает при ключевом знаке два бемоля – *ми-бемоль* и *ля-бемоль*, поскольку в мелодии настойчиво повторяется как вводный тон звук *си-бикар*. Между тем, в своей фортепианной пьесе Комитас спустил мелодию в нижний регистр клавиатуры (оба звуковых пласта пьесы заключены в диапазон *си* контроктавы – *фа* первой октавы), тем самым преобразовав образный строй оригинала, добиваясь большей густоты звучания и подчеркивая эмоционально напряженный характер миниатюры. Сохранив размер оригинала (6/8), композитор здесь излагает тему уже на ступенях тетрахорда *ля* малой – *ре* первой октав. Естественно, после светящегося “хрустального” звучания предыдущей пьесы этот номер воспринимается как резкий эмоционально-звуковой контраст.

Пьеса привлекает разнообразием drobных артикуляционных штрихов, что составляет одну из главных сложностей для маленького исполнителя-пианиста. В этом контексте обращает на себя внимание следующее обстоятельство: *tenuto* и *staccato* в этой пьесе выписаны таким образом, что создают впечатление игры акцентов и синкоп (постоянные *tenuto* на пятой восьмушке в партии левой руки, время от времени появляющиеся *tenuto* на шестой восьмушке в партии правой руки и т.д.).

В “парных” пьесах N9 и N10 также использована одна и та же песня «Սըր, Սըր» (“Сар, сар”, том X, N259)²¹, которая не раз служила Комитасу тематическим материалом для его переложений, предназначенных для различных составов исполнителей. Мелодия в обеих фортепианных пьесах

¹⁸ Մթալան Ռ., ծանոթագրում, Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. VI, էջ 233:

¹⁹ Там же, с. 232.

²⁰ «Собрание сочинений Комитаса», т. X, с. 134.

²¹ Там же, с. 151.

отличается от оригинала, главным образом, деталями ритмического рисунка, который и в той, и в другой пьесе несколько сглажен укрупнением фразировки, а также сменой размера (с $3/8$ в первоисточнике на $6/8$). Что же касается структурного построения, то оно как в оригинале, так и в обеих пьесах неквадратно (в народной песне - с внутренним членением $6+6$, в пьесах, соответственно, $3+3$). Между тем, несмотря на абсолютную идентичность тематизма обеих пьес, отличия в облике образно-звуковой атмосферы каждой из них достаточно существенны.

Пьеса N9 (*H-dur*) производит впечатление свободного, непринужденного высказывания: вариантность фразировки, отсутствие сильных опорных долей в “повисающей в воздухе” партии аккомпанемента. Иное дело – пьеса N10 (*C-dur*): строгая метричность, подчеркнутая повторением в басу устойчивой опоры на тонический звук *до* (в 10-ти тактах из 12-ти), насыщенное двухголосие в партии правой руки. Перед нами основанное на той же мелодии строгое, сдержанное песнопение хорального склада.

Определяя главные исполнительские сложности этого “миницикла”, следует подчеркнуть, что в данном случае педагогу предстоит решать не столько общие для обеих пьес, сколько разнящие их между собой задачи. Так, в пьесе N9 его внимание должны привлечь моменты совмещения разнонаправленной динамики (ремарке *crescendo* в партии левой руки сопутствует указание *diminuendo* для партии правой), а также отсутствие метрических опор в партии левой руки, реплики которой начинаются, как правило, со слабых долей такта. А в пьесе N10 основная проблема, по всей вероятности, будет связана с исполнением двухголосной фактуры в партии правой руки, особенно тех моментов, когда отдельные звуки среднего голоса должны быть вынужденно (тт. 5 и 11) подхвачены первым пальцем левой руки (естественно, целостность звучания этой мелодической линии при этом не должна быть нарушена).

Главным тематическим материалом для пьесы, данной в цикле под N11, послужила народная песня, которая, как и большинство рассмотренных нами выше, известна в двух вариантах. Первый вариант – это детская песня «Արև, Արև, դուրս ելիր» (“Арев, Арев, дурс елир”) (том XIV, N45)²², звучащая в

²² «Собрание сочинений Комитаса» т. XIV, с. 56.

достаточно оживленном темпе (*Allegro*). В варианте N2 (том X, N258)²³ – это песня под названием «Црц, Црц, црци бццр» (*Moderato*), которая выполняет функцию куплета и объединена с другим напевом, играющим роль припева (*Con vivacita*). Сопоставление темпов усугублено изменением метра и характера движения. Если в своей первой части песня написана в размере $6/4$ и изложена половинными и четвертными длительностями, то во второй части размер – $4/4$, а мелодия движется восьмыми. При рассмотрении данной фортепианной пьесы становится очевидным, что Комитас положил в ее основу двухтемный вариант N2.

Композитор избрал для своей пьесы тональность *G-dur* (в двух фольклорных вариантах – *F-dur*) и разместил оба пласта фортепианной фактуры в верхней половине клавиатуры (*ре* первой октавы – *ми* третьей октавы). В отличие от двухчастного по форме фольклорного варианта N2, пьеса N11 по форме трехчастна, и ее средний раздел контрастирует с крайними, основанными на мелодии «Црц, Црц...». Заложенное в первоисточнике сопоставление двух тем здесь более обострено. Это происходит, прежде всего, за счет изменения тембровой окраски тематизма (певучая первая тема изложена в первой октаве, вторая – на границе второй и третьей октав) и преобразования артикуляционного облика фактуры (речь идет о подчеркнутой расчлененности звучания в среднем разделе). Таким образом, во втором разделе неожиданно возникает иная (контрастная) – подчеркнуто танцевальная, игривая атмосфера.

Изменены и функции партий обеих рук: в крайних разделах ведущая мелодическая линия отдана левой руке, в среднем – правой. Что же касается сопровождения темы, то в крайних частях оно неизменно вступает на слабых долях такта (это попарно слигванные аккорды и отдельные аккорды-*staccato*), тогда как в контрастном среднем разделе, напротив, подчеркнута ровность и стабильность всех опорных метрических долей.

Комплекс исполнительских проблем, которые возникают перед ребенком при изучении этой пьесы, весьма непрост. Имеется в виду, прежде всего, выразительность проведения мелодической линии в партии левой руки, что для ученика младших классов, как правило, довольно затруднительно, – тем более, что сама эта линия изобилует лигами разной протяженности и вкрап-

²³ Там же, т. X, с. 151.

лениями штриха *tenuto*. Задача усложнена и особенностями изложения партии аккомпанемента, вступающего на слабых долях такта. В начальном такте среднего раздела ученика может затруднить мгновенная переакцентировка функций партий обеих рук (ранее аккомпанирующая правая рука теперь исполняет ведущую мелодическую линию, а доминирующий в первом разделе нижний звуковой пласт должен быть резко приглушен, поскольку выступает уже в роли сопровождения отрывисто артикулированной темы). Если добавить к этому, что практически в каждом такте этого раздела выписаны агогические отклонения (*poco accelerando*, затем *poco ritenuto*, *largare*, снова *ritenuto* и, в заключение, *a tempo* и вновь *ritenuto*)²⁴, становится очевидным, что исполнение этой несложной, на первый взгляд, фортепианной миниатюры потребует от педагога и ученика немалых усилий.

В общем контексте цикла его заключительный номер (пьеса N12) может быть по ряду параметров отнесен к разряду исключений. Прежде всего отметим, что Комитас не использовал здесь законченных народных мелодий, а гибко сплел в единое целое несколько интонационно-ритмических построений разного характера, сохраняя в каждом из них своеобразие образного настроения, темпового движения, динамического и фактурного рельефа. Иными словами, в противовес всем предшествующим пьесам, заключительный номер цикла не связан напрямую с конкретным фольклорным материалом.

Кроме того, обращает на себя внимание и сама его протяженность: с учетом повторения каждого из разделов (композитором вписаны в текст знаки репризы) пьеса N 12 составляет 48 тактов. На всем протяжении цикла мы лишь однажды встречались с подобной протяженностью – в пьесе N4, представляющей собой первую «опорную точку» данной циклической формы. Вторая – заключительная – уже приходится на финал. Для сравнения: первая и вторая пьесы – всего 10 тактов, пятая, девятая и десятая – 12 и т.д.

Во всей пьесе сохранены единые тональность (*fis-moll*) и размер (6/8). Как и во многих других номерах, форма ее трехчастна. Однако, по сути дела, в ней представлены не два, а три образно-эмоциональные состояния, два из которых сопоставлены в музыкальном материале среднего раздела.

²⁴ Они вписаны редактором, исходя из логики авторских ремарок к его вокальным обработкам (см.: **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հ. VI, էջ 234).

Рассмотрим комплекс выразительных средств и игровых приемов, с помощью которых автор добивается той многоликости звучания инструмента, которая придает этой пьесе черты концертности и которая представляет собой достаточно редкое явление в творчестве композитора.

Крайние части пьесы представляют собой дважды повторенный восьмитактный период (2+2+2+2), и линии обоих голосов разворачиваются спокойно и плавно (*Andantino con tenerezza* – спокойно, умеренно, с нежностью). Однако, несмотря на кажущееся тотальное *legato*, каждая из партий имеет свой артикуляционный облик: протяженность лиг в них, как правило, не совпадает. В мелодии (партия правой руки) лиги потактны, в сопровождении же артикуляционный рисунок, как правило, более прерывист. Динамический рельеф также отличается сглаженностью и плавностью переходов (волнообразная динамика в пределах *mp* – *p*). Примечательно, что и в динамической сфере композитор стремится к индивидуализации голосов: в каждой из партий возникают свои автономные нарастания и спады.

Музыкальные образы средней части (*Allegro brio*zo, бодро, радостно, с возбуждением) вторгаются в музыкальную атмосферу пьесы резким контрастом. Здесь и внезапное убыстрение темпа (если в крайних частях восьмая = 108, то в средней – четверть с точкой = 108), и акцентированность синкопированного мелодического рисунка, и неожиданная смена динамического порога (*f*). Иным предстает перед нами и облик динамического рельефа: волнообразную динамику сменяет динамика *subito* (*f* – *sub. P*, *f* – *sub. mp* и т.п.). Энергетика этого эмоционального напора еще более возрастает во втором разделе средней части (*L'istesso tempo de bravura* с ремаркой *marcando*), где партия сопровождения уже выписана ударным токкатным штрихом и распределена между двумя руками. Именно поэтому разворачивание материала средней части вызывает ощущение сквозного развития.

В пьесе N12 перед юным исполнителем открываются самые разнообразные исполнительские задачи. Здесь мы сталкиваемся с проблемами исполнения мелодики, фразировка которой требует достаточно широкого дыхания, и сочетания в достаточно оживленном темпе разного рода артикуляционных штрихов (лиг, акцентов, *tenuto*, *portamento*). В пьесе немало и других технических задач, связанных со сменами темпов, совмещения по вертикали разнонаправленных динамических линий и т.п. И (что, наверное, самое главное) все это разнообразие средств и приемов не должно разрушить целостности

звучания темы. Что же касается второй части среднего раздела, то здесь может возникнуть серьезная проблема, связанная с исполнением тех звуков нижнего голоса, которые вынужденно должны быть подхвачены первым пальцем правой руки. Применение столь непростого игрового приема не должно отразиться на естественности звучания единой мелодической линии.

В свете сказанного появляется возможность утверждать, что именно двенадцатая пьеса, в которой впервые в сочинении проявились черты концертного фортепиано, выступает в роли своеобразного финала-обобщения и тем самым придает циклу «12 пьес на народные темы» целостный, завершённый облик.

Подводя итоги, обратим внимание на несколько моментов, которые свидетельствуют о стремлении композитора придать сочинению облик единого, целостного организма. Один из них связан с разнообразием типов “сцепления” соседствующих номеров цикла. В ряде случаев – это “сцепление через контраст” (вторая и третья, шестая и седьмая, седьмая и восьмая пьесы). В других же – номера как бы продолжают друг друга, то есть подчинены логике сквозного развития (тематический материал второго номера, по сути, дублирует тему начальной пьесы, мелодии пятой и шестой, девятой и десятой пьес также практически идентичны). Еще более значимым (в плане макродраматургии) представляется наличие в цикле двух главных опорных точек, его самых развернутых номеров. Это пьеса N4 (*Allegro moderato*, общий объем – 48 тактов) и финальный номер (*Andantino con tenerezza*, затем *Allegro brio* и, наконец, *L'istesso tempo de bravura, marcando*, 48 тактов).

Полагаем, что проведенный анализ всех “12 пьес на народные темы” Комитаса поможет получить представление о том весьма широком и разнообразном круге исполнительских задач, которые придется решать маленькому пианисту и его педагогу, обратившимся к фортепианным произведениям Комитаса. Здесь и создание характерной образной атмосферы, и владение богатым арсеналом тембровых красок, вызывающих в памяти своеобразное звучание народных инструментов, и чуткое реагирование на игру ладовых наклонов. Если добавить к этому проблемы, связанные с исполнением многоголосной фактуры, сочетанием разнохарактерных артикуляционных штрихов и использованием разнообразных приемов педализации, становится очевидным: эти сочинения могут стать для педагогов фортепианных классов серьезным подспорьем в их нелегком профессиональном труде.

РЕЗЮМЕ

В данной статье мы рассматриваем детский фортепианный цикл Комитаса “12 пьес на народные темы”. Этот цикл имеет большую историческую и художественную ценность, поскольку именно в нем, одним из первых в национальной музыкальной литературе, появились репертуарные пьесы, основанные на национальном фольклоре и специально предназначенные для детского начального фортепианного обучения. Полагаем, что проведенный анализ всех «12 пьес на народные темы» Комитаса поможет составить представление о том весьма широком и разнообразном круге исполнительских задач, которые придется решать маленькому пианисту и его педагогу, обратившимся к произведениям Комитаса. Эти сочинения могут стать для педагогов фортепианных классов серьезным подспорьем в их нелегком профессиональном труде.

Ключевые слова - “12 пьес на народные темы”, Комитас, Роберт Атаян, армянские, народные, национальные, фольклорные, фортепианные, пьесы, миниатюры, произведения, цикл, песни, детские, адресованные детям, для юных пианистов.

ԿՈՄԻՏԱՍԻ «12 ՊԻԵՍ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԹԵՄԱՆԵՐՈՎ». ՄԵԹՈԴԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՁ

ՍՈՖՅԱ ՂԱԶԱՐՅԱՆ

Այս հոդվածում մեր ուշադրության կենտրոնում է Կոմիտասի «12 պիես ժողովրդական թեմաներով» մանկական դաշնամուրային շարքը, որն առանձնանում է թե՛ իր պատմական և թե՛ գեղարվեստական նշանակությամբ: Այն առաջիններից է ազգային երաժշտական ռեպերտուարում, որը հիմնված է ֆոլկլորի վրա և հատուկ նախատեսված է մանկական դաշնամուրային նախնական ուսուցման համար: Մենք կարծում ենք, որ ամբողջ շարքի վերլուծությունը հնարավորություն կտա պատկերացում կազմելու այն լայն, բազմազան խնդիրների և կատարողական հմտությունների մասին, որոնք այս հիասքանչ դաշնամուրային մանրանվագներին դիմելիս պետք է հաղթահարեն փոքրիկ դաշնակահարը և ուսուցիչը:

Բանալի բառեր - «12 պիես ժողովրդական թեմաներով», Կոմիտաս, Ռոբերտ Աթայան, հայկական, ժողովրդական, ազգային, ֆոլկլորային, դաշնամուրային, պիեսներ, մանրանվագներ, ստեղծագործություններ, շարք, եր-

գեր, մանկական, երեխաներին հասցեագրված, պատանի դաշնակահարների համար:

METHODICAL ANALYSIS OF KOMITAS' 12 *PIECES ON FOLK THEMES*

SOPHIA GHAZARYAN

This article elaborates on “12 pieces on folk themes”, piano works for children by Komitas. They are of distinction for both their historical and artistic significance. They are among the first piano pieces in the Armenian national music repertoire, constructed on folk music and especially designed for children just beginning to learn the piano. Ghazarian is of the opinion that the study of all the 12 miniature wonderful pieces of Komitas will open possibilities to envision the different and broad issues and the difficulties of performing them that the very young pianist together with the teachers should overcome.

Key words - “12 pieces on folk themes”, Komitas, Robert Atayan, Arminan, popular, folklore, traditional, national, piano pieces, minitures, compositions, songs, music for kids, music for teens.