

Կոմիտասագիտություն

կոմպոզիտորի բազմապատկերված հակումն է զծային, մեղեդիագրված բազմաձայնության նկատմամբ, որն անմիջականորեն կապված է նրա ժառանգական, մոնոդիկ մտածողության հետ (Մոնոդիկան՝ երաժշտական ստեղծագործություն է (կերտվածք), որի ձևավորման մեջ գերիշխողը ինքնարարվ մեղեդին է (Ք. Կուչնարյան, Թարգմանությունը ռուսերեն՝ Է. Այրյանի) և այլն: Բնիտացիան իր բազմապատկերված զրուցողականությամբ տեղ ունի Կոմիտաս վարդապետի գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում: Կերտվածքային այս միջոցը Կոմիտաս վարդապետը դիտարկում է, որպես հայ մոնոդիկ երաժշտության բազմաձայն մշակման միանգամայն բնորոշ եղանակ, որը չի ստեղծում ձայների երկրկրկնություն, ոճական անհամատեղելիություն, այլ բնականաբար ներդաշնակորեն միահյուսվում է հայ մոնոդիկաների մեղեդիական և կատարողական առանձնահատկությունների հետ: Կոմիտաս վարդապետը կիրառում է դասական իմիտացիաներ՝ մեղեդիական շարադրանքով: Սակայն գերադասում է «մոնոդիկ իմիտացիաները», որոնց նախատիպը հայ մոնոդիկաների կատարման իմիտացիոն ձևերն են: Դրանք բնորոշվում են ձայնառական (պահված ձայնի՝ դամի տեսքով) հակաշարադրանքի առկայությամբ կամ վերջինիս բազմակայությամբ: Կոմիտաս վարդապետի գործի դրած իմիտացիոն ձևերը կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների օրինակով, փորձել ենք դիտարկել ստորև բերված հոդվածում:

Բանայի-բանը. Կոմիտաս, պարզ իմիտացիա, կանոնիկ իմիտացիա, կանոն, մոնոդիկ, հնչյունի իմիտացիա, պոլիֆոնիկ կանոն, մոնոդիկ ֆուգատոն:

Abstract

Musicologist, PhD in Arts, Associate Professor at YSC Anahit Hovhannes Baghdasaryan. - "The Polyphonic and monodic forms of transposition of imitation structures in Komitas' works".

Imitation, which significantly contributes to the melodization of polyphonic musical fabric, and thereby the linearity of its presentation, is a typical feature of Komitas' music - a circumstance that is revealed already at its first auditory perception. Komitas's appeal to imitations is not accidental, but seems to be one of the key and fundamental positions of the creative method of Komitas-composer, which, in our opinion, is conditioned by various objective and subjective factors. This is an excellent knowledge of classical polyphony, including the imitative one, acquired by the composer during his years of study in Berlin. These are also imitative forms characteristic of Armenian monodic music, its folk (especially peasant) and spiritual branches in particular, polyphonic arrangements of samples of which form the basis of composer Komitas's creativity. This is Komitas's obvious predisposition to melodize the presentation of polyphonic musical material, associated with his genetic monodic thinking (monody is a musical work (composition), in the formation of which the self-sufficient melody dominates) etc. Imitations appear in almost all of Komitas's works with extremely rare exceptions and in their various manifestations. This compositional technique, equally characteristic of European music and Armenian monody, was considered by Komitas as an acceptable means for polyphonic processing of Armenian monodic music, which does not create stylistic "bilingualism", incompatibility of voices in polyphony, but, on the contrary, organically merges with the melodic and performing features of Armenian monody. Komitas uses classical imitations related to polyphony. These are imitations with melodic opposition (counterpoint to the theme of imitation). Meantime, he prefers the so-called "monodic" imitations, the prototype of which is the imitative forms of Armenian monody, in which opposition is either absent or pedaled. This article is devoted to the consideration of the noted types of imitations in the works of Komitas.

Key Words: Komitas, simple imitation, canonical imitation, canon, monody, imitation of sound, pointillist canon, monodic fugato.

Имитация, как известно, это “повторение голосом мелодии непосредственно перед тем исполненной другим голосом” (1.С.8).

В музыкальных произведениях имитируются не только мелодии, но и мелодические фразы, иногда и единичные звуки (имитация звука). В то же время имитация - одно из проявлений линейной фактуры, линейного изложения музыкального материала.

Имитации фигурируют почти во всех произведениях Комитаса. За некоторым исключением, это, как известно, в основном многоголосные обработки армянской монодической (традиционной, некомпозиторской) музыки, главным образом крестьянских песен, духовных песнопений и инструментальных наигрышей, предназначенные для хора а еарреМа, голоса (голосов) и фортепиано, и фортепиано соло (2. С. 60-82)*.

* Композиторскому перу Комитаса принадлежит и ряд оригинальных сочинений. Это, в частности: “При реках Вавилона” для хора, солистов (сопрано, тенор) и органа; хоры “Родная речь”, “Весна”, “Песня куропатки”, комические сцены “Жертвы деликатности” по А. Пароняну, незавершенная опера “Ануш” по О. Туманяну и т.д. (См. 2.2.)

Имитационность является одним из наиболее характерных и существенных признаков и принципов творческого метода Комитаса-композитора. Более того, имитация, а также педаль (органный пункт, выдержанный звук, бурдон, армянское - дам, дзайнарут- юн)* и подголосочная полифония - это “три кита”, которые образуют “незыблемый фундамент” комита- совского многоголосия**.

Комитас использует различные формы имитационных структур - простые и канонические имитации, канон, фугато. Фуга - “высшая имитационная форма” (5. С. 588), отличающаяся от остальных имита

* Дам, дзайнарутюн - педаль, выдержанный звук, бурдон, сопровождающий монодию голос, основанный на опорных тонах ее лада. Это древнейший компонент армянского традиционного монодического двухголосного вокального, вокально-инструментального и инструментального музицирования. О монодическом или “монодийном многоголосии” С. 3.С.29.

** В частности, выдержанный звук, как один из основных принципов организации многоголосной ткани в композиторском творчестве Комитаса, отмечает Г.Геодакян (4. С.108).

ционных структур большей четкостью и определенностью композиции, отсутствует, или, возможно, не сохранилась в творческом наследии Комитаса. Не исключается, что фуги были, в частности, в ранний период творчества композитора, в годы его учебы в Берлине, в частности в консерватории Рихарда Шмидта и университете имени Гумбольда, особенно если учесть, что в числе прочих предметов Комитас прошел специальный курс полифонии строгого и свободного стилей (6. С. 115, 7.С.27)*.

В то же время Комитас, который разрабатывал свою собственную концепцию и модель многоголосных композиций на мелодической основе армянских монодий, возможно больше тяготел к свободным имитационным построениям.

Обращение Комитаса к имитациям не случайно, оно обусловлено слиянием воедино в его творчестве факторов объективного и субъективного характера, которые приводим ниже:

1. Опыт немецкой полифонической школы, приобретенный композитором в студенческие годы, позволил ему свободно ориентироваться в имитационных приемах письма и сделать их гибким и “послушным” орудием своей композиторской техники в многоголосных произведениях.

2. В то же время на имитационные “идеи” наводит сама армянская монодия. Имитация в большей или меньшей степени имеет место почти во всех ее областях, главным образом в крестьянской, ашугской и духовной музыке. Имитации особенно характерны для вокальных монодий, прежде всего тех, которые традиционно исполняются в попеременной манере - с очередностью певцов**, сольной (чередование солистов), антифонной (чередование певческих групп), респонсорной (чередование солиста и группы певцов). Это, в частности, крестьянские песни-пляски, один из древнейших, богатейших и наиболее жизнеспособных жанров армянского музыкального фольклора.

По традиции армянская песня-пляска исполняется без инструментов в сопровождении попеременного пения (чаще респонсорного или сольного), основанного большей частью на принципе своего рода “имитационного диалога” между участниками хора, который “может продолжаться часами” (8. С. 28)***,

* Следует отметить также, что одним из университетских преподавателей Комитаса был Иоганн Готфрид Генрих Беллерман (1832-1903) - композитор, педагог, член Королевской академии искусств в Берлине, известный теоретик, автор трудов по гармонии и полифонии (выделено нами. - А.Б.) 5.С.61.

** В армянской среде попеременное пение имеет ряд синонимов: “пох”, “похепох”, “пох ынд пох”, означающих в общей сложности “чередование”.

*** Комитас приводит также детальное описание процесса развертывания песни-пляски, отмечая и рассматривая ее непременные атрибуты. Так, в частности, он пишет: “двое (участники хора) сольно поют различные куплеты той же песни, поочередно, попеременно, на ту же мелодию (выделено нами. - А.Б) или другую мелодию”, см. там же, С. 31.

обычно со сменой имитируемой мелодии.

Имитационный диалог лежит в основе попеременного пения (обычно антифонного или сольного) псалмов и шараканов в армянских церквах, являясь как бы жанровой особенностью данных песнопений.

Имитации имеют место и в армянской вокальноинструментальной и инструментальной традиционной музыке, когда в монодийном двухголосии сопровождающий монодию инструментальный голос (дам) периодически переходит от педалирования к имитированию предцезурных мелодических фраз солирующего голоса*.

3. Надо полагать, что обращение Комитаса к имитациям было обусловлено и самой природой Армении, столь красочно воспетой композитором в его известной статье “Лорийская пахотная песня” (8. С. 98). Прототипом комитасовских имитаций могло стать многократно - два, три и более раз повторяющееся эхо в армянских горах с его “безбрежной звуковой перспективой” (9. С. 61).

4. Наряду с этим важным фактором имитационности произведений Комитаса, представляется очевидная предрасположенность композитора к линейности (4. С. 104, 10. С. 106)**, связанная с его генетическим монодийским мышлением, а монодия, как известно, “музыкальное произведение, в образовании формы которого мелодическое начало (мелодия, линия, линейность. - А.Б) выступает в качестве самодовлеющего” (11. С. 3). В то же время, линейность - одна из главных тенденций композиторского творчества XX века (12. С. 9; 4. С. 104; 5. С. 305), носителем которых является Комитас (4).

5. Имитация, как известно, характерна не только для армянской монодийской музыки. Это один из древнейших элементов многоголосия, встречается в фольклоре многих народов. В западноевропейском профессиональном музыкальном искусстве имитационное изложение начало развиваться в раннеполифоническую эпоху и стало преобладающим к XV веку (5. С. 208), сохранив свои позиции и в последующие эпохи композиторской музыки. Думается, именно эта временная и пространственная исключительная универсальность имитаций*** стала еще одним из решающих факторов их широкого применения в произведениях Комитаса. Имитация рассматривалась Комитасом как приемлемое средство для многоголосной обработки армянской монодийской музыки, которое не создает “конфликта”, сти-

* Следует отметить наличие данного типа вокальноинструментального музицирования и в других восточных монодийских культурах.

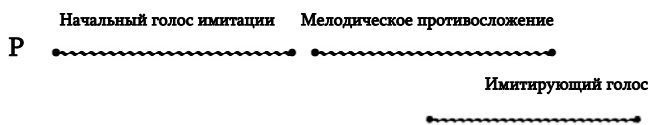
** Проявлением линейности в творчестве Комитаса, наряду с имитацией, являются и два других важнейших компонента многоголосия в его музыке - педаль и подголосочная полифония.

*** “Формы имитационные, канонические (выделено нами. - А.Б) и сложного контрапункта, и применяемые, и возможные, являются вечными, не зависящими ни от каких условий, и могут входить в рамки всякой гармонической системы, охватывать всякое мелодическое содержание» (1. С. 8).

листического двуязычия, “несовместимости” голосов в многоголосии, а наоборот, органически сливается с мелодическими и исполнительскими особенностями армянских монодий. Более того, имитация как принцип организации музыкального материала, создающий интонационную общность голосов и обеспечивающий их единство в любых ладовых и гармонических условиях (5. С. 208), в произведениях Комитаса функционирует в качестве средства создания монолитных композиции, составленных из имитационно-родственных голосов, звучащих по-армянски на всех уровнях многоголосной ткани – и монодии, и ее сопровождения.

Имитационные структуры, примененные Комитасом, представлены в двух видах. Первый из них составляют классические имитации, относящиеся к области полифонии. Полифоничность таких имитации обусловлена наличием в них мелодического противосложения – контрапункта “к тематически главенствующему голосу” (5. С. 444), см. ниже схему 1. По-средством использованных в схеме 1, последующих схемах и нотных примерах латинских букв “P” – сокращенное от слова “*proposta*” (итал.), обозначающее “предложение” и “R” – сокращенное от “*risposta*” (итал.) – “возражение”, “ответ”, принято обозначать, как известно, начальный и имитирующий его пропосту голоса имитационного построения (13. С. 46).

Схема 1. *scheme 1. ujukulu 1.*



Второй вид имитации, которым Комитас отдает явное предпочтение, составляют так называемые “монодические” имитационные структуры, позаимствованные композитором из армянской монодической музыки, прообразами которых являются отмеченные выше имитационные формы исполнения вокальных, инструментальных и вокально-инструментальных монодий. Это имитации без противосложения (см. схему 2)

Схема 2. *scheme 2. ujukulu 2.*



и с педальным противосложением (см. схему 3).

Схема 3.



Прежде чем обратиться к детальному рассмотрению образцов полифонических и монодических имитационных построений в произведениях Комитаса, приведем некоторые общие для обоих видов положения.

1. В произведениях Комитаса имитации фигурируют обычно между главным голосом и его сопровождением, говоря иначе, в основном имитируется тематический материал обработки, ее мелодический оригинал, причем в различных форматах. Это имитация монодии целиком или отдельных ее мело-

дических фраз (начальных, срединных, каденционных), подчас и отдельных звуков, что приводит к усилению, своего рода укрупнению монодии в многоголосии и как бы общей “монодизации” всей многоголосной фактуры произведения (см. нотный пример 1).

2. В том же “монодизирующем” многоголосие русле функционируют имитации в сопровождающих монодию “периферийных” голосах обработок Комитаса. Здесь зачастую имитируется мелодический материал, основанный на ладе монодии, обеспечивающий ей необходимую ладовую “поддержку”.

3. Отметим также, что имитации в произведениях Комитаса редко заполняют собой всю многоголосную фактуру. Больше частью они сочетаются с остальными компонентами комитасовского многоголосия – педалью, подголосками – образуя красочно переплетенную имитационно-педально-подголосочную “вязь”.

4. Имитации в обработках Комитаса, главным образом октавные или примовые, что содействует ладо-тональному единству, спаянности голосов (см. нотные примеры 1, 2, 3, 4, 5, 6 и т.д.). В то же время, имитационный интервал может быть иным, например квинтовым, как в имитации звука в басовом и теноровом голосах хора “Ходи, ходи” (см. нотный пример 15).

5. В произведениях Комитаса, наряду с точными имитациями (см. нотные примеры 3, 4, 5, 6), имеют место, и в гораздо большем количестве, неточные имитации (с варьированием темы в респосте). Примечательно, что имитируемый материал в них варьируется вне традиционных форм варьирования классических имитации, т.е. в увеличении, уменьшении, обращении, возвратном движении и т.д., за редкими исключениями (см. имитацию с элементом увеличения в нотном примере 10). Комитас имитирует монодию ее же подголоском, сохраняя попевочный материал оригинала, но в несколько ином ритмо-мелодическом варианте, создавая тем самым явление подголосочной имитационности (см. нотный пример 1). Думается, что причиной столь вольного обращения композитора с классикой является мелодическая вариативность, характерная для армянской монодической музыки*, в частности народных песен, церковных песнопений и т.д., с обилием их всевозможных региональных, временных и иных мелодических вариантов (14. С. 40).

Возвращаясь к предмету нашего исследования, обратимся вначале к полифоническим имитациям в произведениях Комитаса. Это простые канонические имитации и каноны.

Простые имитации.

Примером служит, в частности, двухголосная, в приму, с варьированием темы, подголосочная имитация с противосложением между главным и сопровождающим голосами в

* Мелодическая вариативность возникает при различном мелодическом озвучивании одного и того же словесного текста.

хоровой обработке свадебной песни “Восхваление жениха”*.

Нотный пример 1. К., III, 61**
Note example 1. K., III, 61**
Նույսյին օրինակ 1. Շ., III, 61**



Канонические имитации.

Следует отметить, что канонические имитации в произведениях Комитаса - стреттные, т.е. респоста выступает до окончания темы в пропосте. В таких стреттных канонических имитациях тема бифункциональна. Она не только тема, но и противосложение к самой себе. Примером является двухголосная, в нижнюю октаву, точная каноническая имитация с дублированием респосты в альтерных голосах (АI и АII) в хоровой “Песне невесты”***.

Нотный пример 2. К., III, 194****
Note example 2. K., III, 194--
Նույսյին օրինակ 2. Շ., III, 194****



В обработке игровой песни “Красная ножка, белое брюшко” использована бесконечная, многократно повторяющаяся каноническая имитация, воссоздающая накал шумной веселой нескончаемой народной игры.

* В нотном примере 1 и следующих нотных примерах настоящей статьи простые имитации отмечаем волнистой линией - “~”.

** Подобные примеры смотри также в хоровых обработках земледельческой “Песни гумна”, К. II, 103, лирической “Луна за горой”, К., III. 35 и т.д.

*** В нотном примере 3 и последующих нотных примерах канонические имитации и каноны обозначаем прямоугольной линией “▭”.

**** См. также хоровые обработки песен “Дождь пошел”, К., V, 139, “Зачем ты в Бингел вошла”, К., III. 162, “Девушка по имени Шушан”, К., III, 97, “Сона яр” (“Сона возлюбленная”), К., V, 137.

Нотный пример 3. К., V, 72
Note example 3. K., V, 72
Նույսյին օրինակ 3. Շ., V, 72



Каноны.

В форме двухголосного канона в нижнюю октаву, с точным имитированием, изложена, в частности, хоровая обработка песни “Нынче пятница”. Это одно из редких комитасовских произведений, где имитационное построение не имеет сопровождающих голосов и занимает собой всю фактуру.

Канон был создан для хора армянской школы Никогосян в Константинополе и предназначался композитором для армянского юношества, для того, чтобы посредством канонического изложения, т.е. одновременного повтора одной и той же, в то же время, в данном случае, ярко национальной, легко запоминающейся мелодии привить подрастающему поколению “вкус” к многоголосию*.

Думается, хор мог бы с успехом быть использован в детских музыкальных учебных заведениях и хоровых коллективах и в наши дни.

Нотный пример 4. К., V, 134
Note example 4. K., V, 134
Նույսյին օրինակ 4. Շ., V, 134



В изысканно лирическом хоровом двухголосном каноне “Стал я на дороге” имитация также единственный способ изложения музыкального материала. Однако, в данном случае многоголосная фактура состоит из двух разных имитационных пластов. Это собственно канон между солирующими тенором и сопрано, и его сопровождение (вторые тенора и басы), основанное на имитационном проведении разложенных двойных хоровых педалей (в нотном примере - Pa, Ra).

* К., V, С. 202-203.

Կոմիտասագիտություն

Нотный пример 5. К., III, 99*
 Note example 5. К., III, 99*
 Առաջին օրինակ 5. Կ., III, 99*

Перейдем к рассмотрению монодических имитаций. Это простые канонические имитации, каноны, фугато и имитации звука, которые, как отмечалось выше, в отличие от полифонических имитаций, проводятся без противосложения или с педальным противосложением (см. схемы 2, 3).

Простые имитации.

Простые имитации, в частности, без противосложения, особенно характерны для комитасовских обработок песен-плясок. Так, посредством простых двухголосных октавных имитаций без противосложения воплощены и воспроизводятся традиционные вопросо-ответные переключки участников хора в обработках песен-плясок “Сладок ветерок” для хора.

Нотный пример 6. К., III, 224
 Note example 6. К., III, 224
 Առաջին օրինակ 6. Կ., III, 224

и “Абрбан” для солирующих тенора, сопрано и фортепиано.

* Пример канона см. также в хоровой обработке лирической песни “Ушел по горам с тоской о любимой”, К., II, 25.

Нотный пример 7. К., I, 21*
 Note example 7. К., I, 21*
 Առաջին օրինակ 7. Կ., I, 21*

В лирических сольных песнях “Я шел с горы” и “Ле, ле, яман” используются простые имитации с педальным противосложением.

Нотный пример 8. К., I, 54
 Note example 8. К., I, 54
 Առաջին օրինակ 8. Կ., I, 54

Нотный пример 9. К., I, 128
 Note example 9. К., I, 128
 Առաջին օրինակ 9. Կ., I, 128

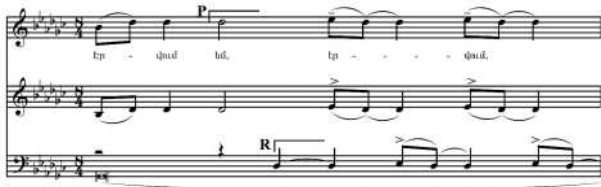
Отметим также простую с элементом увеличения трехголосную имитацию с педальным противосложением в знаменитой комитасовской песне скитальца “Крунк” (“Журавль”).

Нотный пример 10. К., I, 102
 Note example 10. К., I, 102
 Առաջին օրինակ 10. Կ., I, 102

* Простые имитации без противосложения см. также в хоровых обработках песен-плясок “Вей, прохлада”, К., II, 48, “Уже полдень настал”, К. III, 80 и т.д.

Среди монодических имитационных построений с педальным противосложением в произведениях Комитаса фигурирует и каноническая имитация. См. обработку лирической песни “Сгораю я” для голоса и фортепиано.

Нотный пример 11. К., I, 110
Note example 11. K., I, 110
Նոտային օրինակ 11. Կ., I, 110



Фугато.

В хоровых произведениях Комитаса имеет место целый ряд имитационных структур с фугированным изложением, где тематический материал поочередно проводится по всем голосам многоголосной фактуры по образцу экспозиции фуги. Такие структуры условно называем “монодическими фугато” (5. С. 589, 590)*, в которых, в отличие от классических образцов фугированных форм, вместо мелодических противосложений используются педальные противосложения. В форме монодического фугато изложены три комитасовских хора из цикла его хоровых обработок свадебных песен. Это, в частности, четырехголосный хор “Что причитается нашему царю” (“царем” по время армянской свадьбы величают жениха).

Нотный пример 12. К., III, 54
Note example 12. K., III, 54
Նոտային օրինակ 12. Կ., III, 54



* Фугато, как известно, “раздел музыкальной формы, близкий экспозиции фуги”, В то же время “изредка фугато - самостоятельное произведение”.

Обращение к фугированному изложению в данном случае “подсказано” композитору способом исполнения песни во время свадебного ритуала обряжения жениха, когда участники ритуального действия по очереди (см. в обработке Т II, Т I, А, S), “передавая друг другу слово”, демонстрируют различные детали свадебного одеяния “царя”.

(в нотном примере 12 голоса фугато обозначены римскими цифрами - I, II, III, IV).

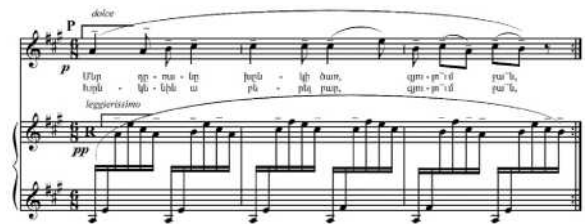
Следует отметить тональный план фугато, кварттовую последовательность фугированного изложения темы - G - C - F - В, отражающую кварттовую модуляционную систему армянской монодической музыки (15. С. 180-181).

Тот же принцип фугированного воплощения и отражения разноголосицы многолюдной, шумной свадьбы наблюдаем в хорах “Приведите мать царя”, К., III, 56, шуточной “Взгляните, кто это?”, К., III, 63. В форме монодического фугато изложены также переключки земледельцев в хоровой обработке “Песня молотбы”, К., II, 111.

Своеобразным проявлением монодической имитационности в произведениях Комитаса являются имитации звука. Это своего рода “пуантилистические (точечные) имитации” (16)**, характерные для всех жанров музыки композитора. Пуантилистические имитации в творчестве Комитаса возникают, в основном, в результате либо имитирования вычлененных из мелодии отдельно взятых ее звуков, либо имитационного “прочтения” традиционных педалей - дамов армянских монодий. Наряду с этим нелишне предположить, что примененный Комитасом пуантилистический метод изложения музыкального материала в определенной степени перекликается с одним из значительных направлений композиторского творчества XX века - музыкальным пуантилизмом, более того, “предугадывает” это направление, что могло быть обусловлено гениальным предвидением великого композитора (17. С. 167-173).

Пример имитации звука см., в частности, в сольной песне “Ладан-дерево”.

Нотный пример 13. К., I, 62
Note example 13. K., I, 62
Նոտային օրինակ 13. Կ., I, 62



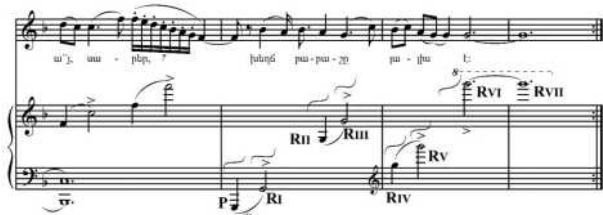
* О ритуале см. комментарий самого композитора, К., III, с. 267.

** Пуантилизм (от франц. *pointiller* - писать точками), как известно, направление в европейской живописи конца XIX века, основанное на письме мелкими точечными мазками.

Это своеобразный пуантилистический канон, где каждый звук мелодии лирической песни-пляски, прежде чем перейти в соседний звук, озвучивается в фортепианной партии* (в нотном примере 13 голоса канона отмечены черточками).

В сольной песне “Плач” имеет место темброворегистрирова октавная восходящая, охватывающая все регистры фортепиано, восьмиголосная имитация звука, посредством которой изложена педаль (дам) монодии.

Нотный пример 14. К., I, 117
Note example 14. K., I, 117
Նոտային օրինակ 14. Կ., I, 117



В сольной песне “Апагяз” имитация звука образуется в результате сдвига по горизонтали звуков квинтовой педали.

Нотный пример 15. К., II, 56
Note example 15. K., II, 56
Նոտային օրինակ 15. Կ., II, 56



Комитас обращался к имитационным средствам на протяжении всего своего композиторского творчества. Это свидетельствует о традиционности имитаций в его произведениях. Имитация применяется Комитасом как один из наиболее действенных приемов для создания модели многоголосия с ярко выраженным национальным звучанием. Для этого наряду с классическими полифоническими имитациями, композитор придает особое значение нетрадиционным формам имитирования, генетически связанным с армянской монодической музыкой. Это монодическая простая и каноническая имитации, канон, фугато, имитация звука.

* Подобные примеры канонической имитации звука см. в сольных песнях “Арагац”, К., I, 86, “Абрикосовое дерево”, К., I, 37, “В эту ночь”, К., I, 123.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Танеев С.*, Подвижной контрапункт строгого письма., М.: Государственное музыкальное издательство, 1959.
2. *Комитас*, Собрание сочинений, т. I, Сольные песни, Ер.: Армгосиздат, 1960; тт. II, III, Хоры, Ер.: Айастан, 1965, 1969; т. IV, Хоры и сольные песни, Ер.: Айастан, 1976; т. V, Сольные песни и хоры, Ер.: Советакан грох, 1979; т. VI, Фортепианные произведения, Ер.: Советакан грох, 1982; т. VII, Патараг (Литургия), Ер.: Анаит, 1997; т. VIII, Духовные сочинения, Ер., НАН РА (Национальная академия наук Республики Армения), Институт искусств: Гитутюн., 1998. В дальнейшем тексте ссылки на Собрание сочинений Комитаса сокращенно обозначаем следующим образом, например, Комитас, Собрание сочинений, т. III, с. 61 — К., III, 61 и т.д.
2. * *Агаян Р.*, Музыкальное наследие Комитаса (на арм. языке), в сб. Комитасакан, т. 1, Ереван, АН (Академия наук) Арм. ССР (Армянской ССР), Институт искусств: Изд. АН Арм. ССР, 1969. С. 60-82.
3. *Янов-Яновская Н.*, Богатство многообразия, //Советская музыка, М., 1981 N 1.
4. *Геодакян Г.*, Стиль Комитаса и музыка, XX века (на арм. языке), в сб. Комитасакан, т. 1.
5. Музыкальный энциклопедический словарь., М.: Советская энциклопедия, 1990.
6. *Шахкулян Т.*, Ранний период творчества Комитаса (1891-1899) (на арм. языке), Ереван, НАН РА, Институт искусств: Амроц групп, 2014.
7. *Шескус Р.*, Комитас в Берлине (на арм. языке), в сб. Комитасакан, т. 2, Ереван, АН Арм. ССР, Институт искусств, изд. АН Арм. ССР, 1981.
8. *Комитас*, Статьи и исследования (на арм. языке), Ер.: Государственное издательство, 1941.
9. *Геодакян Г.*, Комитас., Ер.: Изд. АН Арм. ССР, 1969.
10. *Навоян М.*, Концепция национальной композиторской школы по Комитасу (на арм. языке), Эчмиадзин, типография Первопрестольного Св. Эчмиадзина, 2017, 5 (май).
11. *Кушнарев Х.*, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, АН Арм. ССР, Институт искусств, Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1958.
12. *Эвальд З.*, От переводчика, в книге Курт Э., Основы линейного контрапункта (пер. с немецкого), М. Государственное музыкальное издательство, 1931.
13. *Пашинян Э.*, Учебник полифонии (на арм. языке), Ер.: Луйс., 1998.
14. *Пахлеванян А.*, Современные проблемы армянской музыкальной фольклористики (на арм. языке), Ер.: Амроц групп, 2018.
15. *Карагюлян Э.*, О некоторых ладогармонических особенностях музыки А. Хачатуряна, /Арам Хачатурян, Ер.: АН Арм. ССР, 1972.
16. *Ревальд Дж.*, Постимпрессионизм, Ленинград — Москва, 1962.
17. *Джагацпанян К.*, От Баха к Комитасу, Кантех, научные статьи, N 2 (63), Ер.: Асохик., 2015.

Taneyev S., Mobile counterpoint of strict writing., М.: State Musical Publishing House, 1959.
Comitas, Collected works, vol. I, Solo songs, Yerevan: Armgosisdat, 1960; vol. II, III, Choirs, Yerevan: Hayastan, 1965, 1969; vol. IV, Choirs and solo songs, Yerevan: Hayastan, 1976; vol. V, Solo songs and choirs, Yer.: Sovetakan Grogh, 1979; vol. VI, Piano compositions, Yer.: Sovetakan Grogh, 1982; vol. VII, Patarag (Liturgy), Yer.: Anahit, 1997; vol. VIII, Spiritual compositions, Yer., NAS RA (National Academy of Sciences of the Republic of Armenia),

Institute of Arts: Gitutyun., 1998. In the following text, references to the Collected Works of Komitas are abbreviated as follows, for example, Komitas, Collected Works, vol. III, p. 61 - K., III, 61, etc. Komitas also wrote a number of original compositions as a composer. These are, in particular: "By the Rivers of Babylon" for choir, soloists (soprano, tenor) and organ; choirs "Native Language", "Spring", "Partridge's Song", comic scenes "The Perils of Politeness" by A. Paronyan, unfinished opera "Anush" by H. Tumanyan, etc. See: 2.**Atayan R.*, The Musical Heritage of Komitas (in Armenian), in the collection. Komitasakan, vol. 1, Yerevan, (Academy of Sciences) Arm. SSR (Armenian SSR), Institute of Arts: Publishing house. AS Arm. SSR, 1969. pp. 60-82.

Yanov-Yanovskaya N., The Richness of Diversity, //Soviet music, M., 1981 N 1.

Geodakyan G. Komitas' Style and Music, XX century (in Armenian), in the collection. Komitasakan, vol. 1.

Musical Encyclopedic Dictionary., M.: Soviet Encyclopedia, 1990.

Shahkulyan T., The early period of creativity of Komitas (1891-1899) (in Armenian), Yerevan, NAS RA, Institute of Arts: Amrots group, 2014.

Sheskus R., Komitas in Berlin (in Armenian), in the collection. Komitasakan, vol. 2, Yerevan, Armenian Academy of Sciences. SSR, Institute of Arts, ed. AS Arm. SSR, 1981.

Komitas, Articles and Studies (in Armenian). Yerevan: State Publishing House, 1941.

Geodakyan G. Komitas., Yer.: Publishing house. AS Arm. SSR, 1969.

Navoyan M., Komitas' Concept of the National Composition School (in Armenian), Etchmiadzin, printing house of the Mother See of St. Etchmiadzin, 2017, 5 (May).

Kushnarev Kh., Problems of the History and Theory of the Armenian Monodic Music, Academy of Sciences of Armenia. SSR, Institute of Arts, Leningrad: State Musical Publishing House, 1958.

Ewald Z. From the Translator, in the book Kurt E., Fundamentals of Linear Counterpoint (translated from German), M. State Musical Publishing House, 1931.

Pashinyan E., Textbook of polyphony (in Armenian). Yer.: Luys., 1998.

Pahlevanyan A., Modern Problems of Armenian Musical Folklore Studies (in Armenian), Yerevan: Amrots group, 2018.

Karagulyan E., On Some Mode-Harmonic Features of A. Khachaturian's Music, / Aram Khachaturian, Yer.: AS Arm. SSR, 1972.

Rewald J., Post-Impressionism, Leningrad - Moscow, 1962.

Jagatspanyan K. From Bach to Komitas, Kantekh, scientific articles, N 2 (63), Yer.: Asoghik., 2015.

REFERENCES

1. *Taneev S.*, Podvizhnoj kontrapunkt strogogo pis'ma., M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1959.
2. *Komitas*, Sobranie sochinenij, t. I, Sol'nye pesni, Yer.: Armgosizdat, 1960; tt. II, III, Khory, Yer.: Ajastan, 1965, 1969; t.

- IV, Khory i sol'nye pesni, Yer.: Ajastan, 1976; t. V, Sol'nye pesni i khory, Yer.: Sovetakan grokh, 1979; t. VI, Fortepiannye proizve-deniya, Yer.: Sovetakan grokh, 1982; t. VII, Patarag (Liturgiya), Yer.: Anait, 1997; t. VIII, Dukhovnye sochineniya, Yer., NAN RA (Nacional'naja akademiya nauk Respubliki Armeniya), Institut iskusstv: Gitutun., 1998. V dal'nejshem tekste ssylki na Sobranie sochinenij Komitasa sokrashchenno oboznachaem sleduyushchim obrazom, naprimer, Komitas, Sobranie sochinenij, t. III, s. 61 - K., III, 61 i t.d.
- 2.**Atajan R.* Muzykal'noe nasledie Komitasa (na arm. yazyke), v sb. Komitasakan, t. 1, Yerevan, AN (Akademiya nauk) Arm.SSR (Armyanskoj SSR), Institut iskusstv: Izd. AN Arm. SSR, 1969. S. 60-82.
3. *Yanov-Yanovskaja N.*, Bogatstvo mnogoobraziya, //Sovetskaya muzyka, M., 1981 N 1.
4. *Geodakyan G.*, Stil' Komitasa i muzyka, XX veka (na arm. yazyke), v sb. Komitasakan, t. 1.
5. Muzykal'nyj Entziklopedicheskij slovar', M.: Sovetskaya enciklopediya, 1990.
6. *Shahkuljan T.*, Rannij period tvorchestva Komitasa (1891-1899) (na arm. yazyke), Yerevan, NAN RA, Institut iskusstv: Amrotz grup, 2014.
7. *Eeskus R.* Komitas v Berline (na arm. yazyke), v sb. Komitasakan, t. 2, Yerevan, AN Arm.SSR, Institut iskusstv, izd. AN Arm.SSR, 1981.
8. *Komitas*, Stat'i i issledovaniya (na arm. yazyke), Yer.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1941.
9. *Geodakyan G.Sh .*, Komitas., Yer.: Izd. AN Arm.SSR, 1969.
10. *Navoyan M. R.* Kontseptziya natsional'noj kompozitorskoj shkoly po Komitasu (na arm. yazyke), Echmiadzin, tipografiya Pervoprestol'nogo Sv. Echmiadzina, 2017, 5 (maj),
11. Kushnarev Ch. S., Voprosy istorii i teorii armyanskoj monodich- eskoj muzyki, AN Arm.SSR, Institut iskusstv, Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1958.
12. *Eval'd Z.*, Ot perevodchika, v knige Kurt E., Osnovy linearnogo kontrapunkta (per. s nemeckogo), M. Gosudarstvennoe muzykal' noe izdatel'stvo, 1931.
13. *Pashinyan E. R.*, Uchebnik polifonii (na arm. yazyke), Yer.: Lujs., 1998.
14. *Pahlevanyan A. A.*, Sovremennye problemy armyanskoj muzykal'noj fol'kloristiki (na arm. yazyke), Yer.: Amrotz grup, 2018.
15. *Karagulyan E.*, O nekotorykh ladogarmonicheskikh osobennostyakh muzyki A. Khachaturyana, /Aram Khachaturyan, Yer.: AN Arm.SSR, 1972.
16. Reval'd D., Postimpressionizm, Leningrad - Moskva, 1962.
17. *Dzhagatzpanyan K. A.*, Ot Bakha k Komitasu, Kantekh, nauchnye stat'i, N 2 (63), Yer.: Asoghik., 2015.

Հեղինակի մասին. ԱՆԱՀԻՏ ՆՈՎԷԱՆՆԵՍԻԲ ԲԱՂՂԱՍԱՆԸՅԱՆ (ծ. 1947 թ., ք. Լենինական) երաժշտագետ, արվեստագիտություն թեկնածու, դոցենտ: Ավարտել է ԵՊԿ երաժշտագիտական բաժինը 1973 թ.: Մասնագիտագեղ է պոլիֆոնիայի բնագավառում (Գ. Չեքոտարյանի դասարանում): Արժանացել է արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի՝ պաշտպանելով «Նմանա- կոմային կառույցների Կոմիտասի ստեղծագործություններում» թեզը, Մոսկվա (1990 թ., գիտ. դեկ. Կ. Է. Խուրաբաշյան-Սարգս- յան): Երաժշտատեսական և պատմական առարկաներ է դասավանդել Երևանի Ք. Քուչարյանի անվ. 7-ակա, Պ. Չալկոյանի անվ. ՄՍԵԲ դպրոցներում, դասախոսել է Ռ. Մելիքյանի անվ. երաժշտական ուսումնարանում, Խ. Աբովյանի անվ. ՀՊՄԻ (այժմ ՀՊՄՀ), այժմ՝ է ԵՊԿ Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնում. «Հայ հոգևոր երաժշտություն» և «Հայկական նոտագրու- թյուն» դասընթացները: Միաժամանակ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ակադ գիտաշխատող է: Նրա գրյին են պատկանում նաև Կ. Խուրաբաշյանի կենսամատենագիտությունը, //«Հայ նշանավոր կին գիտնականներ», ՈՒ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն, 1999 թ., «Հայկական ժողովրդական նվագարաններ» գիրքը (հայ., ռուս., անգլ. լեզուներով, հասանելի են, համահեղինակ՝ Ա. Կիրակոսյան), Եր., Կոմի- տաս, 2008 թ.): «Հայկական նոտագրության ձևերը» Եր., Ամրոց Գրուպ, 2010 թ.: Ա. Բաղդասարյանը գրադրվում է և խմբագրական աշխատանքով: Հայկական պատմական և կոմպոզիտորական երաժշտության մասին գեղարվեստներով Բ. մասնակցել է հանրա- պետական և միջազգային գիտաժողովներին: Հայ երաժիշտների մասին և այլ բնույթի հրատարակատեսական հոդվածներով հանդես է եկել հանրապետական մամուլում:

Об авторе: АНАИТ ОГАНЕСОВНА БАГДАСАРЯН (род. в 1947г., г. Ленинакан) - музыковед, кандидат искусствоведения, доцент. Окончила ЕГК им. Комитаса (1973), специализация “Полифония”, дипл. раб. “Фуга в сонатно-симфонических циклах Бетховена” (класс Г. М. Чеботарян). Канд. дисс. “Имитационные структуры в произведениях Комитаса” М., 1990. (научн. рук. К. Э. Худабашян-Саркисян). Преподавала в музыкальных школах им. Х. Кушнарева, СМСШ им. П. Чайковского, муз. училище им. Р. Меликяна, в Армгоспединстуте им. Х. Абовяна. Преподает на кафедре армянской музыкальной фольклористики ЕГК: “Армянская духовная музыка”, “Армянская нотопись”. Старший научный сотрудник ИИ НАН РА. Научно-исследовательская деятельность Багдасарян связана с армянской традиционной (монодической) музыкой: “Попеременное пение в армянских крестьянских песнях” (Традиции и современность, кн. 2., Ер.: НАН РА Гитутюн., 1996); “О некоторых музыкально-поэтических особенностях народных песен о геноциде армян” (на арм. яз.), Ер., НАН РА Институт-музей геноцида армян, 2002; “Арам Кочарян и армянская ашугская музыка”. (на арм.яз.), Ер.: НАН РА Гитутюн., 2004; “Армянская ашугская национально-патриотическая песня в Александрополе” (на арм. яз.), Ер.: НАН РА Гитутюн., 2009); “Духовная песня “Аравот Лусо” с точки зрения типологии армянской духовной музыки” (на арм. яз.), Св. Эчмиадзин., 2000; “Айтнян-Бем, Песнопения Св. Патарага” (на арм.яз.), Вена- Ереван: Издательство Мхитаристов., 2012; Перу Б. принадлежат также: Биобиблиография К. Э. Худабашян (на арм. и рус. яз.), “Армянские выдающиеся женщины-ученые” #1., Ер.: НАН РА Гитутюн., 1999; Армянские народные инструменты (на арм., англ., рус. яз., соавтор А. Киракосян), Ер.: Комитас, 2008; Пособие по армянской нотописии Ер.: Амроц Групп, 2010. Б. редактор сборников духовных песнопений - “Избранные армянские духовные песни”, Ер.: Зангак 97., 2010, “Записанные песнопения Св. Патарага”, Ер.: Амроц Групп, 2012; “Ашугские любовные сказы”, Ер.: Амроц Групп, 2014. Участвует в республиканских и международных научных конференциях, радио и телепередачах, сотрудничает с республиканской прессой (Коммунист, Голос Армении, Новое время и т.д.).

About the author: ANAHIT HOVHANNES BAGHDASARYAN (born 1947 in Leninakan), musicologist, Ph.D. in Arts, Docent. In 1973 she graduated from YSC with a specialization in Polyphony (G. Chebotaryan's class), with graduation work on The Genre of Fugue in Beethoven's Sonata Symphonic Cycles. In 1990 she completed her postgraduate studies under the guidance of K. Khudabashyan-Sarkissyan with thesis on The Imitation Structures in Komitas' Works. A. Baghdasaryan has been teaching at Kushnaryan Music School, Tchaikovsky Special Music School, R. Melikyan Music College, and Kh. Abovyan State Pedagogical University. Presently she is a lecturer on Armenian Sacred Music and Armenian Music Notation at the Department of Folk Music at YSC. She is a Senior Researcher at the Institute of Arts of the NAS of RA. Her field of research is Armenian traditional monodic music. A. Baghdasaryan also wrote Bio-bibliography of K. Khudabashyan /Prominent Armenian Women Scientists, N1, Yerevan, 1999; Armenian Folk Music Instruments (co-authored with A. Kirakosyan), Yerevan, 2008; A Guidebook on Armenian Music Notation, Yerevan, 2010. Baghdasaryan is an editor of two collections of Armenian hymnography - Selected Armenian Sacred Chants, Yerevan, 2010 and The Recorded Hymns of the Holy Patarag, Yerevan, 2012, as well as of the Ashugh Lyrical Tales, Yerevan, 2014. Anahit Baghdasaryan is a participant of international scientific conferences; she takes part in television and radio broadcasts and co-operates with local newspapers.