

Гаянэ Гуламбарянц,
(Петрозаводская государственная консерватория
имени А. К. Глазунова)
Научный руководитель:
А. Ю. Алексеева

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПАТАРАГА КОМИТАСА

Творчество армянского композитора Комитаса (1869–1935) многогранно. Наследие его, внушительное по размерам, в основном представлено хоровой музыкой – это обработки народных песен, хоры на стихи разных поэтов и духовная музыка¹. В своих произведениях Комитас соединил национальные черты и достижения западноевропейской музыки. Одним из примеров такого «тандема» является одно из крупных его сочинений – *Патараг*². Из всех возможных аспектов его рассмотрения, мы выбрали анализ ладовой основы и формообразующих приемов.

Прежде чем анализировать *Патараг* Комитаса, обратимся к истории развития этого жанра. Патараг – главное богослужение Армянской апостольской церкви (аналогичное по своему назначению литургии или мессе). Тексты Патарага являются переводами с греческого языка восточно-христианской церковной традиции. Армянский музыковед, издатель сочинений Комитаса Роберт Атаян пишет, что письменные Патараги зафиксированы ещё в начале V века [4, с. 120]. В них преобладали «речитативы и псалмодии <...> формы хорового (силлабического) и сольного (мелизматического) пения» [6]. Одним из первых авторских армянских Литургий называют Патараг Нерсеса Шнорали [там же].

С развитием профессиональной композиторской школы Армении авторы всё чаще обращались к этому жанру. Так, в 1892 году Макаром Екмяляном был

¹ Комитасом созданы духовные обработки для хора и сольные песнопения, сборник «Таги и аллилуи св. Армянской церкви» (девять обработок для смешанного хора и семь сольных магеди) [2].

² Отметим, что аналитические материалы, касающиеся этого опуса композитора, на русском языке практически отсутствуют.

написан первый многоголосно обработанный *Патараг*, а в начале 1900-х годов был представлен первый вариант *Патарага* Комитаса³.

Так как наследие Комитаса частично было утрачено во время геноцида, сложно сказать насколько сохранился первоисточник произведения. Есть предположение, что Комитасом сочинено только 6 номеров [2, с. 18], а закончили произведение его ученики и редакторы. В 1997 году была выпущена критическая редакция *Патарага*, сделанная музыковедом Робертом Атаяном, которая включала не только нотный текст, но и исторические сведения о написании данного сочинения, минимальный аналитический разбор. Надо отметить, что Атаян опровергает версию о «неоконченности» сочинения и настаивает на единоличном авторстве [4, с. 7].

Просмотрев доступные редакции (1933 и 1997 годов), можно заметить, что они разнятся как минимум по двум параметрам: по количеству номеров (в одном – 39, в другом – 30 номеров); по следованию номеров в цикле. Сказать, какая версия близка к оригиналу, довольно трудно, для анализа была выбрана первая редакция, изданная в Париже.

В поле нашего внимания оказались 7 номеров – 1–1а; 2; 3–3а; 6; 7; 11⁴. В своем выборе мы опирались на характерные особенности, которые проявлялись в: исполнительском составе, ладах, мелодическом строении, форме, фактурном изложении, темпе.

Покажем в *Таблице 1* диспозицию номеров. В ней представлены аналитические сведения, касающиеся порядка следования номеров, их названия, соответствующие богослужебному тексту избранных разделов, фактурное решение, особенности мелодики, формы, темп:

³ Кратко изложим историю создания комитасовского образца. Первые попытки сочинения приходятся на годы работы в Эчмиадзинской семинарии. В 1907 году должна была состояться одна из траурных церемоний на Первопрестольном Святом Эчмиадзине в связи со смертью католикоса Мкртича Хримяна. *Патараг* тогда был исполнен мужским хором. Позже автор отредактировал его. Последующие редакции были исполнены профессиональным хором «Гусан», они относятся к 1910 и 1915 годам, времени, когда Комитас жил в Константинополе. После смерти композитора благодаря комиссии, которая занималась наследием Комитаса, рукопись Патарага была напечатана в Париже 1933 году под названием «Многоголосная святая Литургия для мужского хора».

⁴ Нумерация соответствует партитуре *Патарага*.

Таблица 1. Комитас Патараг (описание номеров)

номер Патарага / название	состав исполнителей особенности мелодики форма темп
<p>1. Хорурд Хорин («Гайнство глубокое») 1а. Хорурд Хорин (продолжение)</p>	<p><i>1. Состав исполнителей:</i> Солист: тенор 1, хор: двухголосный (тенор2;бас). <i>Особенности мелодики:</i> Мелодия сольного голоса выразительная, гибкая, ритмически разнообразна, включает мелизмы. <i>Форма:</i> представляет собой подобие двухчастной репризной. <i>Темп:</i> медленный. <i>1а. Состав исполнителей:</i> Хор: трехголосный (тенор1, тенор2, бас). <i>Особенности мелодики:</i> силлабический распев. <i>Форма:</i> строфическая. <i>Темп:</i> умеренный. В заключительной строфе есть небольшое расширение (тт. 25–30)</p>
<p>2. Энтрляд Астуцой («Предательством матери Твоей»)</p>	<p><i>Состав исполнителей:</i> Солист: бас 1, хор: трехголосный (тенор; бас 1,2). <i>Особенности мелодики:</i> мелодия в партии сольного голоса ритмически уравновешенная, сдержанная <i>Форма:</i> двухчастная со вступлением и повторением частей. <i>Темп:</i> медленный.</p>
<p>3. Айсхаркн`эвириал («Святой день») 3а. Барехосутямб Мор Kho («Заступничество Матери твоей»)</p>	<p><i>3. Состав исполнителей:</i> солист тенор 2, хор: двухголосный (тенор 1, бас). <i>Особенности мелодики:</i> партия солиста близка по своим свойствам первому номеру (мелодия с не устойчивым ритмом, разнообразным сочетанием длительностей). <i>Форма:</i> трехчастная. <i>3а. Состав исполнителей:</i> хор: четырехголосный (тенор 1; тенор 2; бас 1; бас 2). <i>Особенности мелодики:</i> в мелодической линии используются в основном мелкие длительности, мелодия наполнена распевами. В заключительном разделе распев в мелодии силлабический (тенор 1). <i>Форма:</i> трехчастная <i>Темп:</i> Первый раздел в умеренном движении (тт. 1–16). В среднем разделе темп более подвижный (тт.17–30). В завершающем разделе темп замедляется за счет укрупнения длительностей.</p>
<p>6. Сурб Аствац («Святой Боже»)</p>	<p><i>Состав исполнителей:</i> хор: трехголосный (тенор 1; тенор 2; бас). <i>Особенности мелодики:</i> мелодия имеет ровный ритмический рисунок, что придает ей плавность, силлабический тип вокализации <i>6.а. Состав исполнителей:</i> не изменяется. <i>Форма:</i> куплетная.</p>

	<i>Темп:</i> умеренный, в конце номера расширение за счет укрупнения длительностей.
7. Нишеа Терев во г'ормя («Помяни, Господи Помилуй»)	<i>Состав исполнителей:</i> солист: тенор 1, хор: четырехголосный (тенор 1, 2, 3, бас) <i>Особенности мелодики:</i> интонационно близка мелодии из № 6. <i>Форма:</i> куплетная. <i>Темп:</i> медленный.
11. Мармин Терунакан («Тело Христово»)	<i>Состав исполнителей:</i> хор: трехголосный (тенор 1; 2; бас). <i>Особенности мелодики:</i> мелодия строится на поступенном движении, ритмически не сложная с силлабическим распевом. <i>Форма:</i> строфическая. <i>Темп:</i> медленный.

В процессе анализа мы сконцентрировали внимание только на ладовой основе номеров и принципах формообразования. Такой фокус не случаен: с одной стороны, Комитас досконально знал армянскую монодическую музыку, был собирателем и исследователем национальной музыкальной культуры. Он писал: «Единственным творцом является народ, идите и учитесь у него» [1, с. 24]. С другой – получил европейское академическое музыкантское образование (с 1896 по 1899 годы)⁵. Национальное нашло выражение в опоре на монодические лады; западноевропейское – в принципах работы с музыкальным материалом. Эти две черты соединились в *Патараге*. Обсудим ладовую основу и принципы формообразования избранных номеров этого сочинения.

Теоретической базой, на которую мы опирались, стал фундаментальный труд Х.С. Кушнарера «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» (1958) [5]⁶. Главным аспектом второго раздела исследования является изучение лада, его структурных особенностей, функциональных взаимосвязей,

⁵ В 1896 году Комитас отправляется учиться в Берлинскую частную консерваторию к профессору Рихарду Шмидту. Здесь он развивается по нескольким направлениям. С одной стороны, он учится всем академическим дисциплинам: гармонии, полифонии, инструментовке, вокальному искусству, фортепиано. С другой, берет частные уроки по композиции у самого Шмидта. Параллельно получает знания в гуманитарной области: посещает лекции по философии, эстетике, истории музыки в университете Гумбольта (Humboldt-Universität zu Berlin) и репетиции, постановки в оперном театре и филармонии [см. 7].

⁶ Книга разделена на две части: первая часть посвящена истории возникновения и развития армянской монодии; вторая – дает представление о законах армянской монодической музыки, здесь автор обращается к проблеме лада.

выразительных средств⁷. Собственно армянская монодия, описанная Кушнаревым, является основой интонационного строя *Патарага*.

Первый раздел номера «Хорурд Хорин» написан в полиладе. Одновременно в музыке сосуществуют два лада *d* со сменой лада (сначала дорийский, затем мелодический) и *a* дорийский в среднем голосе (*пример 1*).

Пример 1

Комитас. Патараг, № 1

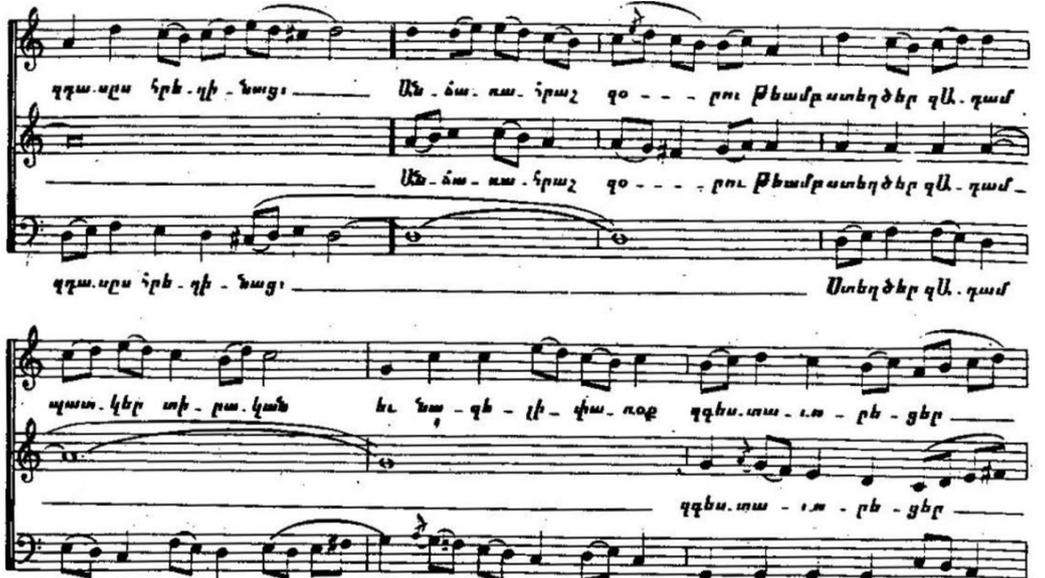
Во втором разделе происходит смена устоя и лада (по терминологии Кушнарера – ладовая модуляция). Устой этого фрагмента – *g*, лад сначала дважды гармонический мажор, по Кушнареву – двойственный лад⁸). Заканчивается номер в *a* эолийском (*пример 2*).

⁷ При анализе *Патарага* мы зачастую пользуемся терминами Кушнарера: двойственный лад, ладовая модуляция.

⁸ Как пишет Х.С. Кушнарер: «Особенности структуры двойственного лада, присутствие в первую очередь – интервала увеличенной секунды» [см.5, с. 519].



В номере 1 а также присутствует ладовая модуляция. Изначально использован лад *D* миксолидийский, в 8 такте происходит переход в *D* ионийский (в мелодии подключается *cis*).



Фактурно номер оформлен с использованием полифонической техники разного рода: подголосочной и имитационной⁹. Подголосочная полифония вступает с первых тактов раздела (пример 5).

⁹ Полифонические приемы можно увидеть в продолжении первого номера (неточную имитацию, см., например, тт.1–2).

В примерах 1 и 5 показано, в каких голосах фрагментарно имитируется мелодия: верхний и нижний голоса (тт. 2–4, 5–6 и тт. 3–4, 7–8 соответственно)¹⁰.

По ходу изложения материала проявляются и другие полифонические приемы, например, стретта. Вступление голосов следующее: верхний, нижний и средний. По своему звуковому составу она сохранена во всех голосах, однако ритмически варьирована:

Во втором номере «Энтрляд Астуцой» также можно отметить лад с переменным устоем. Вступление написано в *e* эолийском¹¹, начало основного

¹⁰ В этом номере подголоски встречаются и далее (в тактах 15–16, 21, 27).

раздела (с т. 4) слышится как *a* с разной ладовой окраской: *a* дорийский, *a* фригийский, *a* миксолидийский. В третьем номере «Айсхаркн`эвирял» ситуация такая же.

В отличие от имитационного изложения первого номера, во втором номере *Патарага* фактура ближе гетерофонному складу. На фоне поддерживающих голосов (тенора и баса) вступает солист¹². Также в *примере 8* видно, что басовая партия создает подголосок солисту, окрашивая главный голос различными интервалами:

Пример 8

Комитас. Патараг, № 3

Анализ номеров 6 «Сурб Аствац» и 7 «Нишеа Тер ев во г`ормя» можно объединить, так как в них схожи ладовая организация, фактура и форма. Первое на что можно обратить внимание – это использование двойственного лада с тоникой *g*, о котором мы говорили ранее (см. *пример 1*):

¹¹ По Кушнареву лады с эолийской тоникой часто использовали в ладовых системах армянской музыки: «Нет ни одного слоя и почти ни одного жанра, в котором не был бы применен тот или иной вид лада с эолийской тоникой» [5, 435].

¹² По фактуре этому разделу Литургии близок третий номер. В начале него – двухголосное вступление голосов (соло тенор и тенор 2). На органном пункте нижнего голоса проходит мелодия солиста (тт.1–14). Далее присоединяется бас, при этом композитор сохраняет двухголосие. В последнем разделе – трехголосное вступление голосов (тенор 1, 2, бас).

Проанализировав избранные номера *Патарага*, мы видим, что Комитас действительно соединяет в своем произведении черты, свойственные ладовой организации армянской монодии и способы организации фактуры, характерные для полифонического, гетерофонного и гомофонно-гармонического склада. Во многом это стало возможным благодаря разностороннему образованию (обучению в Германии) и самообразованию (этнографическим экспедициям) Комитаса. *Патараг* представляет собой сочинение, которое в полной мере показывает облик творчества композитора, особенности его хорового письма и музыкального языка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Армянские композиторы / Ред. Р. Атаян, М. Мурадян, А. Татевосян – Ереван, 1956. – 200 с.
2. Дьякова С. К. Армянские лирические песни в хоровой обработке Комитаса: к вопросу исполнительской практики: дипломный реферат. – Волгоград, 2015. – 75 с.
3. Комитас. Патараг для мужского хора (партитура). – Париж, 1933. – 71 с.
4. Комитас. Патараг для мужского хора (партитура) / Под редакцией Р. А. Атаяна. – Ереван, 1997. – 132 с.
5. Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки / Ред. Р. А. Атаяна. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1958. – 600 с.
6. Тагмизян Н. Патараг // Музыкальная энциклопедия / Под ред. Ю. В. Келдыша [Электронный ресурс]. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/5863/%D0%9F%D0%B0%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B3 (дата обращения: 30.04.2020).
7. Soulahian Kuyumjian R. Archeology of Mandess Komitas: Portrait of an Armeniam Icon. – New Jersey: Edition Gometas Institunte Princeton, 2001. – 245 p.