
КОМИТАС И МИРОВОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Г. Ш. ГЕОДАКЯН

О творчестве и личности Комитаса существует обширная и во многом ценная литература. Знакомство с ней дает возможность проследить историческую эволюцию взглядов на роль и значение Комитаса. Каждое поколение словно открывало его для себя заново. Вернее, находило в его творчестве новые стороны, новые оттенки, неведомые их предшественникам. В известном смысле процесс все более глубокого постижения его искусства продолжается и в наши дни. В этом нет ничего необычного: такова судьба творческого наследия каждого великого художника.

Значение Комитаса, как правило, рассматривалось почти исключительно в пределах национальной музыки. Между тем, если попытаться осмыслить деятельность Комитаса на широком историческом фоне, то он предстанет как одна из интереснейших и примечательных фигур мирового музыкального искусства на рубеже XIX—XX вв. Заметим, что только при таком подходе возможно и более верное понимание значения Комитаса как национального художника.

С 1868 г., времени рождения первой армянской оперы «Аршак II», а затем и несколько позже, после успешной деятельности Кара-Мурзы по внедрению многоголосия, армянская музыка вышла из искусственной, продолжавшейся несколько веков, изоляции и включилась в русло мировой музыкальной культуры. И армянские композиторы, решая вопросы развития своего национального музыкального искусства, уже включались в число полноправных членов мирового музыкального сообщества. Некоторые из этих композиторов скромно усваивали опыт, давно уже накопленный более передовыми членами сообщества, другие разрабатывали общую почву, еще плодоносящую и полную жизненных соков, третьи же, словно разведчики-первооткрыватели, находились у самого переднего края, тревожно и напряженно всматриваясь в неизвестные, необозримые дали, лишь озаряемые редкими вспышками зарниц. К числу последних принадлежал Комитас.

В течение веков в Европе складывалась определенная музыкальная система, которая у теоретиков получила название мажоро-минорной музыкальной системы. Она складывалась, несомненно, на основе каких-то конкретных признаков профессиональной и народной музыкальных культур ряда европейских народов. С течением времени закономерности этой системы приобрели универсальный, интернациональный характер. «Она отнюдь не является исключительной принадлежностью какой-либо музыкальной культуры», — пишут Ю. Тюлин и Н. Привано и далее говорят

об «общности этой системы, ее музыкальных норм, стереотипности «всеобщей гармонии»¹.

В традиционных рамках мажоро-минорной системы сочиняли и многие армянские композиторы. В частности, к их числу принадлежат предшественники Комитаса — Х. Кара-Мурза и М. Екмалян. Однако их обращение к обычным, общеупотребительным средствам музыкальной выразительности отнюдь не дает права считать их творчество национально нивелированным или национально неполноценным. Вдумчивый анализ их сочинений показывает, что в рамках общеевропейской традиционной системы (не забудем, что система-то эта «классически стройная, рациональнейшая», по меткому определению Б. Асафьева²) благодаря национально определенной мелодике, использованию специфических гармонических средств (необычность гармонических последований, натурально-ладовые обороты, своеобразие переменных функций аккордов и т. д.) эти композиторы создавали музыку, обладающую несомненным национальным характером³. В этом же отношении их творческие принципы мало чем отличались от принципов современных им композиторов других национальных школ.

Как показывает опыт мировой музыки XIX и XX вв., национальная определенность может проявляться в самых различных системах организаций звукового материала. И обращение к той или иной системе зависит, в конечном счете, от общеэстетических позиций художника, от конкретной направленности его художественных устремлений. Эстетическая жизненность, например, «Патарага» («Литургии») М. Екмаляна свидетельствует об убедительности художественного решения, найденного композитором. Мягкость, плавность, чистота линий, строгая выровненность общего «идеального» звучания, неприметность обычных гармонических последований помогают раскрытию внутренней сосредоточенности выражаемых чувств, стройных и упорядоченных в своем проявлении и в то же время возвышенных и волнующе проникновенных. Так, в «Патараге» традиционные нормы музыкального мышления не мешают (а может, напротив, помогают) созданию художественного явления, неповторимого в своем роде.

Творческая практика многих армянских композиторов и XX в. показала, что традиционные нормы мажоро-минорной системы еще долгое время продолжали сохранять свое жизненное значение. Конструктивная, «железная» логика традиционных функциональных связей оказалась особенно необходимой в освоении национальной музыкой крупных форм. И здесь наибольшее непосредственное влияние оказало творчество

¹ Ю. Тюлун и Н. Привано. Теоретические основы гармонии, Л., 1956, стр. 24.

² Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. I, М., 1952, стр. 219.

³ Убедительно это вскрывает работа К. Худабашян «Многоголосие на раннем этапе развития армянской профессиональной музыки» (рукопись), см. также ее статьи: «Особенности гармонии в произведениях М. Екмаляна», «Вестник Ереванского университета», 1968, № 2, стр. 221—233, «Лады и гармония в произведениях Н. Тиграняна», «Вестник общественных наук АН Арм. ССР», 1968, № 11, стр. 73—85.

А. Спендиарова. Воздух звуковых вершин, завоеванных Комитасом в ином, новом мире, оказался для многих последующих армянских композиторов слишком непривычным. К Комитасу пришли значительно позже.

Тем не менее, уже к концу XIX в. всеобъемлющий незыблемый характер традиционной мажоро-минорной системы, начавшей к тому же быстро академизироваться и обрастать сводом «вечных» и «неизменных» правил и канонов, являлся скорее видимостью, чем представлял истинное положение вещей.

Резкое обострение и усложнение ладо-функциональных отношений в творчестве Вагнера и позднего Римского-Корсакова как бы доводили до последних граней возможности этой системы, хотя и не выплескивались за ее пределы. В творчестве же такого необычного и радикального по своему языку композитора, каким был Мусоргский, некоторые средства выразительности, непосредственно отражавшие специфику народного музыкального мышления, далеко не всегда органически сливались с закономерностями традиционной системы музыкального мышления, а скорее указывали пути выхода из нее⁴.

В момент своего едва ли не самого пышного цветения традиционная музыкальная система уже лишалась былого могущества. Первым, кто кардинальным образом обновил логику музыкального мышления, был французский композитор Клод Дебюсси. Современный немецкий музыковед Штуккеншmidt называет его «первым радикальным композитором новой музыки»⁵. «Он рассматривает аккорды,—пишет Грэтер,—как независимые звуковые феномены и располагает их вне функциональной связи. Основой аккордовых построений ему не служат больше хроматические тональности, он обращается к целотонности, пентатонике и церковным ладам. Тем самым он окончательно освобождает музыку от... оков традиционного учения о гармонии»⁶. С иных эстетических позиций, но фактически о том же пишет советский исследователь Ю. Кремлев: «Реформа» гармонии, начатая Дебюсси уже в сравнительно ранних его сочинениях и развивавшаяся с неуклонной силой, прежде всего нарушила привычные функциональные сцепления системы музыкальной логики, основанной на триаде функций (тоники, доминанты и субдоминанты). Взамен обобщения и стягивания к немногим центрам всего многообразия гармонических отношений Дебюсси стремился к детализации, к развитию максимально разнообразных гармонических оттенков... При этом происходило радикальное переосмысление тональности, лада. Расшатывались устоявшиеся логические фигуры, а динамика триады функций превращалась в статику единой тонической функции, получавшей, однако, великое множество вариантов и нюансов»⁷.

⁴ См. Б. Асафьев. Русская музыка, Л., 1968, стр. 22—23, 110.

⁵ Цит. по кн.: М. Gräter, Neue Musik, стр. 18.

⁶ Там же.

⁷ Ю. Кремлев. Клод Дебюсси, М., 1965, стр. 729—730.

В другом месте своей монографии Ю. Кремлев констатирует: «На первый план выдвигается очень тонко дифференцированная и все обогащающаяся оттенками система красочных сопоставлений, в которой и резкие контрасты и чуть заметные отличия играют свою роль. Валлас прав, связывая генезис подобных приемов с восприятием вариационности восточной инструментальной музыки»⁸. Эта ссылка на французского исследователя Валласа⁹ нам представляется весьма симптоматичной, и на нее следует обратить внимание.

Коренное обновление норм традиционной музыкальной логики вскоре, особенно с 10-х годов XX в., захватило многие страны, существенно изменив облик их национальных музыкальных культур. Но при этом, если не считать наиболее радикальной системы додекафонии, основанной Шенбергом и получившей затем довольно широкое распространение, в творчестве большинства новаторов музыки XX в. (Дебюсси, Равель, Стравинский, Прокофьев, Барток, Яначек, Хиндемит и т. д.) новые закономерности музыкальной логики не отрицают **начисто** всех элементов традиционной музыкальной мажоро-минорной системы, а как бы в «снятом», преобразованном виде включают в себя некоторые из них. Иначе говоря, процесс отрицания старой системы носит **диалектический характер**, сохраняющий необходимую для естественного развития мировой музыкальной культуры историческую преемственность¹⁰.

Пути обновления традиционной музыкальной системы в различных странах и даже у отдельных ведущих композиторов XX в. были во многом своеобразны и не одинаковы. Рассмотрение этого вопроса, естественно, не входит в нашу задачу. Нам необходимо было подчеркнуть сам факт смены, ломки традиционных норм музыкального мышления, обозначившийся в мировом музыкальном искусстве на рубеже XX в. Тем не менее, некоторые важные черты нового искусства, как подготовившие его появление, так и характеризующие его своеобразие, необходимо особо выделить.

1. На рубеже XIX—XX вв. резко возрастает интерес к музыкальному фольклору. Обращение к фольклору не было, разумеется, чем-то совершенно новым и непривычным. Новым было стремление к дифференцированному подходу к явлениям народного искусства, к выявлению наиболее самобытных «глубинных» пластов народной музыки. Стремление, с одной стороны, к обнаружению «подлинных» образцов народной музыки, и с другой—к возможно точной записи народных мелодий, так, как они звучат в самом народе, становится своеобразным «згаменением

⁸ Там же, стр. 303—304.

⁹ См. L. Vallas, *Claude Debussy et son temps*, Paris, 1958, стр. 271.

¹⁰ Следует оговорить, что высказанное положение не имеет ничего общего с распространенной до сих пор в нашем музыкознании точкой зрения о мажоро-минорной музыкальной системе, как продолжающей якобы сохранять и для музыки XX века свое «всеобщее», основополагающее значение. Эта консервативная, на наш взгляд, точка зрения не в состоянии понять, а тем более объяснить многие, в том числе едва ли не самые характерные явления музыки XX в., возникающие на качественно иной основе.

времени» и оказывает исключительное влияние на творческую практику. Мы еще коснемся социально-эстетических причин, вызвавших к жизни это характерное явление. Пока же перечислим некоторые примечательные факты.

В 1879 и 1885 гг. вышли в свет сборники Ю. Н. Мельгунова «Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные» и несколько позже, 1904—1909 гг., — ценные по точности фиксации записи С. Э. Липовой «Великорусские песни в народной гармонизации». В них впервые была представлена такая специфическая черта русской народной музыки, как ее многоголосие. В своем известном исследовании «Особенности народно-русской музыкальной системы» А. Д. Кастальский, основываясь на этих (и некоторых других) новейших публикациях, раскрывающих совершенно особую, независимую и самостоятельную систему русской народной музыки, приходит к неутешительному выводу. Он находит, что русские композиторы-классики XIX в. «только поверхностно, мимоходом прикоснулись к народному творчеству и не могли проникнуть в глубь его и широко его охватить, имея перед собой случайный, разрозненный, сырой материал»¹¹. Это, конечно, полемический «перекос». Но совершенно справедливым было желание Кастальского привлечь внимание композиторов к освоению и претворению в творческой практике самобытных черт народно-русской музыкальной системы. Независимо от Кастальского, об этом же свидетельствует опыт русской музыки XX в. Ценность творчества Стравинского, получившего мировое признание, во многом определялась его удивительно свежим и совершенно новым претворением стихии русского народного искусства («Петрушка», «Весна священная», «Свадебка» и т. д.).

Этот процесс постижения в композиторской практике законов самой народной музыкальной речи с новой силой возродился в русской музыке последних лет, определив ее едва ли не самые ценные художественные завоевания (творчество Свиридова, Слонимского, Гаврилина и т. д.).

С начала XX в. в Венгрии Бела Барток и Золтан Кодай приступают к собиранию и изучению глубинных, исконных пластов крестьянской народной музыки. Результаты этой деятельности не только отразились на всем дальнейшем развитии национальной венгерской музыки, но и имели широкий международный резонанс. Сам Барток прямо пишет о решающем значении непосредственного общения с подлинной народной музыкой для выработки его нового музыкального стиля: «Ознакомление с крестьянской музыкой имело для меня исключительно важное значение, ибо оно помогло мне освободиться из-под единовластия мажорно-минорной системы... Оказалось, что старинные, уже не употреблявшиеся в нашей профессиональной музыке звукоряды не утратили своей жизненности и сделали возможным новые гармонические эффекты. Таким образом, использование диатонических звукорядов привело в конечном

¹¹ А. Кастальский. Особенности народно-русской музыкальной системы, М., 1961, стр. 19.

счете к свободному применению всех двенадцати ступеней гаммы... Когда я... познакомился с произведениями Дебюсси и начал их изучать, то с удивлением обнаружил, что в его мелосе также играют большую роль пентатонные обороты, как и в нашем фольклоре... Аналогичные явления мы находим и у Стравинского. Кажется, наша эпоха предъявляет одни и те же требования на самых отдаленных друг от друга территориях: обновление профессионального творчества элементами нетронутой за последние столетия крестьянской музыки» (курсив наш.— Г. Г.)¹².

2. В музыке XX в. коренное обновление захватило все области музыкальной выразительности—мелодику, ритм, гармонию, полифонию, композиционные структуры, оркестровку. В результате этого рождалось новое качество самой звуковой ткани. Как своеобразная реакция на сложные, насыщенные, а нередко и пышно-нарядные звуковые конструкции романтической и неоромантической музыки возникала потребность в прояснении общего стиля, лаконизме выражения, экономном использовании выразительных средств. Это было не нарочитым «упрощением» профессиональной музыки, а ее «омоложением» на новой основе. Начало этой характернейшей тенденции музыки XX в. исследователи видят в «Камерной симфонии» (ор. 9) Шенберга и «Истории солдата» Стравинского, но истоки ее обнаруживаются уже в неоклассических опытах Дебюсси и Равеля.

Важно также подчеркнуть, что обновление коснулось не только самих элементов музыкального языка (мелодика, ритм, гармония, полифония и т. д.), но и существенным образом изменило роль и значение каждого из них в создании музыкального произведения. Еще в начале века крупнейший теоретик-полифонист С. Танеев писал: «Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм... Современная музыка есть преимущественно контрапунктическая»¹³.

Роль полифонии возрастает, а традиционная гармония теряет свои господствующие позиции. Эти обстоятельства привлекают большое внимание теоретиков и практиков музыки XX в. Интересные высказывания по этому поводу мы находим у Стравинского: «Гармония — доктрина, имеющая дело с аккордами и их сочетаниями, имела блестящую, но краткую историю. Эта история показывает, что аккорды постепенно теряли свое прямое назначение гармонического тяготения и начали обольщать композитора блеском своих звуковых эффектов. В настоящее время новаторство в области гармонии пришло к концу. Как средство музыкальной конструкции, гармония не представляет дальнейших ресурсов, к которым можно было бы прибегнуть. Современное ухо требует совершенно иного подхода к музыке. Один из законов природы состоит

¹² Б. Барток. Автобиография. Впервые напечатана в 1921 г. в венгерском журнале «Musikblätter des Anbruch», на русском языке опубликована в журнале «Советская музыка», 1965, № 2, стр. 94—96.

¹³ С. Танеев. Подвижной контрапункт строгого письма, Лейпциг, 1909, стр. 6.

е том, что мы часто чувствуем себя ближе к отдаленным поколениям, чем к непосредственно нам предшествующим. Поэтому интересы сегодняшнего дня направлены в сторону музыки до наступления «века гармонии». Ритм, ритмическая полифония, мелодическая и интервальная конструкция являются элементами музыкальных построений, которые подлежат разработке на сегодняшний день. Когда я говорю, что я все еще сочиняю «гармонически», я придаю этому слову особый смысл, не имеющий отношения к аккордовым соединениям»¹⁴.

В процессе развития традиционной мажоро-минорной системы мелодика все больше подчинялась закономерностям чисто гармонического порядка. В «бесконечной мелодии» Вагнера, например, мелодика уже непосредственно вытекает из гармонических соотношений. Выход за пределы традиционной системы помогал вернуть музыкальному искусству значение чисто мелодических закономерностей, во многом уже утраченных. Восстанавливалась и самоценность интервальных конструкций (на это указывает И. Стравинский), которые переставали восприниматься только как составные элементы регламентированных гармонических созвучий. С этим возрождением самоценности **отдельного интервала** во многом связана техника письма Веберна.

Бегло прочерченная картина развития некоторых ведущих тенденция мировой музыки XX в. должна многое прояснить в понимании стиля самого Комитаса. Обращение к его творчеству поможет показать характерные особенности комитасовского стиля с большей очевидностью и конкретностью.

Знакомство с искусством Комитаса обнаруживает прежде всего ту несомненную эволюцию, которую претерпели взгляды композитора на протяжении его не очень продолжительного творческого пути. К своим основополагающим эстетическим принципам он пришел не вдруг и не сразу. Лишь в долгих и мучительных поисках (их следы хранят рукописи композитора) было найдено то, что с полным правом можно отнести к числу наиболее ценных завоеваний художественной мысли XX в.

Но уже с самого начала творческой деятельности Комитаса проявляется его неизменная и всепоглощающая страсть — собирание, изучение, обработка образцов народного творчества. Обращение к народной музыке и ее художественная обработка в какой-то степени были унаследованы им от своих предшественников — Кара-Мурзы, Екмаляна, Н. Тиграняна (мы говорим «в какой-то степени» потому, что они были скорее не предшественниками, а современниками Комитаса, и их творчество протекало почти одновременно). Отношение Комитаса к музыкальному фольклору вначале во многом было тождественно отношению других армянских музыкантов. Он наряду с крестьянским фольклором обращался и к городским, национально-патриотическим песням и к отдельным образцам староашугской культуры. Но уже очень скоро он

¹⁴ I. Stravinsky and R. Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, eN York, 1959, стр. 121.

стал резко дифференцировать явления фольклора, выделяя национально «подлинные», беспримесные образцы — к ним он относил крестьянский фольклор. Свои взгляды — и в печати, и в творческой практике — он проводил с исключительной последовательностью, не допуская никаких компромиссов. Здесь, разумеется, не место пускаться в подробное рассмотрение интереснейшего вопроса, связанного с его стремлением найти, выделить в армянском музыкальном фольклоре область наиболее «чистую» и «подлинную» по своей национальной определенности. Для музыкального творчества народа, имеющего за плечами многовековую историю, выделение одной области, одной ветви (какой бы важной и характерной она ни была) в качестве **единственно** приемлемой всегда представляется односторонним подходом к проблеме.

Как бы, однако, ни было, нам здесь важно подчеркнуть сам факт дифференцированного подхода Комитаса к народному творчеству и обнаружения им огромного пласта народной музыки, действительно национально-самобытного и несравненного по своей художественной ценности, факт этот имел поистине историческое значение для судеб армянской национальной музыки. Благодаря усилиям Комитаса была сохранена от забвения и безвозвратной гибели бесценная жемчужина национальной духовной культуры прошлого.

Но эту сторону деятельности Комитаса мы вправе рассматривать и с более широкой точки зрения, в аспекте развития мировой музыкальной культуры XX в. Выше уже отмечалось, что обращение к наиболее самобытным «глубинным» пластам народной музыки становится для музыкального искусства начала XX в. своеобразным «знаменем времени». Здесь важно подчеркнуть, что Комитас и как фольклорист, и как художник выступил одним из зачинателей этой характернейшей тенденции в развитии музыки нового времени. По широте же охвата образцов крестьянского фольклора (Комитасом было записано несколько тысяч народных мелодий), по постижению на основе многолетних, систематических наблюдений важнейших закономерностей народной музыки и претворению их в творческой практике деятельность Комитаса была почти беспрецедентной в мировой музыкальной культуре того времени. Ее можно, пожалуй, сопоставить только с подобного рода деятельностью Бела Бартока и Золтана Кодая в Венгрии.

Выступления Комитаса в Париже, Берлине и других мировых центрах с показом своих обработок, как известно, имели успех почти сенсационный. Успех этот, вероятно, был обусловлен прежде всего необычностью и богатством мелодического материала. Драгоценные россыпи мелодий, извлеченных Комитасом из глубин народного искусства, засверкали перед миром во всей своей первозданной красоте и свежести. Но наиболее чуткие музыканты Запада, высоко оценившие произведения Комитаса, не могли не обратить внимания и на сам метод «подачи» композитором народных мелодий, во многом отличный от традиционных принципов организации звукового материала и родственный новаторским устремлениям современного им музыкального искусства. С другой

стороны, и сам Комитас, получивший возможность ближе ознакомиться с передовыми музыкальными течениями (как на это указывает Ш. Берберян¹⁵), должен был укрепиться в правильности занимаемых им позиций и еще более активизировать свои творческие поиски.

Эволюцию музыкального стиля Комитаса можно условно подразделить на три периода. К числу самых ранних его сочинений относятся те, которые были написаны примерно до 1899 г., т. е. года завершения музыкального образования в Берлинской консерватории. Все они объединены определенной стилистической общностью. В этих сочинениях композитор оперирует кругом традиционных средств европейской техники в ее самом нормативном и академическом преломлении. Гомофонно-гармонический склад письма, простая, ясная функциональная связь тоникодоминантовых-субдоминантовых соединений в пределах обычной, классической мажоро-минорной системы — вот наиболее типичные черты, определяющие ранний, «ученический» период в творчестве Комитаса. Характерным примером для произведений этого периода может служить обработка для голоса с фортепиано популярной песни «Цицернак».

Временные рамки второго периода не столь очерчены и определены. Можно считать, что он завершается примерно в 1905—1906 гг. Период этот характеризуется большой творческой активностью композитора. Он в неустанных поисках, много пробует в различных направлениях. Огромная внутренняя динамичность этого периода, естественно, создает творческую картину, неоднородную по стилистике и даже художественным результатам. Главное здесь — устремленность самого процесса установления индивидуального стиля Комитаса. От пассивного следования сложившимся нормативным принципам европейской техники он переходит к глубоко творческому претворению этих же принципов, все более чуткому постижению в своих многоголосных обработках особенностей народного музыкального мышления. Комитас опирается при этом на достижения романтической школы, на достижения образовавшихся в XIX в. молодых национальных культур, в особенности русской. Критически перерабатывает он и опыт своих предшественников и современников — Кара-Мурзы, Н. Тиграняна, Екмаляна.

В этот же период встречаются произведения, в которых явно ощущается, как тесны и стеснительны становятся для народного материала рамки даже расширенной и обогащенной традиционной музыкальной системы. Речь идет о знаменитом «Лорийском оровеле». Мелодия этого оровела, как известно, принадлежит к числу уникальных в мировой фольклористике по своей выразительности, своеобразию и сложности. Лежащие в основе ладо-интонационного развития этой мелодии напряженные тритоновые ряды крайне непривычны для традиционного европейского слуха (использование подобных рядов в Европе начинается с середины 10-х годов нашего столетия в творчестве Бартока и Стравин-

¹⁵ См. статью Ш. Берберяна в сборнике «Ճամանադարձիցները Կոմիտասի մասին», Ереван, 1960.

ского, затем получает распространение и у других композиторов, выступая как один из эффективнейших способов усиления напряженности ладо-интонационной структуры звуковой ткани — этой характернейшей тенденции музыки XX в.).

Само обращение Комитаса к столь непривычному мелодическому материалу свидетельствовало о его большой творческой смелости. Эту смелость он проявляет и в своей хоровой обработке. Широко используя приемы полифонического письма, он проводит в различных голосах вариантно измененные тритоновые ряды, которые еще больше подчеркивают суровый архаический колорит этой грандиозной звуковой фрески. Усложнение же ладо-интонационной структуры приводит уже в первом разделе этого произведения к свободному использованию всех двенадцати тонов хроматического звукоряда (случай тоже почти уникальный для хорового сочинения того времени), рождает характерные эффекты полиладовости.

Произведения, подобные «Лорийскому оровелу», подготавливали почву для радикального обновления гармонического мышления Комитаса. И такое обновление вскоре наступило. Новый период в творчестве Комитаса, естественно продолживший предыдущий, в целом можно характеризовать как отход от традиционного функционального мышления и утверждение ладовой (модальной) гармонии. Как указывает профессор Л. Мазель, обращение к ладовой гармонии явилось одним из двух основных источников оздоровления всей музыки XX в. «Особые ладовые черты народной музыки различных стран, — пишет он, — оказывают... огромное влияние на прогрессивную мировую музыкальную культуру. В нее влились новые потоки, связанные с музыкой американских негров (Гершвин), с фольклором испанским (Альбенис, де Фалья), венгерским (Бартók, Кодай), чешским (Яначек, Мартину), армянским (Хачатурян), азербайджанским (Караев), афро-бразильским (Вилла-Лобос), английским (Воан Уильямс, опирающийся на старинную английскую песню) и другие»¹⁶.

Можно смело утверждать, что Комитас был одним из первых, в чьем творчестве принципы ладовой гармонии обнаруживаются в своем наиболее «чистом» виде.

* * *

Попытаемся обобщить сказанное. В силу различных причин с конца XIX в. начинается процесс коренного обновления мирового музыкального искусства. Прежде всего, естественно, затрагивается ладовая основа. Кончается традиционное для европейской музыки «единовластие» мажоро-минора. Тенденция к использованию в профессиональной музыке старинных и народных ладов, наметившаяся уже в творчестве некоторых композиторов XIX в., получает широкий размах и совершенно новые формы. Можно указать на использование старинных ладов у Хиндеми-

¹⁶ Л. Мазель. О путях развития языка современной музыки, «Советская музыка», 1965, № 7. стр. 9.

та, народных — у Бартока и Стравинского, народных и «необычных» (пентатоника, целостность) — у Дебюсси и т. д. Важно только подчеркнуть, что если у композиторов XIX в. обращение к этим ладам играло роль своеобразной «краски» и не могло поколебать «единовластия» мажоро-минора, то у упомянутых композиторов XX в. эти лады зачастую определяют новую структуру всей музыкальной ткани. Очевидно, что и у Комитаса использование народных ладов отнюдь не является только «краской» (пусть важной и существенной). Народные лады (а не традиционные мажор и минор) — основа музыкального мышления Комитаса, главный источник новой организации музыкального материала.

Изменение ладовой основы должно было привести и к другим существенным преобразованиям. Возникает новая аккордика. Наряду с использованием традиционных аккордов терцового строения Комитас широко применяет пентааккорды (кварт- и квинтаккорды, их обращения), натурально-ладовые аккорды. Самостоятельное значение у него приобретают и двузвучия.

Новая ладовая основа и новая аккордика, естественно, коренным образом меняют всю систему функциональных связей. На смену абсолютному господству классических тонико-субдоминантовых-доминантовых отношений приходит новое понимание функциональных связей, которые у Комитаса базируются на ладовой системе армянской народной музыки. Всестороннее изучение возникающих новых функциональных связей — дело будущего. Здесь отметим только своеобразную «тоничность» гармонии Комитаса, дающую возможность проявления тончайших ладовых изгибов национальной мелодики, и принцип превращения горизонтали в вертикаль.

Принцип создания аккордовых комплексов из тех же ладовых последований, что встречаются и в мелодике, нашел широкое применение в музыке XX в. и фактически явился одним из самых отличительных стилевых признаков в творчестве, например, таких выдающихся композиторов, как Дебюсси, Скрябин, Барток, Прокофьев, Стравинский. Принцип трансформации мелодической горизонтали в гармоническую вертикаль проводится Комитасом с большой последовательностью. Характерные ладовые последования, встречающиеся в мелодике, выступают и как составные элементы развитой многоголосной ткани. Это взаимопроникновение, взаимосвязь мелодики и гармонического сопровождения создают исключительное интонационное единство всего произведения. Можно сказать, что в каждой «музыкальной клетке» лучших песен Комитаса мы ощущаем биение живого пульса народного мелоса. В этом один из секретов удивительной чистоты стиля Комитаса, чистоты, которая так поражает даже неискушенного слушателя.

«Нейтрализация» обычных функциональных связей приводит к выдвиганию на первый план других факторов и, в первую очередь, к значительной активизации отдельных голосов, «полифонизации» всей ткани. Об усилении самостоятельности отдельных голосов свидетельствует наличие в произведениях Комитаса многокомпонентной ладовой структу-

ры, полиладовости, полиритмии и даже отдельных элементов политональности — этого типичного «детнища» музыки XX в.

По-новому Комитас подходит и к вопросам хоровой «инструментовки». В этой области Комитас не только еще никем не превзойден в армянской национальной музыке, но может по праву считаться одним из величайших в истории мирового музыкального искусства мастеров хорового письма. Не вдаваясь в подробности этой специальной темы, отметим лишь один существенный момент — распределение голосов в хоровых партитурах Комитаса. Незыблемое в практике европейской музыки правило гласило: в оркестре и хоре аккорд, чтобы звучал «естественно», строится по акустической шкале — внизу широкое расположение звуков, вверх — тесное. Комитас дерзко нарушает и это правило. Наряду с обычным расположением аккорда, он широко применяет и обратное — внизу тесное расположение, вверх — широкое (см. хоровые обработки «Гаруна», «Луснаки ануш», «Сона яр», «Шорора ануш» и т. д.). И сразу его хоровая ткань как бы просветляется, насыщается воздухом, простором. Для сравнения укажем, что к подобному же расположению голосов в оркестровой партитуре приходит и Стравинский, и этот факт рассматривается как один из самых примечательных в эволюции его оркестрового мышления¹⁷.

Новаторские принципы Комитаса очевидны. Они обнаруживаются не только в рамках армянской национальной музыки, но и в более широком плане — в перспективе развития мирового музыкального искусства. Величие Комитаса заключается, быть может, прежде всего в том, что решение наиболее актуальных проблем своей, национальной культуры он сумел поднять до уровня решения проблем, стоявших перед всем музыкальным искусством XX в. При этом он не только опирался на опыт и достижения своих предшественников и современников, но и был среди тех, кто непосредственно закладывал качественно новые основы музыкального мышления.

Комитас вступил на творческую арену в очень трудное для музыкального искусства время — эпоху начинающегося кризиса, ломки многих традиционных представлений. В этих условиях новое не всегда было синонимом передового, а поиски нового зачастую принимали формально-самодовлеющий характер, уводя музыкальное искусство в безвыходные тупики. Новаторство ради новаторства для такого художника высоких этических идеалов, каким всегда был Комитас, конечно, не имело никакого смысла. Его новые принципы организации музыкального материала возникли из стремления более полно и глубоко постичь и выразить сущность народного искусства, народной музыки. И как показала история — это был один из самых действенных и перспективных путей истинного обновления музыкального искусства нашего времени.

Комитас не только великий национальный композитор, но и один из ведущих реформаторов мирового музыкального искусства XX в.

¹⁷ См. Н. Агафонников. Симфоническая партитура, Л., 1967, стр. 42.

ԿՈՄԻՏԱՍԸ ԵՎ ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ

Գ. Շ. ԳՅՈՂԱԿՅԱՆ

(Ա մ փ ո փ ու մ)

Ճիշտ հասկանալ Կոմիտաս-կոմպոզիտորին՝ նշանակում է քննել նրա ստեղծագործությունը իր ժամանակի համաշխարհային երաժշտական մշակույթի հետ ունեցած կապերի տեսանկյունից: Կոմիտասը մեծ է ամենից առաջ նրանով, որ ազգային մշակույթի առավել հրատապ խնդիրների լուծումը կարողացավ բարձրացնել XX դարի ողջ երաժշտական արվեստի առջև ծառացած պրոբլեմների լուծման մակարդակին, ընդ որում, նա ոչ միայն հենվում էր իր նախորդների և ժամանակակիցների փորձի ու նվաճումների վրա, այլև նրանց շարքում էր, ովքեր երաժշտական մտածողության որակապես նոր հիմքերն էին դնում:

Կոմիտասի վերաբերմունքը ժողովրդական երաժշտության հանդեպ, ժողովրդական նյութի մշակման նրա սկզբունքները զգալիորեն տարբերվում են այն ամենից, ինչ ձեռք էր բերված XIX դարի դասական երաժշտական մշակույթի կողմից և ըստ էության մոտ են XX դարի համաշխարհային առաջավոր կոմպոզիտորների արվեստին հատուկ որոնումներին:

Կոմիտասը ստեղծագործական ասպարեզ ելավ երաժշտական արվեստի համար դժվարին ժամանակներում՝ ավանդական շատ պատկերացումների հեղաբեկման շրջանում, երբ միշտ չէր, որ նորը առաջավորի հոմանիշ էր, իսկ նորի որոնումները հաճախ ձեական-ինքնաբավ բնույթ ունեին: Երաժշտական նյութի կազմակերպման կոմիտասյան նոր սկզբունքները առաջ եկան մի ձգտումից, որ նպատակ ունեւ առավել խոր թափանցել ժողովրդական արվեստի, ժողովրդական երաժշտության էության մեջ և առավել լրիվ ու կատարյալ արտահայտել այն: Ինչպես ցույց տվեց պատմությունը, դա մեր ժամանակների երաժշտական արվեստի ճշմարիտ նորացման ամենագործուն ուղիներից մեկն էր: