

ИМИТАЦИЯ В «ТАНЦАХ» КОМИТАСА

А. О. БАГДАСАРЯН

В фортепианных обработках народных танцев Комитаса имитации стоят в ряду наиболее действенных средств выразительности¹. Использование имитаций в танцах Комитаса в большинстве своем подчинено цели воспроизведения в фортепианной музыке (и шире—ввода в орбиту национального профессионального творчества композиторского типа) приемов, традиционных для исполнения армянских монодий. Это в свою очередь приводит к передаче на фортепиано характерности звучания народных инструментов². В этом смысле Комитас в обработке танцев в большей степени, нежели в остальных своих произведениях, строит композицию на основе не только монодии, но и апробированных и «освященных» веками способов её исполнения. При этом композитор опирается на характерные особенности и сольного исполнения монодии, и ансамблевого, в частности, в сопровождении «дама»³, а также «имитационно-аккомпанирующего голоса», функция которого заключается в постоянном имитационном взаимодействии с монодией. Такое ансамблевое исполнение монодии приводит к возникновению своеобразного трехголосия, которое составляют собственно монодия, дам и имитационно-аккомпанирующий голос. Элементы такого склада имеют



Нотный пример 1.

место в танце «Шорор», VI, 84⁴. (Нотный пример 1).

Имитации в танцах Комитаса представляются нам трех видов: 1. имитации, «обнаруживающие» в своей «этнографической конкретности» (Л. Седракян) имитационные приемы, воспринятые Комитасом из армянской монодийской инструментальной

¹ В имитационном аспекте нами рассмотрены все варианты обработок народных танцев, изданных в шестом томе Собрания сочинений Комитаса (Ереван, 1982). В дальнейшем в тексте ссылки на нотный текст танцев будут обозначены римской цифрой, указывающей на том собрания сочинений композитора, и арабской цифрой, указывающей на соответствующую страницу тома. Латинскими буквами P и R в нотных примерах обозначены пропуста и респуста имитаций.

² Как известно, передача на фортепиано характерности звучания народных инструментов также входила в цели Комитаса в его танцах. На это указывают его ремарки, приведенные в начале каждого танца и отмечающие, в манере какого именно инструмента следует исполнять пьесу.

³ Дам—это своеобразный органнй пункт, на фоне которого традиционно исполняются армянские монодии. Он выдерживает тонику или какой-либо иной опорный тон лада монодии.

⁴ В нотном примере 1 соответствующие линии фактуры условно обозначены: мон.-монодия, д.-дам, им.-акк.-имитационно-аккомпанирующий голос. Претворение «народ-

ной) музыки. 2. имитации, посредством которых Комитас «по-своему» толкует те или иные приемы монодического музицирования. Следует отметить, что в обоих случаях Комитас, сообразуясь с монодическим первоисточником, применяет более всего имитации с педальным противосложением⁵. Оба вида имитаций использованы в танцах Комитаса особенно широко; 3. наконец, третий вид имитаций в танцах Комитаса составляют имитации с мелодическим противосложением. Применение их крайне ограничено. И это понятно, поскольку Комитас «закономерно» пришел к мысли о том, что самый лучший и верный способ обработки фольклорного материала коренится в самом этом материале, в его, так сказать, специфике⁶. Из способов, коренящихся в «самом материале», Комитас для своих танцев выбрал, в частности, один из основополагающих принципов национального инструментально-ансамблевого музицирования—имитационное сопряжение солирующего и имитационно-аккомпанирующего голосов. Сущность такого сопряжения в армянской монодической музыке заключается в постоянном следовании имитационно-аккомпанирующего голоса за солирующим, в виде имитационных «подхватов» отдельных мелодических фраз или звуков монодии во время её цезур. Именно претворение данного принципа приводит к возникновению в танцах Комитаса «имитаций монодического типа» (термин наш—А. Б.), когда респоста (один из аккомпанирующих голосов обработки) вступает в силу в момент цезуры пропосты (солирующего голоса обработки).

Имитации монодического типа в танцах Комитаса имеют две разновидности. При одной из них цезуры монодии—основной мелодической линии обработки, сопровождаются, как бы заполняются повтором—имитационным проведением в одном из аккомпанирующих голосов предцезурных мелодических оборотов монодии. При другой разновидности аккомпанирующий голос имитирует лишь тематический звук—имитация звука—или последний звук предцезурного оборота, или какие-либо иные её звуки. Вступление респосты в момент цезуры пропосты предопределяет одну из характерных особенностей имитаций монодического типа—наличие в них педальных противосложений, что, как уже указывалось выше, также является «данью» композитора этнографической конкретности обрабатываемого им материала. Ряд имитаций монодического типа в танцах Комитаса изложен без противосложений, на фоне паузы в пропосте. И это имеет свой монодический

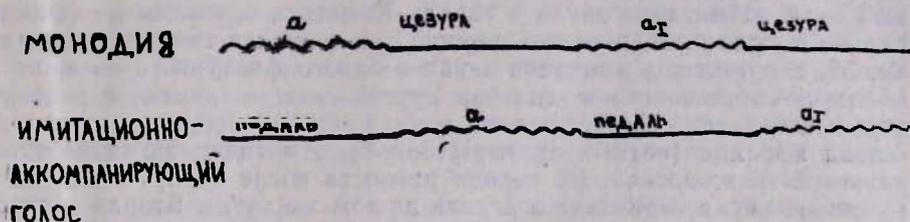
но-инструментального характера исполнения» в танцах Комитаса отмечает Р. Атаян (см. его предисловие и комментарии к 6-ому тому Собрания сочинений Комитаса, с. 17, 161, 183 и т. д.). Примечательной является его характеристика «Еранги»: «Усилиями двух крупнейших знатоков армянских народных танцевальных мелодий Н. Тиграняна и Комитаса сохранились два высокохудожественных варианта танцевальной мелодии «Еранги», в которых представлены различные школы национального инструментально-исполнительского стиля» (Комитас, Собрание сочинений, т. 6, с. 186). Отметим также высказывания Л. Седракяна, которая, кстати, относит танцы Комитаса к жанру фортепианной транскрипции. Она, в частности, пишет: «Сила Комитаса... в поразительном умении... воссоздать звучание в подлинном духе народного музицирования» [см.: Седракян Л., Фортепианные транскрипции Комитаса (2002 ԳԸ Իրաբեր, 1979, № 3, с. 36)].

⁵ Под педальным противосложением подразумеваем последний, выдерживаемый звук пропосты, на фоне которого развертывается респоста.

⁶ Седракян Л., указ. соч., с. 35.

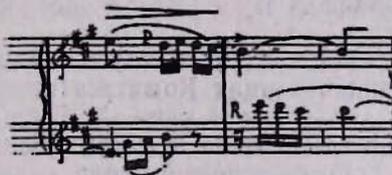
прототип, в данном случае в антифонной манере исполнения армянских крестьянских песен⁷.

Отметим ещё одну характерную особенность имитаций монодического типа в танцах Комитаса. Риспоста таких имитаций после имитационного проведения тематического материала переходит в педаль, которая образуется из последнего выдерживаемого звука риспосты. При этом педаль «тянет» опорные тона лада монодии—тонический звук или побочную опору. Такое фактурное перевоплощение риспосты, а также функциональное оформление педали в ней представляются нам ещё одним результатом воздействия приемов монодического музицирования. Так, в армянской музыке имитационно-аккомпанирующий голос является как бы двойственным по фактуре и мелодическим, и педализирующим. Он попеременно переходит от педали к имитационным проведениям отдельных мелодических оборотов монодии (во время её цезур), образуя с ней своеобразный дуэт. Его схематическое изображение следующее⁸:



При этом на своих «немелодических»—педальных участках имитационно-аккомпанирующий голос выступает в качестве «блюстителя гласа».

Обратимся вначале к имитациям предцезурных мелодических оборотов монодии. Все они являются «концовочными» (термин А. Дмитриева)⁹. Посредством таких имитаций из одного пласта фортепианной фактуры—основного—в другой—сопровождающий—переносятся каденционные обороты монодии—наиболее типичные носители ладоинтонационной характеристики в армянской монодической музыке, имеющие статус формульных гласовых попевок. В этом плане концовочные имитации в танцах Комитаса стоят в ряду средств создания фортепианной фактуры на всех своих уровнях—«снизу—доверху», «сотканной из интонаций армянских монодий. Пример концовочной имитации в танце «Ед у арач», VI, 80. Здесь имитируется каденционный оборот монодии, основанный на верхнем вводном тетраорде h-гиподор.—лада монодии. Имитация проводится с усеченным первым звуком. (Нотный пример 2).



Нотный пример 2.

⁷ Об антифонной манере исполнения армянских крестьянских песен см.: Ц. Բ ա դ գ ա ա ա ռ լ ա ն, ն մ ա ն ա կ ա յ ի ն լ զ ո ղ Ֆ ռ ի ի ա ն Կ ո մ ի տ ա ս ի խ ը բ բ զ զ բ ռ ու մ (ա ն տ ի Ֆ ռ ի ա յ ի ն և ղ ո ղ զ ո ղ ի ն ար յ ի ն ն մ ա ն ա կ ա մ ն ե ռ (Հ Մ Մ Հ Գ Ա «Լ ը ա ռ ը ը ը», 1987, № 4, էջ 40):

⁸ Буквой «а» в схеме обозначены мелодические обороты монодии.

⁹ Концовочные—это такие имитации, в основе которых «самая концовка мелодии». Они имеют форму простых двухголосных имитаций в прямом движении и с ок-

Несомненный интерес представляют также комитасовские ремарки «есо»-эхо, сопровождающие респосты данной и остальных концовочных имитаций в «Ед у арач», VI, 80, 81. Такие ремарки в имитациях монодического типа в произведениях Комитаса, особенно в его сольных песнях, встречаются неоднократно. Думается, возникновение имитаций монодического типа в танцах и песнях Комитаса связано не только с воспроизведением характерных приемов монодического музицирования, но и со стремлением композитора к передаче в своей музыке сонорного эффекта эха.

Следующую разновидность имитаций монодического типа в танцах Комитаса составляют имитации звука. Они также возникли на основе имитационных приемов музицирования, традиционных для армянской монодической музыки, и являются фортепианной интерпретацией данных приёмов. Имитации звука в танцах Комитаса заключаются в следующем. Респоста (в одном из аккомпанирующих голосов) вступает во время цезуры монодии, и при этом имитационно повторяет её цезурный звук¹⁰. Имитации звука в танцах Комитаса основаны на функционально опорных тонах лада монодии. Так, в начале танца «Ед у арач», VI, 59, посредством имитаций звука с одного фактурного «этажа» обработки—собственно монодии—на другой—аккомпанемент переносятся звуки «h» и «e»—соответственно тоника и побочная опора h-гиподор. 4-лада монодии (нотные примеры 3 и 4). Имитация звука на тонике является трехголосной. Её первая респоста после воспроизведения тонического звука переходит в педаль на том же звуке. Вторая респоста, изложенная в виде стаккато, воссоздает на фортепиано «постукивание» по ударному инструменту (по доолу, что можно предположить по ремарке, указывающей: «в манере блула и доола»). Данная имитация звука, в частности, её пропоста и вторая респоста воспроизводит так-



Нотный пример 3.



Нотный пример 4.

же прием сольной игры на таре, при которой подобные пиццикатные имитационные подхваты функционально опорных тонов лада монодии встречаются неоднократно. Имитация звука на побочной опоре также является трехголосной. И здесь первая респоста переходит в дрящуюся педаль на имитированном звуке. Вторая респоста проводит звук темы в нижнюю квинту.

Фортепианной интерпретацией имитационного приема армянской монодической музыки в танцах Комитаса являются также «концовочные имитации звука» (термин наш—А. Б.). Такие имитации заключаются в имитационном повторе в аккомпанементе завершающих звуков мелодических оборотов основного голоса обработки—монодии. Примеры концовочных имитаций звука в «Манушаки».

Воссозданием в фортепианной музыке приема сольной игры на таре представляются нам «имитации звука с расщеплением» (термин наш—А. Б.), которые применены Комитасом в танце «Еранги», VI, 50.

танным соотношением голосов. О концовочных имитациях см.: Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования, Л., 1962, с. 262.

¹⁰ Такие имитации звука имеют место и в европейской профессиональной музыке.

Здесь в полном соответствии с монодической основой имитирующий голос «откликается» на тематический звук его многократным повтором: (репетицией), где звук как бы расщепляется на мелкие частицы. (Нотный пример 5).



Нотный пример 5.

Пример моделирования средствами фортепиано «ансамблево-монодического» склада в танцах Комитаса, с разделением голосов на монодию, имитационно-аккомпанирующий голос и педаль имеет место, как уже указывалось, в «Шорор», VI, 84 (см. нотный пример 1). Здесь Комитас детально, со всеми атрибутами воспроизводит ещё один вид имитационного взаимодействия монодии и имитационно-аккомпанирующего голоса. Особенности такого взаимодействия проявляются в *масштабе имитируемого материала*. При этом имитационно-аккомпанирующий голос имитирует не просто краткие интонационные попевки или отдельные звуки монодии, но и ее развернутые фразы. Так и в «Шорор». Здесь имитируется фрагмент монодии, основанный на восходящем и затем нисходящем мелодическом движении по звукам тонической квинты Н-е двойственного лада монодии. Риспоста расположена на сексту вниз (имитация в нижнюю сексту) и проделывает тот же восходящий и нисходящий «путь» с терцового тона лада монодии. Другая особенность рассматриваемого вида взаимодействия монодии и имитационно-аккомпанирующего голоса связана с *расстоянием вступления голосов*. Риспоста имитации в «Шорор» вступает почти одновременно с монодией (с «опозданием» на один звук), образуя имитационное построение «по образу и подобию» стретты, однако стретты несколько необычной. Мы её называем стреттой монодического типа. В ней соблюден собственно стреттный принцип, состоящий, как известно, в «преждевременном» вступлении риспосты—до завершения темы в пропосте. Но при этом в имитации реального двухголосия не возникает, поскольку риспоста включается лишь в цезурные моменты пропосты (по монодическому принципу), причем после каждого её звука. Так, голоса имитации звучат только попеременно, а в риспосте звуки пропосты имитируются каждый в отдельности. В результате возникает «цепь» имитаций звука, на фоне длящейся педали на «h»—нижней потенциальной тонике лада монодии¹¹. Отметим стаккатное изложение риспосты, воспроизводящее манеру игры на таре¹². Подобное построение встречаем в танце «Шорор мужской», VI, 28. И здесь «работает» принцип объединения имитаций звука со стреттностью (при монодической форме имитирования риспосты приходится на цезуры пропост). (Нотный пример 6).

¹¹ Нижняя потенциальная тоника является одним из традиционных органичных пунктов монодии в двойственном ладу (третьем глазе) в армянской монодической музыке. Об этом см.: Тагмязян Н., Теория музыки в Древней Армении, Ереван, 1977, с. 181.

¹² В замечании к «Шорор» Комитасом отмечены лишь дерсвианно-духовой и ударные инструменты—«В манере блула, доола и даппа». Присутствие струнно-щипкового инструмента в танце слышно постоянно.



Нотный пример 6.

Риспоста вступает сразу же вслед за пропостой (стреттно). Однако при этом она имитирует, будучи изложенной стаккатно, как бы зацепляет, в стиле тара, лишь последние звуки интонационных попевок темы. В результате возникает оригинальная стреттная имитация монодического типа, где риспоста воспроизводит не саму мелодию, а только её остов.

Перейдем к рассмотрению имитаций, которые сложились в танцах Комитаса в результате композиторского толкования в фортепианных произведениях тех или иных традиционных приемов армянской монодической музыки. Это имитации, в основе которых лежат приемы монодического музицирования, однако в интерпретации Комитаса они получили несколько иную форму существования¹³. Речь, в частности, об имитациях звука с расширением. В таких имитациях риспоста превосходит пропосту по объему. Она воспроизводит не только одиночный звук темы, а как бы мелодизируется и выступает в качестве мелодического оборота, обыгрывающего имитируемый звук, причем по ладоинтонационным правилам армянских монодий. Пример в танце «Шорор», VI, 62. Это концовочная имитация звука с расширением, которая разворачивается между ведущим голосом обработки и ее аккомпанементом. Она основана на звуке «h» — нижней потенциальной тонике лада монодии (лад монодии — Н-е двойственный) — тонике каденционной, заключающей собой раздел монодии. Риспоста отвечает пропосте нижневводным трихордом того же лада — мелодическим оборотом каденционного характера, почерпнутым из попевочного фонда армянской монодической музыки.

В «Ед у арач», VI, 60 встречаем уже знакомый нам по танцам Комитаса тип имитационного построения, характеризующийся синтезом принципов стретты и имитаций звука. Однако здесь Комитас «предлагает» усложненную модификацию данного типа, где имитации звука, воспроизводящие метрически опорные тона монодии, проводятся с расширением. (Нотный пример 7).



Нотный пример 7.

¹³ В имитациях данного типа, несмотря на различные композиторские модификации в них традиционных приемов монодической музыки, Комитас остается верен принципу имитационного изложения монодического типа.

Следующий аспект имитаций, возникших в танцах Комитаса в связи с вольной трактовкой композитором традиционных монодических средств, основан на педалях. Как известно, педали являются одной из характернейших деталей фактурного изложения в произведениях Комитаса¹⁴. Он использует и традиционную «монодическую форму изложения педалей в виде длящихся звуков и свои варианты того же. Так, в танцах композитора нередки имитационные формы изложения педалей, которые приводят к возникновению своего рода «регистрово-подвижных педалей»¹⁵. Такие педали фигурируют в аккомпанементе танцев, где посредством имитаций перемещаются из одного регистра фортепиано в другой. Регистрово-подвижные педали в танцах Комитаса бифункциональны по своему значению. Они сохраняют монодическую функцию «блустителей гласа» и в то же время, в процессе имитационного изложения, окрашиваясь в различные темброво-регистровые «краски», приобретают новое, колористическое качество. В этом плане регистрово-подвижные педали в танцах Комитаса содействуют выявлению темброво-выразительных возможностей фортепиано и создают красочный фон для монодий. Пример в танце «Унаби», VI, 53. (Нотный пример 8).



Нотный пример 8.

Аккомпанемент монодии составлен Комитасом из двух регистрово-подвижных педалей. Они основаны на звуках «h» и «e», функционально опорных тонах—доминанте и тонике лада монодии (лад монодии—е гиподор. с повышенной нижневводной ступенью) и излагаются в виде двух скрытых имитаций звука. В первой из них в восходящем направлении, в форме пятиголосной имитационной серии, проходящей по всем регистрам фортепиано, имитируется педаль на звуке «h». Во второй—в нисходящем направлении (опять же пятиголосная серия, однако на этот раз устремленная вниз по регистрам фортепиано) имитируется педаль на звуке «e». Так образуется сопровождение одновременно ладofункционального и колористического толка—своего рода крепкий и красочный постамент монодии¹⁶.

Мы рассмотрели случаи имитационного изложения однозвучных педалей. Наряду с этим в танце «Шушики», VI, 77 встречаем пример двузвучной или двойной регистрово-подвижной педали. Она основана на звуках «h» и «fis»—тонике и доминанте лада монодии (лад монодии—h гипозол.₅). В отличие от традиционных (монодических) двойных

¹⁴ См. об этом: Еолян И. Р., Комитас, Ереван, 1969, с. 221.

¹⁵ Регистрово-подвижной педалью является та, которая в отличие от «обычной» излагается не на одной высоте, а в разных регистрах.

¹⁶ В приведенном отрывке из танца «Унаби» имеет место еще одно вмешательство композитора в традицию. Так, звуки «h» и «e» представляются нам составными частями двойной квартовой педали. Однако она как бы расщеплена Комитасом в каждый её звук при этом изложен отдельно, в виде самостоятельной, однозвучной и в тому же регистрово-подвижной педали.

педалей, где звуки берутся одновременно, здесь Комитас излагает двойную педаль в виде мелодической квинты.

Рассмотрим следующий (третий) вид имитаций в танцах Комитаса. Его составляют имитации, характерная особенность которых заключается в наличии мелодических противосложений. Такие имитации не типичны для танцев Комитаса и встречаются здесь редко¹⁷. Главная причина этого, на наш взгляд, кроется в следующем: в армянской монодической музыке с обилием в ней всевозможных имитационных форм, имитации с мелодическим противосложением полностью отсутствуют. И Комитасу, который ставил «во главу угла» своих произведений не только монодию, но и традиционные (монодические) формы её исполнения, в этом плане моделировать было нечего. Отсюда и полная количественная диспропорция в его танцах между имитациями монодического типа и имитациями с мелодическим противосложением. Последние по форме их изложения относим к разряду имитаций, выработанных европейской полифонической традицией. Пример такой имитации содержится в танце «Ед у арач», VI, 59. (Нотный пример 9). Это стретт-



Нотный пример 9.

ная двухголосная имитация в нижнюю октаву с усеченной серединой. Начальная попевка темы проводится в ней с увеличением, последний же её звук — с расширением¹⁸.

ՆՄԱՆԱԿՈՒՄԸ ԿՈՄԻՏԱՍԻ «ՊԱՐԵՐՈՒՄ»

Ա. Ն. ԲԱԳԴԱՍԱՐՅԱՆ

Ա մ ֆ ո ֆ ու մ

Նմանակումը (իմիտացիան) բնորոշ է Կոմիտասի «Պարերին»՝ հայ ժողովրդական պարեղանակների դաշնամուրային մշակումներին: «Պարերում» այն կիրառվում է հայ գործիքային մոնոդիկ երաժշտության ավանդական ձևերի վերարտադրության նպատակով: Վերջինս նպատում է նաև ժողովրդական գործիքների հնչողության վերստեղծմանը:

¹⁷ Мы зафиксировали всего четыре образца имитаций с мелодическим противосложением.

¹⁸ Два других примера стреттных имитаций см. в двух вариантах обработки танца «Шорор мушский», VI, 27 и 40.