

АВЕТ ТЕРТЕРЯН

ДИАЛОГИ

РУБЕН ТЕРТЕРЯН

АВЕТ ТЕРТЕРЯН
ДИАЛОГИ

“Издательство ЕГК”

ЕРЕВАН

2010

УДК 78 (479.25)
ББК 85.313 (2Ар)
Т 356

Книга издана по госзаказу

Утверждено
Министерством культуры РА
Учёным советом ЕГК им.Комитаса

Тертерян Р.А.
Т356 Авет Тертерян. Диалоги. -Ер.: Издательство ЕГК.,
2010.-284с., 32 цв. ил.

Книга Р.А.Тертеряна “Авет Тертерян. Диалоги”- это беседы с композитором о доме, детстве, родителях, педагогах, об этапах творчества, о произведениях и их исполнительской судьбе, музыкальной среде второй половины XX века. В книге раскрываются философские и эстетические взгляды, жизненная и творческая позиция выдающегося армянского композитора. Особый интерес представляет уникальная достоверность диалогического повествования.

Издание адресовано музыкантам-профессионалам и любителям музыки.

УДК 78(479.25)
ББК 85.313 (2Ар)

ISBN 978-9939-802-15-2

© Издательство ЕГК, 2010
© ԵՊԿ հրատարակչություն, 2010
© Publishing House YSC, 2010



От редактора

В данное издание вошли разделы из книги Рубена Тертеряна “Авет Тертерян” (беседы, исследования, высказывания), изданной в Ереване в 1989г. в государственном издательстве “Хорурдаин грох” под общей редакцией В.Юзефовича, дополненные материалами из бесед автора с Аветом Тертеряном, не вошедшими в первое издание по причине существующей в советское время цензуры, а также отрывками из интервью с композитором в период с 1989 по 1994 годы.

За пределами данной книги остались некоторые разделы первого издания: краткая характеристика произведений Авета Тертеряна по жанрам (в хронологическом порядке), размышления, высказывания, впечатления, мнения музыкантов, выдержки из статей, фрагменты из писем к А.Тертеряну и личной переписки автора книги (список авторов, цитируемых в первом издании, приводится в конце данной книги). Безусловно, этот материал представляет интерес, ибо в нём содержится информация о восприятии и оценке творчества композитора известными музыкантами — отечественными и зарубежными. Особое значение эти разделы имели в 60-90-е годы прошлого столетия, в годы тягостной уравниловки и замалчивания. Сейчас же нам показалось возможным их опустить, ибо сама музыка этого великого композитора притягивает всё большее и большее число слушателей, многие из которых становятся её истинными и восторженными почитателями. В этой новой реальности особый интерес вызывают мысли и рассуждения самого композитора о вселенной, о музыке, о времени, о себе...

Книга в обоих изданиях уникальна своей достоверностью, ибо её автор, талантливый музыковед и музыкальный критик, — сын композитора, Рубен Тертерян. Рукопись книги, каждая страница которой по диагонали подписана Аветом Тертеряном, хранится в архиве композитора (С.151).

Примечания составлены И.Г.Тиграновой.

В книге использованы следующие сокращения:

- Армфилармония — Армянская филармония
АС — Ансамбль солистов
АСО — Академический симфонический оркестр
АСОГАБТа — Ансамбль солистов оркестра Государственного академического
Большого театра
АХО — Армянское хоровое общество
БЗФ — Большой зал филармонии
БКЗ — Большой концертный зал
БСО — Большой симфонический оркестр
БХ — Большой хор
ВР — Всесоюзное радио
ВФГ — Всесоюзная фирма грампластинок
ГАБТ — Государственный академический Большой театр
ГАСО — Государственный академический симфонический оркестр
ГАТОБ — Государственный академический театр оперы и балета
Гостелерадио — Государственный комитет по телевидению и радиовещанию
ГСО — Государственный симфонический оркестр
ГФФА — Государственный филармонический оркестр Армени-
ии
дир. — дирижёр
ДК — Дом композиторов
ДТК — Дом творчества композиторов
ЕГК — Ереванская государственная консерватория
исп. — исполнитель
ЛКСМ — Ленинский коммунистический союз молодёжи
МГУ — Московский государственный университет
мин. — минута
ОСО ВР — Оперно-симфонический оркестр Всесоюзного ра-
дио
реж. — режиссёр
сек. — секунда
СК — Союз композиторов
сол. — солист
ЦТ — Центральное телевидение
ЛТ — Landes Theater

ОСНОВНЫЕ ФАКТЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ КОМПОЗИТОРА

1929

• 29 июля — родился в Баку (Азерб.ССР, ныне Азербайджанская Республика).

1948

• поступил в Бакинское музыкальное училище.

1951

• переехал в Ереван и продолжил учёбу в музыкальном училище им.Р.Меликяна.

1952

• поступил в ЕГК им.Комитаса в класс композиции профессора Э.Мирзояна.

1953

• 20 мая — **премьера** романса “Днепр” в зале Государственной консерватории им.П.И.Чайковского, г.Киев (Укр. ССР, ныне Украина).

1955

• закончил работу над Сонатой для виолончели и фортепиано.

1956

• 4 марта — **премьера** Сонаты для виолончели и фортепиано на Съезде СК Армении в Малом зале филармонии, г.Ереван. Исп.: Ю.Едигарян и Р.Тандилян;

- 19 апреля — Соната для виолончели и фортепиано исполнена и удостоена премии на Всесоюзном смотре произведений молодых композиторов, г.Москва (СССР, ныне Российская Федерация). Исп.: Ю.Едигарян и А.Лельчук.

- 29 октября — **преьера** песни “Слава тебе, комсомол!” на Съезде ЛКСМ Армении в Малом зале филармонии, г.Ереван;

- принят в СК СССР.

1957

- закончил работу над вокально-симфоническим циклом “Родина”;

- окончил Ереванскую государственную консерваторию им.Комитаса.

1958

- 19 июня — женитьба на Ирине Тиграновой.

1959

- 8 мая — **преьера** вокально-симфонического цикла “Родина” на концерте-встрече молодых композиторов Москвы и Еревана, БКЗ, г.Ереван. Исп.: сол.: И.Айдинян, М.Еркат, ГСО Армении, дир. А.Катанян;

- 3 июля — рождение сына Рубена.

1960

- закончил работу над вокально-симфоническим циклом “Революция”;

- 13 ноября — **преьера** вокально-симфонического цикла “Революция” на Пленуме СК Армении, БКЗ, г.Ереван.

Исп.: сол.: И.Айдинян, М.Еркат, ГСО Армении, дир. В.Айвазян;

- 11 декабря — **премьера**, а далее неоднократное исполнение в различных городах СССР Пьесы для виолончели и фортепиано. Исп. М.Абрамян (виолончель);

- избран членом Правления СК Армении.

1962

- 13 ноября — исполнение эстрадной песни “Приди” на концерте Советской песни и эстрадной музыки (IV съезд композиторов РСФСР) в Театре эстрады, г.Москва (СССР, ныне Российская Федерация). Исп.: Государственный эстрадный оркестр Росконцерта п/у О.Лундстрема;

- 30 ноября — вокально-симфонический цикл “Родина” исполнен в Актовом зале МГУ им.М.В.Ломоносова, г.Москва (СССР, ныне Российская Федерация) и удостоен премии на Всесоюзном конкурсе молодых композиторов;

- издание вокально-симфонического цикла “Родина”, партитура, М.: Советский композитор, (на арм. и рус. языках).

1963

- закончил работу над Струнным квартетом;

- 23 марта — исполнение вокально-симфонического цикла “Родина” на Всесоюзном пленуме СК в Колонном зале Дома Союзов, г.Москва (СССР, ныне Российская Федерация). Исп.: сол.: И.Айдинян, М.Еркат, БХ и БСО ЦТ и ВР, дир. А.Жюрайтис;

- выпуск грампластинки (М., “Мелодия”) с записью вокально-симфонического цикла “Родина”. Исп.: сол.: И.Айдинян, М.Еркат, БСО ЦТ и ВР, дир. Н.Ярви.

1964

- 15 октября — **преьера** Струнного квартета на Пленуме СК Армении в зале ДК., г.Ереван. Исп.: Я.Восканян, З.Саакянц, С.Хачатрян, Д.Геворкян;
- поступил в аспирантуру ЕГК им.Комитаса в класс композиции профессора Э.Мирзояна;
- издание вокально-симфонического цикла “Родина”, клави́р, Ер.: Айпетрат.

1965

- 16 июня — исполнение Струнного квартета на фестивале “Закавказская весна” в зале ДК Армении, г.Ереван. Исп.: Я.Восканян, З.Саакянц, С.Хачатрян, Д.Геворкян.

1966

- 25 февраля — исполнение Струнного квартета в Малом зале консерватории, г.Москва (СССР, ныне Российская Федерация). Исп.: Квартет им.Комитаса (А.Габриелян, Р.Давидян, Г.Талалян, С.Асламазян);
- окончил аспирантуру;
- издание Квартета *C-dur* для двух скрипок, альты и виолончели, партитура, М.: Музыка.

1967

- закончил работу над оперой “Огненное кольцо”;
- 4 июня — исполнение Струнного квартета в зале Всесоюзного ДК, г.Москва (СССР, ныне Российская Федерация). Исп.: Государственный квартет Армфилармонии (Л.Мамиконян, М.Ерицян, Ю.Манукян, Ф.Симонян);
- 2 декабря — **преьера** оперы “Огненное кольцо” в ГАТОБ им.А.Спендиаряна, г.Ереван. Исп.: сол.: М.Еркат,

Е.Микаелян, режиссёры: Л.Михайлов, В.Багратуни, дир. Г.Тертерян.

1968

• 5 февраля — исполнение вокально-симфонического цикла “Родина” (части 1, 2, 5) в рамках Декады армянской музыки, г.Познань (ПНР, ныне Польская Республика). Исп.: сол. И.Айдинян, Познаньский симфонический оркестр, дир. Р.Вартанян;

• 9 июня — опера “Огненное кольцо” удостоена премии на Всесоюзном конкурсе сценических произведений.

1969

• закончил работу над Первой симфонией;

• 25 ноября — **премьера** Первой симфонии в зале ДК Армении, г.Ереван. Исп.: Ансамбль солистов ГСО Армении, дир. Д.Ханджян.

1970

• 23 апреля — исполнение Первой симфонии на Пленуме СК Армении в зале ДК Армении, г.Ереван. Исп.: Ансамбль солистов ГСО Армении, дир. Д.Ханджян;

• 28 ноября — исполнение Первой симфонии в г.Таллине (Эст.ССР, ныне Эстонская Республика). Исп.: Ансамбль солистов ГСО Эстонии и Армении, дир. Д.Ханджян.

1971

• запись в фонд Всесоюзного радио оперы “Огненное кольцо”. Исп.: сол.: Е.Микаелян, М.Еркат, В.Багратуни, БХ и БСО ЦТ и ВР, дир. Г.Тертерян;

• начал педагогическую деятельность в качестве старше-

го преподавателя, затем доцента специального класса инструментовки ЕГК им.Комитаса.

1972

- закончил работу над Второй симфонией;
- 12 ноября — исполнение Первой симфонии на Всесоюзном пленуме СК в зале им.П.И.Чайковского, г.Москва (СССР, ныне Российская Федерация). Исп.: Ансамбль солистов ГСО Армении, дир. Г.Тертерян;
- удостоен почётного звания “Заслуженный деятель искусств Арм.ССР”;
- издание оперы “Огненное кольцо”, клави́р, М.:Советский композитор (на арм. и рус. языках).

12

1973

- 16 декабря — **премьера** Второй симфонии в БКЗ, г.Ереван. Исп.: ГСО Армении, хор АХО, сол. К.Чаликян, дир. Д.Ханджян;
- издание Симфонии, партитура, М.:Советский композитор.

1974

- 19 мая — исполнение Второй симфонии в БКЗ, г.Ереван. Исп.: ГСО Армении, хор АХО, сол. К.Чаликян, дир. Д.Ханджян.

1975

- закончил работу над Третьей симфонией;
- 27 мая — исполнение Второй симфонии на фестивале “Закавказская музыкальная весна” в БКЗ, г.Тбилиси (Груз.

ССР, ныне Республика Грузия). Исп.: ГСО Армении, хор АХО, сол. К.Чаликян, дир. Д.Ханджян;

• 19 сентября — **преьера** Третьей симфонии в БКЗ, г.Ереван. Исп.: ГСО Армении, сол.: Дж.Гаспарян, С.Даниэлян, дир. Д.Ханджян;

• 4 октября — исполнение Третьей симфонии в БКЗ, г.Тбилиси (Груз.ССР, ныне Республика Грузия). Исп.: ГСО Грузии, сол.: Дж.Гаспарян, С.Даниэлян, дир. Дж.Кахидзе;

• 5 октября — исполнение Второй симфонии на фестивале “Мелодии Советского Закавказья” в БКЗ, г.Ереван. Исп.: ГСО Армении, хор АХО, сол. К.Чаликян, дир. Д.Ханджян;

• издание Второй симфонии, партитура, М.:Советский композитор.

13

1976

• закончил работу над Четвёртой симфонией;

• 20 февраля — исполнение Третьей симфонии в зале Литовской филармонии, г.Вильнюс (Лит.ССР, ныне Республика Литва). Исп.: ГСО филармонии Лит.ССР, сол.: Дж.Гаспарян, С.Даниэлян, дир. Д.Ханджян;

• 21 февраля — исполнение Третьей симфонии в БКЗ, г.Каунас (Лит.ССР, ныне Республика Литва). Исп.: ГСО филармонии Лит.ССР, сол.: Дж.Гаспарян, С.Даниэлян, дир. Д.Ханджян;

• 19 ноября — **преьера** Четвёртой симфонии в БКЗ, г.Ереван, Исп.: ГСО Армении, дир. Д.Ханджян.

1977

• 9 апреля — исполнение Первой симфонии в БКЗ,

г.Ереван. Исп.: Ансамбль солистов ГСО Армении, дир. Д.Ханджян;

- 28 апреля — исполнение Третьей симфонии в концертном зале им.Сметаны, г.Прага (ЧССР, ныне Чешская Республика). Исп.: Оркестр Остравской филармонии, сол.: Дж.Гаспарян, С.Даниэлян, дир. Д.Ханджян;

- 4 ноября — **преьера** оперы “Огненное кольцо” в ЛТ, г.Галле (ГДР, ныне Федеративная Республика Германия), (на нем. языке). Сол.: Б.Хальгерт, В.Хассельман, дир. Г.Венцель;

- 5 ноября — **преьера** кантаты “Гимн Октябрю” в зале ГАТОБ им.А.Спендиаряна, г.Ереван. Исп.: хор АХО, ГСО Армении, дир. Д.Ханджян;

- 10 ноября — **преьера** второй редакции оперы под названием “Депи аревн эин гнум амбохнеры хелагарвац” («Գնացի արևն էին գնում ամբոխները խելագարված», “Навстречу солнцу шли неистовые толпы”) в ГАТОБ им.А.Спендиаряна, г.Ереван, дир. А.Катанян;

- 29 ноября — удостоен Государственной премии Армении за Третью симфонию.

1978

- закончил работу над Пятой симфонией;

- 8 января — исполнение Первой симфонии в зале им.П.И.Чайковского, г.Москва (СССР, ныне Российская Федерация). Исп.: Ансамбль солистов ГАСО СССР, органист и дирижёр О.Янченко;

- 1 февраля — исполнение Первой симфонии в БКЗ, г.Минск (БССР, ныне Республика Беларусь). Исп.: Ансамбль солистов ГАСО СССР, органист и дирижёр О.Янченко;

• 6 апреля — исполнение Третьей симфонии в концертном зале “Эстония”, г.Таллин (Эст.ССР, ныне Эстонская Республика). Исп.: ГСО Эстонии, сол.: Дж.Гаспарян, Г.Григорян, дир. Д.Ханджян;

• 1 июля — исполнение оперы “Огненное кольцо” в ЛТ, на открытии XXVII Генделевского фестиваля, г.Галле (ГДР, ныне Федеративная Республика Германия);

• 14 сентября — исполнение Третьей симфонии на открытии сезона в БКЗ, г.Ереван. Исп.: ГСО Армении, сол.: Дж.Гаспарян, Г.Григорян, дир. Д.Ханджян;

• 26 ноября — исполнение Третьей симфонии в зале Государственной филармонии, г.Воронеж (РСФСР, ныне Российская Федерация). Исп.: ГСО Воронежской филармонии, сол.: Дж.Гаспарян, Г.Григорян, дир. Д.Ханджян.

15

1979

• закончил работу над балетом “Монологи Ричарда III”;

• 22 января — исполнение Четвёртой симфонии в БКЗ, г.Тбилиси (Груз.ССР, ныне Республика Грузия). Исп.: ГСО Грузии, дир. Д.Ханджян;

• 7 июля — исполнение музыкально-сценического действия “Депи аревн эин гнум амбохнеры хелагарвац” («Դիւիւր տրուիւն էին գնում տիրոջները խելագարված», “Навстречу солнцу шли неистовые толпы”) труппой ГАТОБ им.А.Спендиаряна на сцене Кировского (ныне Мариинского) театра, г.Ленинград (РСФСР, ныне Санкт-Петербург, Российская Федерация). Исп.: сол.: М.Еркат, О.Захарян, дир. А.Катанян;

• 29 октября — исполнение Четвёртой симфонии на VIII съезде СК Армении в БКЗ, г.Ереван. Исп.: ГСО Армении, дир. Д.Ханджян;

- 24 ноября — исполнение Третьей симфонии на VI Всесоюзном съезде СК в Колонном зале Дома Союзов, г.Москва (СССР, ныне Российская Федерация). Исп.: ГСО Армении, сол.: Г.Григорян, Р.Назарян, дир. Д.Ханджян;
- избран членом Правления СК СССР.

1980

- 6 сентября — исполнение Второй симфонии на международном фестивале “Wratislavia Cantans”, г.Вроцлав (ПНР, ныне Польская Республика). Исп.: Оркестр и хор оперного театра г.Вроцлава, сол. Януш Волни, дир. Р.Сатановский;

- 11 ноября — **премьера** Пятой симфонии в г.Галле (ГДР, ныне Федеративная Республика Германия). Исп.: Симфонический оркестр Генделевского фестиваля, сол. Г.Мурадян, дир. К.Клюттиг;

- 7 декабря — исполнение Четвёртой симфонии в зале Литовской филармонии, г.Вильнюс (Лит.ССР, ныне Республика Литва). Исп.: ГСО Армении, дир. Д.Ханджян;

- 11 декабря — исполнение Четвёртой симфонии в зале Латвийской филармонии, г.Рига (Латв.ССР, ныне Латвийская Республика). Исп.: ГСО Армении, дир. Д.Ханджян;

- 17 декабря — исполнение Четвёртой симфонии в концертном зале “Эстония”, г.Таллин (Эст.ССР, ныне Эстонская Республика). Исп.: ГСО Армении, дир. Д.Ханджян;

- 18 декабря — исполнение Четвёртой симфонии в зале “Ванемуйте”, г.Тарту (Эст.ССР, ныне Эстонская Республика). Исп.: ГСО Армении, дир. Д.Ханджян;

- выпуск грампластинки (М., “Мелодия”) с записью Второй и Третьей симфоний. Исп.: ГСО Армении, хор АХО, сол.: К.Чаликян, Дж.Гаспарян, Г.Григорян, дир. Д.Ханджян;

• издание Третьей и Четвёртой симфоний, партитура, М.:Советский композитор.

1981

- закончил работу над Шестой симфонией;
- 23 декабря — первое исполнение в СССР Пятой симфонии на Всесоюзном фестивале советской музыки в БКЗ, г.Тбилиси (Груз.ССР, ныне Республика Грузия). Исп.: ГСО Армении, сол. Г.Мурадян, дир. В.Гергиев;
- выпуск грампластинки (М., “Мелодия”) с записью оперы “Огненное кольцо”. Исп.: сол. Е.Микаелян, М.Еркат, БХ и БСО ЦТ и ВР, дир. Г.Тертерян.

1982

- 4 февраля — исполнение Третьей симфонии в Большом зале консерватории, г.Москва (СССР, ныне Российская Федерация). Исп.: ГАСО Московской филармонии, сол.: Г.Григорян, Р.Назарян, дир. В.Кожин;
- 6 апреля — прослушивание и обсуждение Пятой симфонии на творческой встрече в рамках XVIII Ленинградской музыкальной весны, г.Ленинград (РСФСР, ныне Санкт-Петербург, Российская Федерация);
- 11 октября — исполнение Четвёртой и Пятой симфоний в Большом зале консерватории, г.Москва (СССР, ныне Российская Федерация). Исп.: ГСО Министерства культуры СССР, сол. Г.Мурадян, дир. Г.Рождественский;
- 7 ноября — исполнение Четвёртой и Пятой симфоний в зале филармонии им.Д.Шостаковича, г.Ленинград (РСФСР, ныне Санкт-Петербург, Российская Федерация). Исп.: ГСО Министерства культуры СССР, сол. Г.Мурадян, дир. Г.Рождественский.

1983

• 12 февраля — исполнение Третьей симфонии в БКЗ, г.Новосибирск (РСФСР, ныне Российская Федерация). Исп.: ГАСО Новосибирской государственной филармонии, сол.: Г.Григорян, Р.Назарян, дир. А.Кац;

• 13 февраля — исполнение Третьей симфонии в Концертном зале Дома учёных СО АН СССР, г.Новосибирск (РСФСР, ныне Российская Федерация). Исп.: ГАСО Новосибирской государственной филармонии, сол.: Г.Григорян, Р.Назарян, дир. А.Кац;

• 25 апреля — **премьера** Шестой симфонии на Международном музыкальном биеннале в концертном зале “Ватрослав Лисинский”, г.Загреб (СФРЮ, ныне Хорватия). Исп.: АСО ГАБТа СССР, дир. А.Лазарев;

• выпуск грампластинки (М., “Мелодия”) с записью Четвёртой и Пятой симфоний. Исп.: ГСО Министерства культуры СССР, сол. Г Мурадян, дир. Г.Рождественский;

• запись в фонд Радио Осло (Королевство Норвегия) Четвёртой симфонии. Исп.: Оркестр норвежского радио, дир. В.Катаев.

1984

• закончил работу над оперой “Землетрясение”;

• 6 января — первое исполнение в СССР Шестой симфонии в зале им.П.И.Чайковского, г.Москва (СССР, ныне Российская Федерация). Исп.: АСО ГАБТа СССР, дир. А.Лазарев;

• 5 июля — показ оперы “Землетрясение” художественному совету *ЛТ*. Совет принял оперу, написанную по заказу издательства “Peters”, к постановке;

• выпуск грампластинки (М., “Мелодия”) с записью

Четвёртой симфонии. Исп.: ГСО Армении, дир. Д.Ханджян;

- 10 февраля — удостоен почётного звания “Народный артист Арм.ССР”;

- избран секретарём Правления СК Армении.

1985

- 4 февраля — исполнение Четвёртой симфонии в БКЗ “Бахор”, г.Ташкент (Узб.ССР, ныне Узбекистан). Исп.: ГСО Узбекистана, дир. З.Хакназаров;

- 11 апреля — исполнение Пятой симфонии в БКЗ, г.Свердловск (РСФСР, ныне Екатеринбург, Российская Федерация). Исп.: Свердловский ГСО, сол. Г.Мурадян, дир. В.Катаев;

- 9 июля — **преьера** балета “Артавазд и Клеопатра” на музыку Третьей симфонии в БКЗ, г.Ереван. Либретто и постановка Р.Харатяна;

- 22 сентября — исполнение Шестой симфонии на международном фестивале “Варшавская осень” в зале Народной филармонии, г.Варшава (ПНР, ныне Польская Республика). Исп.: АСО ГАБТа СССР, дир. А.Лазарев;

- 13 декабря — присвоение учёного звания “Профессор”.

1986

- 4 апреля — исполнение Пятой симфонии на VIII съезде СК СССР в зале им. П.И.Чайковского, г.Москва (СССР, ныне Российская Федерация). Исп.: ГАСО Московской филармонии, сол. Г.Мурадян, дир. П.Коган;

- 9 сентября — исполнение Шестой симфонии на Международном фестивале в зале Академии культуры, г.Запад-

ный Берлин (ФРГ). Исп.: АСО ГАБТа СССР, дир. А.Лазарев;

• 16 сентября — творческая встреча в СК Латвии, г.Рига (Латв.ССР, ныне Латвийская Республика);

• 15 ноября — исполнение балета “Артавазд и Клеопатра” на музыку Третьей симфонии в зале Социалистической (ныне Национальной) оперы Румынии, г.Бухарест (Республика Румыния). Исп.: Камерный балет Государственного комитета по телевидению и радиовещанию при Совете министров Арм.ССР (ныне Республика Армения), художественный руководитель Р.Харатян;

• избран секретарём Правления СК СССР.

20

1987

• закончил работу над Седьмой симфонией;

• 29 мая — **преьера** Седьмой симфонии в БКЗ им.А.Хачатуряна, г.Ереван. Исп.: ГСО Армении, дир. М.Нерсесян;

• 29 сентября — исполнение Третьей симфонии в БКЗ “Бахор”, г.Ташкент (Узб.ССР, ныне Узбекистан). Исп.: ГСО Узбекистана, сол.: С.Даниэлян, Р.Акопян, дир. З.Хакназаров;

• 3 октября — исполнение Третьей симфонии на международном симпозиуме в Концертном зале, г.Самарканд (Узб.ССР, ныне Узбекистан). Исп.: ГСО Узбекистана, сол.: С.Даниэлян, Р.Акопян, дир. З.Хакназаров;

• 16 ноября — исполнение Четвёртой симфонии в зале театра г.Штральзунд (ГДР, ныне Федеративная Республика Германия). Исп.: Симфонический оркестр “Das Theaters Stralsund”, дир. Г.Нердих;

• выпуск грампластинки (М., “Мелодия”) с записью Шестой симфонии. Исп.: АСО ГАБТа СССР, Государ-

ственный хор Министерства культуры СССР, дир. А.Лазарев;

• издание Пятой и Шестой симфоний, партитура, М.:Советский композитор.

1988

• 22 марта — исполнение Шестой симфонии на фестивале советской музыки в г.Бостоне (США). Исп.: АСО ГАБТа СССР, дир. Н.Корндорф;

• 25 апреля — исполнение Шестой симфонии в концертном зале Ереванского спортивно-концертного комплекса, г.Ереван. Исп.: Ереванский камерный оркестр, хор “Комитас”, дир. З.Вартанян;

• 24 сентября — исполнение Шестой симфонии в Большом театре СССР, г.Москва (СССР, ныне Российская Федерация). Исп.: АСО ГАБТа СССР, дир. А.Лазарев;

• 6 октября — исполнение Четвёртой и Пятой симфоний в зале филармонии, г.Саратов (РСФСР, ныне Российская Федерация). Исп.: ГСО Саратовской филармонии, сол. Г.Мурадян, дир. М.Аннамамедов;

• 27 октября — исполнение Пятой симфонии во Дворце “Финляндия”, г.Хельсинки (Республика Финляндия). Исп.: ГСО Хельсинкской филармонии, сол. Г.Мурадян, дир. В.Полянский;

• премьеры фильма “Взгляд наверх”, режиссёр А.Каджворян.

1989

• февраль — закончил работу над Восьмой симфонией;

• издание Четвёртой и Седьмой симфоний, партитура, М.:Советский композитор;

• 21 декабря — **преьера** Восьмой симфонии в зале филармонии, г.Саратов (РСФСР, ныне Российская Федерация). Исп.: Симфонический оркестр Саратовской филармонии, дир. М.Аннамамедов.

1990

• 15 марта — Авет Тертерян поселился в деревне Айриван на берегу озера Севан в доме, построенном по проекту композитора.

1991

• 30-31 января — исполнение Шестой симфонии в Концертном зале г.Дуйсбурга (Федеративная Республика Германия). Исп.: Ансамбль солистов симфонического оркестра Дуйсбурга, дир. А.Лазарев;

• 5 апреля — исполнение Пятой симфонии в БЗФ, г.Ереван. Исп.: ГСО Армянской филармонии, сол. Г.Мурадян, дир. Л.Чкнаворян;

• май — закончил работу над Вторым квартетом;

• 11 октября — исполнение Третьей симфонии в зале оперной студии Киевской государственной консерватории им.П.И.Чайковского, г.Киев (Украина). Исп.: ГСО Украины, сол.: А.Бахтияян, В.Макарян, дир. В.Сиренко;

• 16-17 ноября — исполнение Четвёртой симфонии в зале Крымской государственной филармонии, г.Ялта, г.Симферополь (Украина). Исп.: Симфонический оркестр Крымской государственной филармонии, дир. Мурад Аннамамедов;

• 20 декабря — удостоен почётного звания “Народный артист СССР”.

1992

• 17-18 февраля — **преьера** спектакля “Версия N1” на музыку Пятой симфонии, г.Свердловск (РСФСР, ныне Екатеринбург, Российская Федерация). Исп.: коллектив “Провинциальные танцы”, реж. Т.Баганова;

• 11 апреля — исполнение Третьей симфонии в зале Саратовской филармонии, г.Саратов (Российская Федерация). Исп.: ГСО Саратовской филармонии, сол.: А.Бахтиян, А.Газарян, дир. М.Аннамамедов;

• 24 апреля — исполнение Третьей симфонии в БКЗ, г.Ереван. Исп.: ГСО Армянской филармонии, сол.: А.Бахтиян, Г.Григорян, дир. Л.Чкнаворян;

• 23 июня — исполнение Третьей симфонии в БКЗ, г.Ереван. Исп.: ГСО Армянской филармонии, сол.: А.Бахтиян, Г.Григорян, дир. Л.Чкнаворян;

• 20 сентября — присвоение звания “Почётный гражданин города Гавара” (Армения).

1993

• 27 февраля — авторский концерт, исполнение Четвёртой и Восьмой симфоний в зале филармонии, г.Екатеринбург (Российская Федерация). Исп.: Уральский симфонический оркестр, дир. М.Аннамамедов;

• 2 апреля — исполнение Четвёртой симфонии в зале Саратовской филармонии, г.Саратов (Российская Федерация). Исп.: Саратовский симфонический оркестр, дир. М.Аннамамедов;

• 29 апреля — исполнение Четвёртой симфонии в зале Областного театра драмы им.А.В.Луначарского, г.Пенза (Российская Федерация). Исп.: Саратовский симфоничес-

кий оркестр, дир. Мурад (М.Аннамамедов);

- избран Президентом общества “Армения-Австрия”;
- 2 декабря — исполнение Четвёртой симфонии на фестивале “Зимние грёзы”, г.Вологда (Российская Федерация). Исп.: Ярославльский симфонический оркестр, дир. М.Аннамамедов;

1994

• с 10 декабря 1993 года по 20 апреля — мастер-классы в Уральской консерватории им.М.П.Мусоргского, г.Екатеринбург (Российская Федерация);

• 22 апреля — авторский концерт в рамках Фестиваля современной музыки, исполнение Шестой симфонии и Второго квартета в Большом зале консерватории, г.Екатеринбург (Российская Федерация). Исп.: АС Уральского симфонического оркестра, дир. Р.Фрейзитцер, Квартет им.Баха;

• 2 июня — последний день в Армении;

• 10 июня — отъезд в Берлин в Дом творчества “Wiepersdorf” (стипендия земли Бранденбург, Федеративная Республика Германия);

• 27-28 августа — выступление и показ Шестой симфонии на Симпозиуме духовной сакральной музыки, г.Лоокум (Федеративная Республика Германия);

• 24 сентября — исполнение Второго квартета в зале Дома творчества “Wiepersdorf”, г.Виперсдорф (Федеративная Республика Германия). Исп.: Квартет Берлинского симфонического оркестра;

• 9 ноября — исполнение Седьмой симфонии в Королевском зале, г.Лондон (Англия). Исп.: Оркестр Би-Би-Си, дир. А.Лазарев;

- 1 декабря — выезд из Берлина (Федеративная Республика Германия) в Москву (Российская Федерация);
- 5 декабря — выезд из Москвы в Екатеринбург (Российская Федерация) на авторский фестиваль “Три вечера с Аветом Тертеряном”;
- 11 декабря 4 часа утра — уход из жизни;
- 18 декабря — захоронение в Пантеоне, г.Ереван (Республика Армения);
- 23, 24, 25 декабря — фестиваль в Екатеринбурге состоялся, превратившись из авторского в мемориальный. Исполнение вокально-симфонического цикла “Родина”, Первой, Третьей, Четвёртой, Пятой, Шестой и Восьмой симфоний. Исп.: Уральский симфонический оркестр, хор студентов Уральской государственной консерватории им.М.П.Мусоргского, хормейстер В.Завадский, сол.: Н.Сokolova, Ю.Шубин, Г.Григорян, Р.Саркисян, дир. Мурад (М.Аннамамедов).

ДОМ. ДЕТСТВО. РОДИТЕЛИ. МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

Что Вы помните о доме вашего детства?

Наш дом был заметным явлением в Баку. О нём говорили как о доме, где всегда звучит музыка, поэзия, проза, где проигрываются оперы с начала до конца в исполнении хозяев и гостей. Пели всё и за всех, т.е. все партии, ну и мы, дети, тоже принимали участие. У нас бывали очень интересные гости: врачи, юристы, литераторы, журналисты. Помню, это были люди высокообразованные, по-настоящему влюблённые в музыку. Каждый из них несомненно представлял интерес сам по себе, но когда они собирались вместе, это трудно было объять по значимости.

26

Двери нашего дома, в прямом смысле слова, были открыты для всех, к нам в любое время мог зайти каждый. Иногда собиралось столько гостей, что для того, чтобы пройти из комнаты в комнату, надо было извиниться, попросить кого-то подвинуться, хотя квартира у нас была огромная.

Наш дом посещали почти все музыканты и актёры, в том числе гастролёры. Обычно концерт после Филармонии продолжался у нас дома. И тогда под нашими окнами собирались прохожие. Порой домашние концерты длились всю ночь напролёт.

Часто и я пел дуэты со знаменитыми певцами. В опере “Евгений Онегин” (в сцене на балу) я вызывал их на дуэль...

Что Вы можете вспомнить о своём отце?

Мой отец был врачом и всегда считал эту профессию своим призванием, несмотря на то, что он обладал весьма незауряд-

ным голосом, и многие профессионалы — крупные певцы, педагоги-вокалисты — предсказывали ему блестящее будущее, уговаривали бросить врачевание и полностью заняться вокалом, но он всегда повторял, что он прежде всего — врач, хотя это не мешало ему в Саратове, где, кстати, он окончил университет, учиться профессиональному пению.

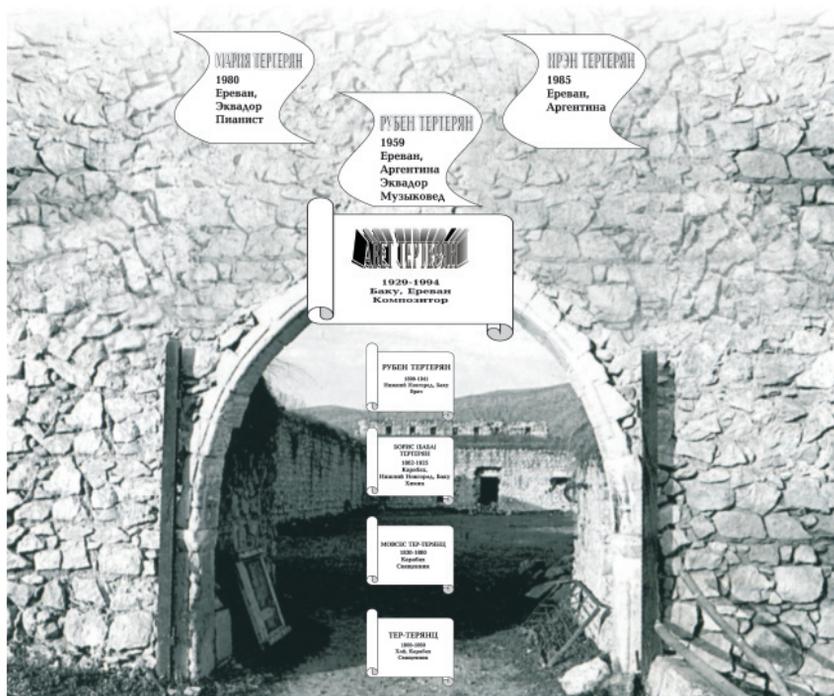
Медицинский факультет Саратовского университета по тем временам был едва ли не самым авторитетным учебным заведением России.

Я и позднее встречал людей, окончивших в те годы Саратовский университет, и должен отметить, что они очень отличались от тех врачей, с которыми нам часто приходится сталкиваться. В них было особое горение, преданность медицине, они были буквально фанатиками своего дела. Наверное, именно это и определило отношение отца к своей профессии и ко всему остальному.

У отца был прекрасный тенор, по тембру напоминающий голос знаменитого Джильи. Помню, в первые годы после войны показывали трофейный фильм о Джильи. Однажды какая-то женщина в кинотеатре, узнав меня, сказала: “О, как это напоминает голос вашего отца!” Отца к тому времени не было в живых, он умер 12 апреля 1941 года (1), но многие сохранили в памяти его очень красивый голос.

Отец продолжал учиться пению и в Баку, напряжённо работая в поликлинике и в больнице врачом-ларингологом. Кроме того, он часто консультировал и был дежурным врачом в оперном и в драматических театрах города.

Певцов и актёров, лечившихся у него, особенно привлекало то, что отец сам пел. На лечение к нему приезжали крупные вокалисты из разных городов.



Генеалогическое древо Аветы Тертерьяна

У меня сохранилась фотография известного в те годы певца, подаренная отцу с надписью: “С благодарностью и в память о наших совместных поисках”. Что они искали? Видимо, у них были какие-то планы, связанные с вокалом и наукой.

Будучи крупным специалистом, отец просто делал чудеса, например, сложнейшие по тем временам операции: трепанацию гайморовой пазухи и операции на ухо — это в то время, когда ещё не было таких инструментов, таких возможностей, как сейчас. Он был известным, можно даже сказать, знамени-



*Семья Бориса Тер-Терянца.
В верхнем ряду справа - Рубен, отец А. Тертеряна.
Нижний Новгород, начало XX века*

*Кармен Иосифовна
и Рубен Борисович
Тертеряны, родители
композитора, 1930-е годы*



30

тым врачом в Баку. Все пациенты его очень любили. К нему люди тянулись, потому что были уверены, что он всегда готов оказать любую помощь. Наша улица была, так сказать, улицей врачей, но больные чаще всего шли к отцу. И если ночью надо было кого-нибудь разбудить, то будили всегда его. Преисполненный чувством врачебного долга, он всегда оставался верен клятве, которую дал ещё в университете. Это, наверное, можно назвать посвящением в медицину, которая была свята для него.

Вокал же для него был просто хобби, хотя его часто приглашали выступать в оперном театре, где он пел Ленского, графа Альмавиву и другие ведущие теноровые партии. Ходили мы в театр почти каждый день и, нередко, в антракте в фойе вдруг раздавались аплодисменты отцу, его просили спеть и тут же кто-нибудь садился за рояль, а чаще всего он сам себе аккомпанировал, так как прекрасно владел инструментом.

Каждое утро отец распевался, потом шёл в поликлинику, когда возвращался — он пел романсы, по вечерам же устраи-

вал фортепианные и вокальные концерты.

Отец мой был очень интересным человеком, кроме всего прочего, он писал стихи, редактировал медицинскую газету. Как он успевал, мне сейчас даже трудно представить. Он жил всего 42 года, но, кажется, прожил не одну, а три-четыре жизни. Я никогда не видел отца отдыхающим. Как правило, он до трёх часов ночи бодрствовал, а в шесть уже вставал, так как в семь должен был быть в больнице. Когда же он спал и как он жил? Это было безумное горение, и он на самом деле сгорел, причём цветущим, жизнерадостным.

Что Вы можете рассказать о своей матери?

Мама очень органично вписывалась в созданную отцом атмосферу жизни. Её природный голос обладал таким диапазоном и был так красив, что при ней стеснялись петь даже оперные певцы. Она великолепно владела своим голосом, хотя вокалом серьёзно не занималась. Знаменитый бас, профессор Николай Иванович Сперанский, который в те годы пел и преподавал в Баку, помню, не раз предлагал ей профессионально заняться пением, при этом пророчил гастроли чуть ли не по всему миру. Но чаще всего ей говорили: “Вам не надо специально заниматься, учиться, вам нужно делать репертуар. Вам нужен только хороший концертмейстер — прекрасный музыкант и больше ничего”.

Моя мать почти во всём была талантливой от природы. Она пела, хорошо рисовала, училась на трёх факультетах, но ни один из них не окончила. Её подруги вспоминают, как в годы учёбы пользовались её конспектами, списывали у неё курсовые работы. Все они потом стали учёными, докторами наук, а мама...

Мой дядя, брат моего отца, Ашот Борисович, рассказывал, как она помогала даже ему, делала для него чертежи. В дальнейшем он стал известным химиком, автором крупных научных открытий, а мама — она не закончила и этот институт. Затем она училась на литературном факультете... Потом вокал... Ей всё давалось легко, а когда надоедало — она бросала.

Видимо, жизнь складывалась так, что это всё было ей не нужно. Вспоминаются слова моего тестя, крупного армянского музыковеда Георгия Тигранова, с которыми он обратился к своей бывшей студентке, Маргарите Рухкян в день защиты её кандидатской диссертации: “Я желаю, чтобы Ваша жизнь сложилась так, чтобы Вам не понадобилось защищать докторскую диссертацию!” Жизнь мамы складывалась так, что ей не нужен был даже диплом. Потом... неожиданно всё прекратилось, умер отец, началась война — именно тогда она занялась вокалом всерьёз, стала выходить на эстраду. Её выступления проходили с огромным успехом, под громкие овации зала и, как правило, её долго не отпускали со сцены. Она очень любила исполнять цыганские романсы, а я, по тем временам крайне строгий в выборе, старался пресечь её увлечение, тогда я очень хотел, чтобы она пела только “чистую” классику. Делала она это прекрасно, но всегда чувствовалось, что её тянет к цыганским романсам. С годами я и сам полюбил цыганские романсы за их правду чувства, естественность.

Жила мама, конечно, ради своих детей — меня и моего брата Германа. Она делала для нас всё, могла остаться даже без туфель, лишь бы мы были одеты. Многие упрекали её за то, что она нас, как говорится, “держала в вате”, не заставляла работать, мне тогда было 14-15 лет, а она не впускала нас даже

на кухню. Мы никогда не помогали ей по хозяйству, не знаю, хорошо ли это или плохо, но она всё всегда делала сама.

Мать постоянно сохраняла присущее ей гостеприимство и нередко по привычке предлагала гостям отобедать у нас, а потом выяснялось, что это была последняя еда в доме.

Она всегда старалась помочь людям, всегда кого-то куда-то устраивала: кого — в больницу, используя связи в медицинской среде, кого — в институт, кому-то надо было одно, кому-то — другое. Она как могла служила людям, несла добро и получала от этого огромное удовлетворение. Удивительно, как её любили люди и как она любила их... Вокруг неё всегда было много знакомых: от самых молодых моих друзей, моих сверстников до умудрённых опытом стариков. И всем было интересно с ней. Круг её общений был необычайно широк: от рабочего до академика, от нашего дворника до известного журналиста, который вечерами у нас читал изысканные стихи.

Утром — она прачка, полойка (она крайне любила чистоту, и у нас в доме всё блестело так, что меня это порой угнетало: сюда не подойди, то не тронь — всё это создавало некоторое напряжение в домашнем быту), а вечером гости целовали ей ручки, которые днём мыли полы. Она как-то умудрялась делать множество дел сразу: готовить, стирать и одновременно беседовать на любые темы. И в этом не было суеты, то был её особый ритм жизни. Она была очень остроумным, удивительно оптимистичным человеком. Всегда развлекала друзей и себя — помню, как она весело смеялась, устраивая всевозможные розыгрыши.

Трудно описать её душевные качества — это была удивительная, высочайшая доброта, она старалась помочь всем в большом и малом, и люди отвечали ей взаимностью. Конеч-

но, бывали случаи, когда ей платили хамством, однако так редко, что не стоит об этом вспоминать.

Никто никогда не мог узнать от неё, где она родилась. То говорила, что в Париже, то ещё где-то. А родилась она в городе Шуши Нагорного Карабаха. Возраст её так никто и не узнал, даже её внуки. Помнится, по последней версии, она оказалась ровесницей моего сына! Во всяком случае, однажды выяснилось, что она моложе меня — вот до чего договорилась.

До последних дней жизни она оставалась женщиной в полном смысле этого слова, с огромным диапазоном личности: от работяги до светской дамы в чёрном платье со шлейфом. И всё удивительно подходило ей. Даже, когда лежала с тяжелейшим инфарктом в Москве, в больнице Склифосовского, продолжала живо интересоваться пошивом своей шубы и просила не забыть о каких-то деталях фасона... А одевалась она по последней моде, экстравагантно, и всегда с большим вкусом, кстати, так же одевала и нас. Наверное, поэтому мне сейчас безразлично в чём ходить. Это всегда так: кто в детстве видел всё, спокойно, без проблем и “тоски” относится к деньгам, к материальному благополучию, к вещам, к еде. Я всегда был сыт и причём прекрасной изысканной пищей. Мама готовила потрясающе — красиво и вкусно. Видимо, и тут у неё был талант. Иногда она просто из ничего могла накрыть шикарный банкетный стол. И делала она это с таким вкусом и так эффективно (какие-то взбитые сливки, а сверху гранаты, политые ещё чем-то...), что даже никто не решался есть. Причём этим блюдам сама давала неслыханные экзотические названия.

Мы с мамой по характеру не были похожи: она не воспринимала жизнь так, как я, она была полна оптимизма. В 60-х годах она переехала в Москву и очень хотела, чтобы я или

Гера, мой брат, жили с ней. Я говорил, что мой переезд из Еревана невозможен, потому что я уже крепко “повязан” Арменией, её землёй. Ей же было очень тесно в Ереване, видимо, не смогла бы она жить и в Баку наших дней: город моего детства и теперешний — несравнимы. Баку — в те годы интернациональный город, чуждый проблемам национальности: армянин ты, русский или еврей — оказал своё влияние на маму, и у неё не было острого “чувства нации”. Так, несмотря на своё карабахское происхождение, она не могла меня понять.

Помните ли Вы годы войны?

Это были тяжёлые годы. Отец умер за полтора месяца до начала войны. Маме пришлось срочно устраиваться на работу, чтобы содержать детей. Её голос стал единственным источником средств нашего существования. Я часто ездил с ней на гастроли, а в небольших городах сопровождал её. Я очень хорошо знал вокальную литературу и сам пел многие романсы. Говорят, был и неплохим концертмейстером.

Сохранил ли Ваш дом свои традиции?

После смерти отца мама всячески старалась сохранить традиции нашего дома, традиции вечеров, домашних концертов... Было такое впечатление, будто ничего не изменилось, и во главе этих “собраний” снова находится мой отец. Наш дом посещали те же люди. Все гастролёры — певцы, пианисты, как и прежде, приезжая в Баку, заходили к нам.

Сохранить традицию, сохранить дом было очень трудно, особенно для молодой женщины, которая осталась одна с двумя детьми на руках. И только мамина энергия, её оптимизм,

воля к жизни, а также нелёгкая задача поставить нас на ноги, вывести в люди заставляли её бороться с тяготами жизни. Она делала всё, чтобы мы никогда не чувствовали безотцовщину.

Именно в годы войны у Вас останавливался С.Прокофьев, о чём свидетельствует одно из недавно опубликованных его писем к Н.Мясковскому. Расскажите об этом.

В годы войны, когда было крайне трудно с гостиницами, так как они были переданы под госпитали, мама предоставляла возможность музыкантам останавливаться у нас. Это были Нина Дорлиак, Яков Флиер, Эмиль Гилельс, Клавдия Шульженко, танцовщица Тамара Ханум... Мать и в этом сохраняла традиции гостеприимства нашего дома.

36

Конечно, общение с великолепными музыкантами оказывало немалое влияние на наше формирование. С Сергеем Сергеевичем Прокофьевым мы ходили на все его концерты. Он каждый вечер брал меня с собой. Музыка Прокофьева была на уровне больших открытий, это было ново, авангардно, тогда её даже не все принимали. Какое это было счастье соприкоснуться с неповторимой музыкой и высочайшим исполнительским мастерством!

По Вашему рассказу видно, что Ваша семья была тесно связана с концертно-театральной жизнью города. Могли бы Вы рассказать о ней?

Что-то запечатлелось с самого детства, что-то в дальнейшем рассказывали старшие. Определённо одно: богатые музыкальные и театральные традиции Баку активно развивались в предвоенные и военные годы. Сюда приезжали все видные дирижёры страны и почти все зарубежные гастролёры. Сим-

фонический же оркестр, который мне представляется олицетворением культуры, в те годы можно было назвать одним из лучших в стране. Концертная жизнь была насыщенной, но меня, почему-то, всегда тянуло именно на симфонические концерты. Хочу особо отметить настоящий факт, поскольку в результате именно это повлияло на моё музыкальное мышление. В Баку приезжали и прекрасные солисты...

А театры?..

Великолепным был русский театр. Хорошим был и армянский, но так как мы в те годы, к сожалению, не были близко связаны с армянской культурой, то посещали этот театр редко. Правда, отца приглашали на все премьеры, и он всегда принимал приглашения, пару раз и я был на спектаклях. Но основным местом моего “жительства” был русский театр. Он назывался “Бакинский рабочий театр”.

Так что и музыкальная, и театральная жизнь города была очень разнообразной. Я уже не говорю об оперном театре!

Конечно, это не могло не оказать влияния на Вас, юношу.

Когда сейчас вспоминаю концерты, спектакли, музыкальную атмосферу, в которой я рос, то понимаю, какое всё это оказывало влияние на моё мировоззрение, на формирование моей личности. Впечатления как бы подсознательно входили в меня, потому что если бы я сознательно относился к ним, представляю, сколько бы вопросов я бы задал всем этим великолепным музыкантам. Это было непосредственное общение с искусством и его личностями. Информация как бы откладывалась в моей эмоциональной памяти, и сейчас, также подсознательно и естественно, всё срабатывает в нужный момент.

ПЕРВЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ ОПЫТЫ. НАЧАЛО УЧЁБЫ

Когда Вы решили стать композитором?

Об этом я никогда не думал. Напротив, отношение к музыкантам у меня всегда было несколько скептическим, ограниченность многих “профессионалов” создавала у меня впечатление замкнутости касты, называемой музыкантами, хотя ещё до профессиональных занятий в возрасте 14-15 лет музыку я знал не хуже, чем студенты консерватории.

38

Я безмерно увлекался театром, многие пьесы я помню наизусть. Кстати, мы устраивали домашние представления, даже ставили лермонтовский “Маскарад”. Наверное, я стал бы актёром, если бы не моя дикция: в детстве я немного картавил. Очень хотелось стать если не актером, то хотя бы филологом. Я почти постоянно читал и, как мне сейчас кажется, неплохо знал литературу. Классику же, это точно, — всю.

Мой отец всегда говорил: “Я, прежде всего, — врач”, и для меня было ясно, что надо стать кем-то. Ну, а музыка? Разве может быть лучшее хобби?

Но, как всегда, случай, на первый взгляд кажущийся незначительным, может определить всю жизнь. Я влюбился в пианистку и мне тоже захотелось стать музыкантом. Но буду ли я композитором, я не знал.

Помните ли Вы свой первый опус?

Произошло это совершенно неожиданно! Моя мама вспоминала, что когда она после войны заболела тифом, я впал в некое стрессовое состояние. Ей нужен был уход, и я постоянно находился дома. В недолгие часы, когда она спала, я сидел в тишине рядом с ней и, видимо, в состоянии какой-то грусти,

печали, а может, уже и какого-то творческого погружения, я “услышал” музыку или, точнее, музыкальную картину движущегося каравана. Во всяком случае, когда я “перенёс” на рояль, всё выглядело очень образно, хотя явно это была не фортепианная музыка. И уже тогда, в 17 лет, мне стало совершенно ясно, что фортепианной музыки я писать никогда не буду. В пьесе уже ощущались зачатки творческого мышления и даже, как я сейчас припоминаю, чисто симфонического. Наверное, её можно было бы оркестровать.

Имело ли сочинение форму? Вряд ли, всё ещё было неосознанно. Но несомненно одно: оно обладало динамикой развития, так как в нём было начало, приближение и уход. Может быть, какая-то форма и образовывалась, но, видимо, как я сказал, благодаря динамическому нарастанию. Произведение получилось очень образным, всем нравилось, на всех производило впечатление и многие считали, что я должен стать композитором.

А дальше?

После этого я, ещё влюблённый, написал романс “Это было в мае” — довольно-таки сентиментальный. Он также многим нравился и, кстати, не раз исполнялся. Главное, что в нём появилась форма — это был именно романс. Видимо, он у меня получился ещё и в силу того, что я рос в атмосфере романсов, арий, вокальной музыки. В нём сильно ощущались традиции русской классики.

Потом последовал романс “Соловей и роза”. Написал я его в 1948 году. Это сочинение было уже вполне зрелое. Интересно, что романс до сих пор поют в консерватории и на эстраде. Но если говорить о самобытности, то и этот романс был

“а ля” Римский-Корсаков или Рахманинов — и не случайно: в нашем доме царила атмосфера именно их музыки, она и стала тогда моим средством выражения.

Эти опусы и привели Вас в Бакинское музыкальное училище?

Желание стать музыкантом к этому времени во мне определилось. Причём поступать я хотел на дирижёрский факультет. Дирижёром мне хотелось стать больше, чем композитором: видимо, опять-таки сказалась тяга к артистизму, но выяснилось, что дирижёрского отделения в училище нет, а есть теоретико-композиторское. И я согласился... Вот так всё естественно и получилось.

40

Далее, произведение за произведением оттачивалась моя композиторская техника, пробуждалось во мне творческое начало. И как-то с первых же дней мне стало ясно — это моя судьба, моя миссия.

С самого же начала я стал завоёвывать какие-то премии. Раз присуждались премии, значит произведения нравились. Разумеется, они были наивными, иначе и не могло быть. Но, может, в этом есть своя прелесть: быть чистым, наивным.

ПЕРЕЕЗД В ЕРЕВАН. ПРОДОЛЖЕНИЕ УЧЁБЫ. НОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ СРЕДА. ПЕДАГОГИ

Когда и почему Вы решили покинуть Баку и переехать в Ереван?

Атмосфера в нашем доме на Малыгина, 17, который оставался домом “открытых дверей”, начала противоречить мое-

му новому внутреннему состоянию. Постоянное присутствие людей, бесконечные разговоры в какой-то момент стали мешать мне. Наверное, уже тогда у меня появилась склонность к творческому погружению, сосредоточению в полном одиночестве. Для того, чтобы собраться с мыслями, мне всё определённой хотелось быть одному, и дом начал давить на меня своей постоянной праздничностью. Я стал чаще отказываться от совместных с мамой концертных поездок и пользовался её отсутствием, чтобы остаться одному. Я целыми днями играл на рояле, играл и пел, я любил петь и аккомпанировать себе. Отчасти мой переезд был вызван стремлением к другой жизни, к новому образу жизни. А главное, как я сейчас понимаю, во мне, видимо, подсознательно пробуждались чувства к Родине, хотя Армения была для меня страной совершенно “закрытой”, так как мои сведения о ней были почерпнуты как бы со стороны, а не изнутри. Безусловно, сказывался в немалой мере и языковой барьер. Но, когда я впервые по радио услышал армянскую музыку, во мне вдруг что-то проснулось, меня сильнее потянуло в Армению; сейчас ясно — на Родину, в те годы же такого чёткого ощущения не было. Моё понятие о Родине сводилось к понятию места рождения, и Баку был для меня родным городом. Но, по всей вероятности, кровь тянула к чему-то другому, другой, тогда для меня ещё незнакомой, культуре.

Взяв под мышку портфель со своими произведениями, всё-таки весьма скудными, я приехал в Армению. В Ереване я никого не знал, до этого общался только с Ашотом Сатяном, с ним мы находились в родственной связи, и он заезжал в наш бакинский дом. Это была моя единственная зацепка в Армении.

Кстати, Ашот Сатян один из первых посоветовал мне переехать в Армению. Он и Генрих Ильич Литинский, который, ознакомившись с моими произведениями в Баку, а после — в Москве, настоятельно убеждали в том, что я должен, так сказать, стать одним из строителей армянской музыкальной культуры.

Всё вместе привело меня в Армению. Кроме того, в Баку неожиданно возник национальный вопрос.

В Ереване Вы продолжили учёбу?

42

Да. Приехав в Ереван, я показал свои сочинения приёмной комиссии в музыкальном училище имени Романоса Меликяна, и меня приняли на четвёртый курс, поскольку первые три я уже прошёл в Баку. Полгода я проучился у Григория Ильича Егиазаряна по классу композиции, но между нами возникло полное непонимание и занятия быстро прекратились. Так и не найдя точек соприкосновения с педагогом, я окончил училище как теоретик.

Помню, первое, что меня поразило при общении с Егиазаряном, было его задание принести тему-мелодию. Я спросил: “Для чего?” Он ответил: “Вот Вы принесите мелодию, а потом мы подумаем, для чего”. Это было для меня совершенно убийственно. Я не мог представить себе, как можно написать просто тему без соответствия её с определённой формой, без связи с сочинением в целом. Для меня до сих пор остаётся загадкой: может ли мелодия родиться без всего остального, без гармонии, без формы? По-моему, это бессмыслица, чушь!

После окончания училища я был направлен в консерваторию. Я даже не видел своего диплома, дирекция сама переправила его в вуз, а мне выдали направление. В Ереванс-

кой консерватории я попросился в класс композиции Эдварда Михайловича Мирзояна, с которым впервые встретился в Москве в Доме культуры Советской Армении у Генриха Ильича Литинского. В Эдварде Мирзояне я сразу почувствовал какую-то духовную близость, общность в отношении к творчеству, пониманию каких-то трудно объяснимых вещей. Тут не должен возникать вопрос, кто лучше, а кто хуже. В прошлые века композиторы сами искали педагогов, учились у тех, кто оказывался им ближе. В данном случае мне повезло: у меня была возможность выбора.

Ваше первое приобщение к национальной культуре произошло в Армении. Легко ли оно протекало?

43

Тогда, в начале 50-х годов, меня ожидали постоянные открытия. Началось проникновение в дух моей нации, в дух моей культуры, в дух армянской музыки — именно в дух, это для меня самое главное. У меня для этого было много времени и возможностей, потому что жил я один, жил замкнуто. Это был очень резкий переход к новому образу жизни: от многолюдья нашего бакинского дома к полному одиночеству. Видимо, двойственность эта и сейчас сказывается в моей натуре: будучи склонен к постоянному общению с людьми, я принял жизнь, так сказать, отшельническую, живя один в Дилижане. Во мне очень слитны эти два начала: мне нужно и то, и другое, но преобладает отшельничество, поскольку оно создает оптимальные условия для творчества.

Проникновение в дух, по сути, новой для меня культуры, было процессом непростым. Но так как за плечами был уже большой слуховой музыкальный опыт русской и европейской культуры, процесс этот протекал быстро и естественно.

Я приехал в Армению где-то уже сложившимся музыкантом, и неудивительно, что отбор информации был у меня целенаправленным, подчинённым достаточно строгому уже тогда художественному вкусу.

Возможность сознательного отбора сыграла положительную роль. Я не был засорён всем тем, что “не надо”, и мне чётко было ясно — что хорошо, а что плохо. Шли годы, наполненные познанием духа армянской культуры, музыки и, наконец, настал день, когда меня объявили армянским композитором.

Случайно ли это? Думаю, что нет. Путь был тернистым и трудным, путь шёл от неприятия к признанию. Меня нередко обвиняли в том, что моя музыка якобы не национальна, но потом выяснилось, что она сугубо национальна. Видимо, критики, зная где протекало моё детство и юношество, факт моего проникновения в дух армянской культуры по инерции считали невозможным. Как же, человек рос не здесь и вдруг стал национальным композитором!

Я помню, когда музыковед Никогос Тагмизян, услышав мой Струнный квартет, сказал: “Не понимаю, как могло случиться? Мы знаем, что Тертерян даже не владеет армянским языком, а его музыка сугубо национальна. Его Квартет — явление чисто национальное, это настоящая армянская музыка”.

Тут я хочу обратить внимание на одну проблему. Музыка всегда стараются связать с языком, что, с моей точки зрения, крайне ошибочно. Музыкальная интонация в какой-то степени связана, конечно, с языком, но музыка как феномен находится за пределами языка, за пределами слов. Каким же образом многие считают язык чуть ли не решающим фактором в определении национальной принадлежности музыки? Тут,

мне кажется, большая неувязка. Язык не может даже приблизиться к выражению духа музыки, и неизвестно, что первично: язык или звук. Я думаю, что первичен звук, что музыка языка родилась раньше, чем его смысловое значение. Я уверен, что звук более многолик и способен открывать миры в бесконечности, а слово более однозначно.

Через звук, через музыку языка, наверное, через звучание самой атмосферы и земли проникал я в дух армянской национальной культуры. Тут всё зазвучало иначе, чем в Баку. По-другому пела сама природа, воздух, горы, реки, по-другому светило солнце, другим было его излучение, вся атмосфера была иной. Всё это переплавлялось во мне в иную музыку, в иные звуки, пробудившие во мне то, что было заложено генетически — мою национальную сущность, ибо нельзя пробудить в человеке то, чего в нём нет изначально.

Связь европейской культуры, на которой я воспитывался двадцать лет, и искусства Востока, атмосферы восточной музыки, всегда окружавшей меня, “входившей” в меня сперва бессознательно, а в Армении уже вполне осознанно — дала, как мне кажется, свой положительный результат. Именно тогда настала пора настоящего творчества, когда стало возможным совмещение сугубо европейского и сугубо восточного. Я считаю, что у нас, армян, есть то преимущество, что, вбирая европейскую культуру приблизительно так же, как любой европеец, мы проникнуты ещё и своим, национальным духом, исконным пониманием сущности восточного искусства. А для европейца оно совершенно “закрыто” и осознанно только как ориентализм, которому присуще поверхностное представление о Востоке.

Что Вы можете рассказать о своих педагогах?

В Баку я года два-три учился в классе Бориса Исааковича Зейдмана. У него получили образование многие, сегодня, известные композиторы. На первых порах он был для меня педагогом очень ценным: человек высокой культуры, прекрасно знавший музыку, профессионал, в совершенстве владевший формой и оркестром. Может быть, у него не было яркого, самобытного композиторского дара, но это был образованнейший человек, и общение с ним оставило свой глубокий отпечаток.

Далее — несколько уроков у Егиазаряна, о чём я уже рассказывал, ну и потом, конечно, Эдвард Мирзоян, у которого я учился и в консерватории, и в аспирантуре.

Эдвард Михайлович был очень чуток к творчеству, к музыке студентов. Он никогда не довлел над личностью студента, а пытался распознать его индивидуальность, что для молодых композиторов очень важно.

Меня он считал трудным студентом. Во-первых, труден был сам процесс перехода от одной культуры к другой, а точнее, не переход, а совмещение, так как от высокой европейской культуры отказываться нельзя; во-вторых, к профессиональным занятием музыкой я пришёл сравнительно поздно, к 20-и годам, с уже сложившимися взглядами и представлениями; и наконец, я проявлял много самостоятельности и порой педагогам трудно было мне что-либо доказать, хотя Мирзоян это делал очень тонко и, в целом, больших противоречий у нас никогда не возникало.

Я приносил на уроки сочинения почти в готовом виде. Они или просто уничтожались как неудавшиеся, или Эдвард Михайлович очень метко указывал путь, давая столь важный

импульс к продолжению работы. Причём он мог предложить одно, а я мог сделать другое, но то, что он советовал, как-то меня стимулировало. Он никогда не навязывал мне своих мыслей, а только обозначал путь, по которому мне следовало идти. Это как раз было то, что нужно, так как меня достаточно было направлять, не более.

В те годы Эдвард Мирзоян, только что вернувшийся из Москвы, где он прошёл хорошую школу у Генриха Литинского, уже автор своего известного Квартета, был очень яркой личностью, и общение с ним как с музыкантом не могло не дать самых благоприятных результатов.

Инструментовку я проходил у Лазаря Мартиросовича Сарьяна. На первых порах и здесь возникали сложности. Я к тому времени уже слышал свой собственный оркестр и мне было очень трудно инструментовать чужую фортепианную музыку. И сейчас, когда я веду в Ереванской консерватории специальный класс инструментовки, я учитываю опыт своей жизни и свои собственные “страдания”. Я всегда предлагаю студентам писать для оркестра свою музыку, но отнюдь не оркестровывать фортепианные опусы других композиторов (2).

С Сарьяном мы часто слушали музыку, причём не только на уроках в консерватории, но и у него дома. Он устраивал вечера прослушивания музыки и, в частности, современной, доставал редкие записи. Круг слушателей был вначале очень широк, потом он сузился: от нас быстро отмежевались те, кто ещё на студенческой скамье утратил интерес ко всему новому. И эта замкнутость ощущается и сегодня в сочинениях некоторых моих сокурсников. Мне же знакомство с так называемой “новой музыкой” всегда было очень интересно. Сарьян

старался привить студентам музыкальный вкус, и это сыграло свою положительную роль.

Мы много и серьёзно работали с Лазарем Мартиросовичем над моим вокально-симфоническим циклом “Родина”. Я помню, как он заступился за моё произведение, когда возникли сложности с его исполнением, говоря, что он готов расписаться под этим сочинением. Уже тогда многие отмечали своеобразие звучания оркестра, хотя в “Родине” ещё ощущаются различные влияния и, в частности, Стравинского.

РАННИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Насколько первые произведения определили дальнейший путь Вашего творчества?

Трудно сказать, что именно в них стало в дальнейшем определяющим. Обычно, когда композитор уже состоялся, то, оглядываясь назад, в его первых опусах пытаются найти своеобразные, присущие только его стилю, черты. Наверное, и в моих ранних сочинениях есть то, что свойственно мне и сейчас, хотя эти произведения были не очень самостоятельны и содержали немало “чужих” влияний.

В одном из ранних списков Ваших произведений указаны такие, о которых Вы потом нигде не упоминаете. Например, Соната для скрипки и фортепиано, Вариации, пьесы...

Эти произведения я писал в училище, их очень много, но сейчас я их не упоминаю. Некоторые из них не закончены, некоторые — просто проба пера, есть и завершённые, но они



“... И, что важно, я это особо хочу подчеркнуть, всё больше и больше признали мы непреходящее значение того ценного, которое несет в себе музыка Тертерьяна, ценного не только для своего времени, для нашего периода развития, но и для музыки в целом...”

ЭДВАРД МИРЗОЯН

из предисловия к книге Рубена Тертерьяна “Авет Тертерян”
(беседы, исследования, высказывания) Ер.:Хорурдаин грох, 1989.

Эдвард Мирзоян и Авет Тертерян. Ереван, начало 1980-х

для меня сегодня просто не представляют художественного интереса. Кстати, о романсе “Соловей и роза”. У меня в ту пору было много романсов, но, наверное, только благодаря первой исполнительнице, Анжеле Арутюнян, “вынесшей” его на широкого слушателя, он стал популярен и его начали петь. Я же до сих пор как-то стесняюсь его. Возможно, потому что к моему теперешнему творчеству он не имеет никакого отношения. Хотя среди моих коллег есть и такие, которые многие годы продолжают писать романсы в духе Рахманинова, Римского-Корсакова и так далее. Я же их тщательно скрываю. Конечно же, если покопаться в архивах, можно найти и другие опусы, написанные в этом духе. Но нужно ли это? Ведь там совершенно чуждая мне сегодня эстетика!

Как мне кажется, любое творчество, которое не имеет своей направленности, самобытности, какого-то своего понимания, пусть маленького, но открытия, не представляет интереса. Оно вторично и вряд ли нужно вообще. Как бы не была прекрасна репродукция, она всё равно остаётся копией, а подлинник, по-моему, всегда лучше!

Среди наиболее зрелых произведений этого периода могу выделить, конечно же, Виолончельную пьесу, которая издана и которую играют и сейчас, а также несколько романсов на слова А.Исаакяна, которые также до сих пор поют и, наконец, Виолончельную сонату.

СОНАТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО. ВСТУПЛЕНИЕ В СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ

Каково Ваше отношение к Сонате для виолончели и фортепиано сегодня?

Отношение к первым произведениям, в том числе и к Виолончельной сонате у меня, конечно, доброе и в то же время снисходительное, потому что я вижу там ещё несостоявшегося художника. Тем не менее, в них есть очень дорогие для меня искренность и непосредственность. Выражение там более наивное, но другого и быть не могло, оно соответствовало моему представлению о мире, о звуках. Это честные сочинения, откровенные и порой у меня возникает ощущение, что сейчас я не написал бы такую Сонату. И не потому, что не хочу, а потому, что не сумею, что-то произошло, вероятно, это можно назвать “деформацией” чего-то. Да и оперу больше не смогу написать такую, как “Огненное кольцо”, хотя, казалось бы, не так уж много лет прошло с тех пор.

Я считаю, что никогда нельзя отказываться от произведений, написанных давно. Если они честные, если искренние, то всегда к ним надо относиться тепло.

Недавно я вновь слушал Виолончельную сонату, и мне было очень приятно. А многие даже решили, что я её написал в последние годы, нашли там “Тертеряна”, которого знают сейчас. Она прозвучала удивительно современно. “Вы знаете, это сочинение выдержало время”, — как-то сказал мне Мирзоян. Сонату играют, и я сейчас там “нахожу себя”, особенно во второй части. Мне кажется, что в ней есть что-то, получившее продолжение в дальнейшем.

Соната по тем временам считалась чуть ли не авангардным

А. Тертерян в кругу семьи



1991г.



*с внучкой Машей,
Дилижан, 1981г.*

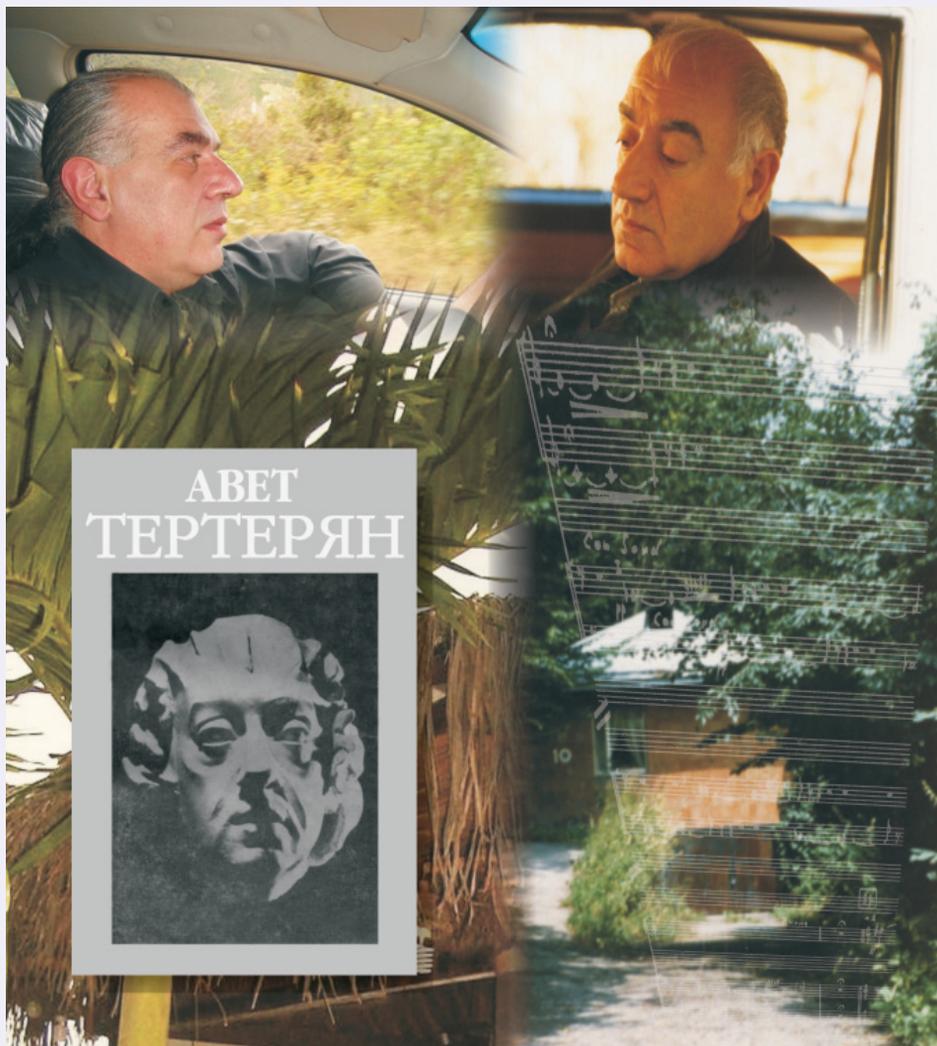


Мария, Кито (Эквадор), 2008г.



*с Ириной Тигра-
новой, Рубеном,
Нунэ Тертерян-
Мкртчян, Ирэн,
Ереван, 1988г.*

*Ирэн, Буэнос-Айрес,
(Аргентина), 2007г.*



АВЕТ
ТЕРТЕРЯН



Отец и сын Тертеряны

сочинением, очень много было нападков со стороны моих старших коллег. Вплоть до того, что Лазарь Сарьян, тогда председатель Союза композиторов, вынужден был в своём докладе взять Сонату под защиту. Выступали против острых, терпких звучаний, сейчас даже не помню, против чего ещё, настолько это смешно звучит в наши дни.

После исполнения Сонаты на съезде Союза композиторов Армении, мнения резко разделились, неприятие некоторых коллег сочеталось со многими высокими оценками музыкальной общественности и гостей, присутствующих на исполнении. Главное, Соната была в центре обсуждения. Тогда впервые я удостоился настоящих аплодисментов. Будучи ещё студентом четвёртого курса консерватории, я с этой Сонатой поступил в Союз композиторов.

Расскажите, как Вас принимали в Союз.

Тогда вступить в Союз композиторов было очень сложно: только что вышло постановление, запрещающее принимать студентов. Но в порядке исключения приняли троих: Джона Тер-Татевосяна с его Струнным квартетом, Константина Орбеляна тоже со Струнным квартетом и меня с Сонатой. Мы тогда втроём стали героями композиторского съезда и на первом же после съезда заседании Правления нас выдвинули и рекомендовали для вступления в Союз.

Принимали нас в Москве на самом высочайшем уровне. Я думал, что послушают примерно пару минут, не больше. Но помню Секретариат СК СССР, на заседании которого присутствовали и Дмитрий Шостакович, и Арам Хачатурян. От начала и до конца прослушав Сонату, секретари СК СССР начали серьёзное обсуждение. И я должен сказать, что мы все,

втроем, выдержали экзамен блестяще. Нас очень хвалили, и наши произведения были включены в программу Молодёжного смотра в Москве, где мы втроем опять же оказались в центре внимания.

ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ “РОДИНА”

Сразу ли получило признание это произведение?

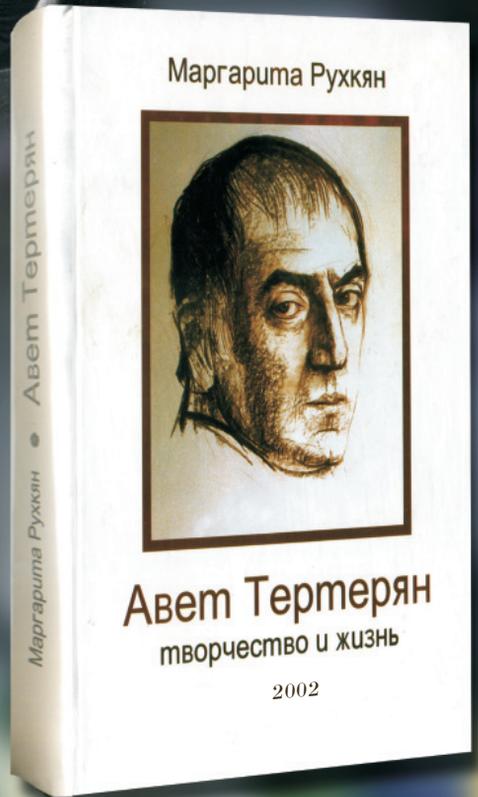
Путь к признанию — это была целая история! Опять моё сочинение восприняли как авангардное. Для многих это была какая-то вампука. В результате — полное неприятие с их стороны. Говорили, что так писать нельзя, что это вообще не музыка. Часто звучало слово “какофония”, произносились и другие слова, которые сейчас просто смешны. Вспоминая сегодня об этом, я невольно думаю: каким же низайшим был тогда критерий суждений, если такая партитура воспринималась чуть ли не как идущая вразрез с самим пониманием природы музыки! И какой резкий скачок в развитии совершила наша музыкальная культура за последние два-три десятилетия!

Этот цикл, какие бы вокруг него ни велись споры, был для меня родным сочинением, хотя он и принёс мне очень много неприятностей. Играть его не хотели, петь не могли. Почему? Я до сих пор не могу понять. За него брались такие дирижёры, как Оган Дурян, Испир Хараджян, Юрий Давтян, потом Микаэл Малунциан, который, кстати, всё же записал для Радио две части из этого цикла. Поскольку оркестр тоже не принимал мою музыку, исполнение осуществить было очень трудно. И фактически впервые цикл прозвучал лишь через



“Откуда она берется?” — спрашивал он и отвечал: “Это непознанное явление. К этому надо прийти... Это как бы божий дар: он или есть или его нет...” (3)

Авет Тертерян, рассуждая о музыке, об искусстве на примере чего-то конкретного, безошибочно угадывал грань, отделяющую спонтанность от осмысленного штриха, интуитивность от умозрительной расшифровки. Ведь и в музыке своей он как бы балансировал на грани жизни и искусства, реальности и ирреальности, и это было одной из главных составляющих его творческого метода. Тертерян чувствовал как никто трепетную границу, отделяющую красоту интуитивной догадки от заданности, способной перейти в банальность, момент прозрения и истинного вдохновения от холодной рассудочности и стремился это сберечь в себе. Его высочайшее композиторское мастерство было на службе у его бескорыстного, искреннего гения. Музыка для него осталась тайной.



*Авет Тертерян и Мрагарита Рухкян. Ереван, 1983г.,
Авет Тертерян и Рудольф Хачатрян. Москва, 1980-е годы.
Книга М.Рухкян. Обложка с портретом композитора
(художник: Р.Хачатрян, 1978г. бумага, карандаш. 68x57)*

Эскиз сценографии художника Сергея Бархина ко второй постановке оперы “Огненное кольцо” А.Тертеряна, режиссёр Евгений Шифферс, 1974г. А.Тертерян и Е.Шифферс. Москва, 1988г.



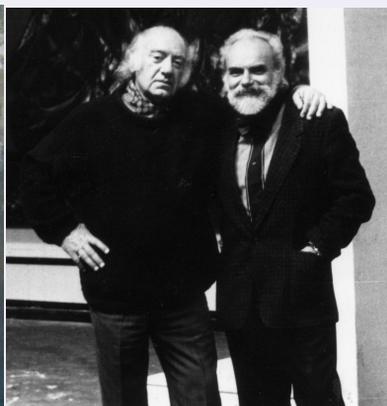


*Авет Тертерян, Мигран Еркат и Изабелла Айдинян
после исполнения вокально-симфонического цикла “Родина”,
БСО ЦТ и ВР, дирижёр Альгис Жюрайтис.
Колонный зал Дома Союзов, Москва, 1963г.*

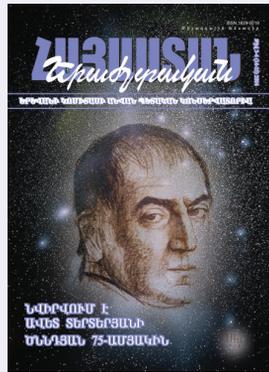
два года после его создания на встрече московских и армянских композиторов. Наверное, мне помог и фон: тогда играли какое-то сочинение Алемдара Караманова, на самом деле страшно сумбурное и авангардное. И на этом фоне Тертерян показался вдруг чуть ли не “классиком”.

Оркестр первый раз всерьёз сыграл “Родину” уже на генеральной репетиции. Дирижировал циклом Арам Катанян, солистами были Изабелла Айдинян и Мигран Еркат. Певцов во время репетиции дирижёр поставил лицом к оркестру, чтобы инструменталисты прониклись доверием к этому сочинению. Оркестранты поначалу довольно нагло смотрели в глаза солистам, даже посмеивались: мол, что же это вы там такое поёте и нужно ли это вообще петь? После второй части улыбки в

оркестре исчезли, после третьей — некоторые даже пытались аплодировать, после четвёртой — аплодисменты усилились, и буквально все оркестранты приняли сочинение. После пятой же части весь оркестр поздравлял меня. Но, как я уже сказал, шла генеральная репетиция и говорить дирижёру, что сочинение надо ещё “сделать”, было поздно. Несмотря на всё это, цикл имел на концерте свой первый успех и немалый. Впрочем, были и отрицательные рецензии. Мне памятна статья Лианы Гениной, появившаяся на страницах “Советской музыки”, где она очень резко отозвалась о моём произведении, но к её чести, спустя два года на страницах того же журнала она писала прямо противоположные слова. Это один из ярких примеров того, как приходилось постепенно завоёвывать слушателей. Это было в 1959 году. А в 1962-м я получил Всесоюзную премию за цикл “Родина”, в 1963-м — он имел триумфальный успех в Москве, в Колонном зале Дома Союзов. Исполнителями были: И.Айдинян и М.Еркат, Большой симфонический оркестр Гостелерадио, дирижёр А.Жюрайтис. С этим исполнением связана целая история. Сочинение должны были играть на день-два позже, а исполнять должен был Оперно-симфонический оркестр Гостелерадио под управлением дирижёра Игоря Блажкова. И вдруг накануне открытия Пленума СК СССР срочно ищут меня, звонят: “Сегодня же партии отнесите в Большой симфонический оркестр, а партитуру передайте А.Жюрайтису. Ваш цикл будет исполняться завтра, в день открытия Пленума”. Я впал в панику, ужас!.. Тот оркестр хоть как-то, но репетировал. Вечером я передаю партитуру дирижёру, утром он выходит на генеральную репетицию. Пробная читка... Но оркестр сыграл так, что я, можно сказать, впервые услышал своё произведение таким, каким



Портреты Авета Тертеряна: художник Генрих Элибекян,
1981г., холст, картон, темпера 70х50;
скульптор Давид Беджаниян, 1978г., дерево, 58х30;
художник Сергей Погосян, 1993г., холст, масло. 80х65.
А.Тертерян и Г.Элибекян. Ереван, 1990г.



*Лазерные диски,
магнитофонные записи,
буклеты концертов
и фестивалей,
посвящённых творчеству
А.Тертеряна (с декабря 1994г.)*

*Журнал “Музыкальная Армения”
№3-4 (14-15) 2004г., посвящённый
75-летию со дня рождения
Авета Тертеряна*

оно мне “снилось”. Они с листа исполнили даже лучше, чем вечером на концерте. А когда дирижёр повернулся ко мне и спросил, есть ли у меня замечания, я просто онемел, потому что услышал то, на что не надеялся. До этой репетиции я думал, быть может, это моя вина, что исполнения не воплощают замысла. Но тут я не мог ничего произнести.

Вечером моё сочинение имело настоящий успех. Уже на репетиции оно так понравилось, что решили им закончить концерт, хотя вокальным сочинением завершать программу несколько необычно. Колонный зал Дома Союзов был переполнен, собралась самая изысканная публика. После концерта началось паломничество в дирижёрскую, казалось, весь зал пришёл поздравить меня. На обсуждении все ораторы начинали свои выступления с анализа моего сочинения.

ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ “РЕВОЛЮЦИЯ”

Какова была судьба второго вокально-симфонического цикла и насколько он связан с Вашей дальнейшей работой над оперой?

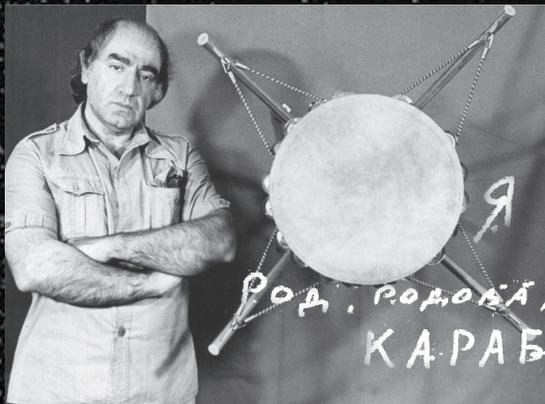
Этот цикл мне сегодня не очень близок. Он был связан с задачей освоения поэзии Чаренца, и произведение, как такое, не очень получилось. Цикл не имел концертной жизни. Во-первых, на премьере он был жутко интерпретирован дирижёром Вааном Айвазяном и исполнительски это было сделано так, что оркестр раза два останавливался и начинал сначала. Во-вторых, пятая часть цикла у меня просто не получилась. Это было первый и, к счастью, последний раз в моей жизни!

Позднее появилась довольно-таки отрицательная статья Рафаэля Степаняна. Он ругал меня и хвалил Адама Худояна, на что А.Худоян, встретившись с Р.Степаняном, сказал: “Лучше бы так ты меня ругал, а его хвалил!” В критике Р.Степаняна, конечно же, была огромная симпатия к моей музыке, но объективно он был прав, потому что, если меня самого сочинение не удовлетворяло, то почему оно должно было удовлетворять его? И он с большой любовью, но критически отнёсся к этому циклу.

Цикл “Революция” непосредственно связан с моей дальнейшей работой над оперой. Отдельные его части вошли в оперу “Огненное кольцо” — это “Гишер амбогдж” («Գիշեր ամբոգձ», “Всю ночь”), а также “Галис эн, галис эн” («Գալիս էն, գալիս էն», “Идут, идут”), правда, в опере они немного переиначены и переосмыслены в плане общей драматургии.

В целом, основой оперы стал именно второй вокально-симфонический цикл, так что он сыграл большую роль в моём творчестве, в становлении музыкального языка, оркестрового мышления, не говоря уже об освоении поэзии Е.Чаренца, проникновении в дух его стихов.

Но фактически цикл растворился в опере, он как самостоятельное произведение был хоть один раз, но исполнен, в нём остались части, которые не вошли в оперу, поэтому и значится среди моих произведений. Хотел бы я, чтобы его сейчас исполняли? Наверное, нет.



РОД, РОДОВАЯ ПАМЯТЬ —
КАРАБАХ

ДУХ —
АРМЕНИЯ

ГЕНЕТИКА —
ВОСТОК

ИНТЕЛЛЕКТ — ЯЗЫК —
РОССИЯ

РАЗУМ —
ВСЕЛЬ МИР

ВЕРА — ХРИСТИАНСКАЯ

ХРАМ ГОСПОДИН ПОД
КОТОРЫМ ТЕЛЛИТСЯ
ЯЗЫЧЕКОЕ КАПИЩЕ

30 АПРЕЛЯ
1994 г.

А. Шугин

СТРУННЫЙ КВАРТЕТ

Насколько Струнный квартет определил становление Вашего музыкального языка?

Я думаю, он, прежде всего, предопределил моё отношение к форме. К “разрушению” классической схемы в моём творчестве я шёл уже давно. Пожалуй, Соната была последним сочинением, связанным с освоением традиционной формы, от которой в Квартете остался лишь намёк. И хотя в сочинении сохраняются ещё основы тонального мышления, по сути своей эта музыка обозначила в моём творчестве начало разрушения классических канонов гармонии.

Сам музыкальный материал с его аскетизмом, скупостью выразительных средств, несёт в себе те черты, которые потом стали для меня чуть ли не самыми главными. Многое, что связывает с последующими произведениями, можно найти и в интонационном лаконизме — всё выстраивается буквально на одной попевке*, — и в просветлённых выходах в *До мажор* (4). Помню, посмотрев партитуру Квартета, Альфред Шнитке сказал мне, что этот *До мажор* страшный. Видимо, он был прав.

Я считаю, что это был рубежный и очень важный этап в моём творчестве.

65

*Впервые появившаяся здесь интонация стала одной из лейтмотивных в творчестве А.Тертеряна.



Авет Тертерян в период работы над оперой "Огненное кольцо".
Дилижанс, 1967г.

Дирижёр Герман Тертерян, младший брат композитора. Ереван, 1971г.



Авет Тертерян “Огненное кольцо”, Государственный академический театр оперы и балета им.А.Спендиаряна. Ереван, 1967г.(5).
Художник Минас Аветисян. Эскиз к изданию клавира.
1972г. (бумага, акварель)



ОПЕРА “ОГНЕННОЕ КОЛЬЦО”

Опера “Огненное кольцо” — это Ваше первое обращение к крупной форме?

Да, опера — это уже освоение крупной формы, ощущение драматургии на больших отрезках, когда на одном дыхании выстраивается большое и сложное целое. В опере, по-моему, уже полностью определился тот композитор Тертерян, которого сейчас называют Тертеряном. И особенно это ощущается во второй её половине.

68

Легок ли был путь утверждения “нового Тертеряна”?

Скорее, наоборот. Это произведение так же, как и предыдущие, претерпело немало непризнания и нападков критики. Началось всё с того, что солисты отказывались петь, считая, что вокальные партии безумно трудны. Хор также взбунтовался, и артисты направились в руководящие организации жаловаться на меня, говорили, что их заставляют петь не музыку, а нечто антихудожественное. Хористы при встрече глядели на меня какими-то злыми глазами и дразнили: “Да, да, да, да...”*

Были люди, которые уговаривали меня исключить из оперы некоторые хоровые сцены. А я не только не снял, но дописал новые. Уже шли репетиции, когда я почувствовал, что надо написать ещё одну картину. Возражали и режиссёр, и дирижёр, и либреттист, они считали, что больше ничего не нужно добавлять. Но для меня в опере главное и ведущее — это музыкальная драматургия, которую я считаю основой музыкального театра, и именно в этом плане мне всё время не-

*В опере целая хоровая сцена построена на одном слогe “да”.

доставало чего-то. Этим “чем-то” и стала новая сцена, куда вошли шаракан, дуэт и ритмический хор.

Написал я новую сцену за несколько дней, ещё около пяти дней у меня ушло на партитуру. Я привёз в театр готовую сцену и её начали репетировать. Причём моя задача была очень сложной: как добиться того, что мне нужно, и при этом сделать партитуру такой, чтобы она могла быть легко и быстро выучена. Задача была связана с решением как творческих, так и практических проблем. Как я помню, именно тогда Мирзоян сказал, что Тертерян, наверное, сейчас находится в такой творческой форме, что ему ничего не стоит подряд написать ещё две оперы. По-моему, эта сцена оказалась наиболее яркой во всей опере.

69

Старались ли Вы при работе над оперой переосмыслить этот жанр?

В композиторском творчестве ломка жанра происходит или оттого, что человек его не знает, или знает хорошо. Если вернуться к музыкальной атмосфере моего детства, то станет ясно, что я вырос “на опере”, и опера, как говорится, вошла в мою кровь и плоть и стала как бы моей сущностью. Работая над “Огненным кольцом”, я не задумывался над тем, ломаю ли я или не ломаю жанр. Просто это было моё музыкальное мышление, соответствующее данному творческому этапу. “Огненное кольцо” — опера, я и сегодня утверждаю это, причём опера, носящая черты сугубо классического представления об этом жанре. Хотя тут наличествуют новое мировоззрение, новое понимание и новое отношение к музыке, опять-таки — скупость средств выражения, аскетизм, лаконичность и строгость.



ührung
ntag
rzt 2003
9 Uhr

DAS BEBEN

Oper von
Awet Terterjan

Einführungsmatinée

2. März 2003
11 Uhr

AGBU
armenian philharmonic orchestra
«Պետա Շահապան-Պին»
«Within the Framework»
of the festival "Arat Terterjan '75"
29 October 2004

SONNTAG,
27. NOVEMBER
2005
17.00 UHR
FÜHRUNG:
1.00 UHR
KONZERT

ADVENTSSTERN 2005
BACH IN ARMENIEN
SHAZAKANS AUS ARMENIEN
A. "ERTERJAN: SINFONIE NR. 6
J.S. BACH: WEIHNACHTSORATORIUM I - III
LEITUNG: EKEHARD KLEIN

“Es war ein überwältigender Erfolg und hat in Deutschland ein großes Medienecho ausgelöst”.

Ekkehard Klemm

“Это был потрясающий успех, имевший в Германии большой отклик в прессе”.

Эккехард Клемм

(С. 134)

AWET TERTERJAN

DAS BEBEN

Oper in zwei Teilen
(1954)

Libretto von Gerda Stricker und Awet Terterjan

Nach der Novelle „Das Erdbeben in Chile“
von Hans Christian Andersen

Klavierauszug
(Einrichtung von Ekkehard Klemm)



MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI · HAMBURG

DAS BEBEN



*Авет Тертерян “Das Beben”. Театр GÄRTNERPLATZ,
дирижёр Эккехард Клемм. Мюнхен, 2003г. (9)*

Насколько первоначальное либретто В.Шахназаряна явилось основой оперы?

Прочитав либретто, которое, безусловно, стало стимулом для работы моей творческой фантазии, я затем отложил его в сторону, и оно мало что имеет общего с той оперой, которая получилась в итоге. Я создавал свою музыкальную драму и считал, что если в ней есть композиторская логика, то не может не быть и сценического решения. Потому что музыкальная логика, как мне кажется, определяет в опере всё.

Когда я написал новую сцену, режиссёр Михайлов спросил меня: “А что это? И что здесь должно быть?” Я сказал: “Не знаю”. Он удивился: “Как не знаете?” Я ответил: “Не знаю, но чувствую, что это нужно и необходимо в музыкальном плане и потому не может не быть сценического решения”. “Тогда это надо решать пластически”, — предложил он. Я не возражил. И в оперу вошла ещё и пластика, был внесён балет, которого поначалу не было.

72

Что Вы могли бы рассказать о первой постановке?

Декорации были кисти Минаса. Он очень своеобразно задумал оформление, у него по этому поводу есть высказывания, где он объясняет своё решение (6).

Режиссёр Лев Михайлов был главным действующим лицом всей подготовительной работы. Я его считаю в какой-то степени идеологом этой оперы. Он многое определил в драматургическом плане, кстати, вся сцена со сказкой — это его идея.

Каждому приезжому всё-таки хочется показать Армению в глинобитных домах, в соответствии со стереотипным представлением о Востоке. И не случайно, что в связи с этим возника-

ли споры. Михайлов постоянно тянул Минаса на национально-бытовое решение спектакля. У него, наверное, был ещё и страх, что может сложиться мнение, будто пришёл режиссёр-неармянин и увёл данную пьесу от национального решения. И потому ему хотелось, чтобы визуально присутствовали очень чёткие признаки национального и причём традиционно национального. Минас же сделал по-своему смело и ново, но в то же время куда более национально. Просто там проявился гений Минаса и его очень широкий всеобъемлющий взгляд. В декорациях как бы слилось воедино прошлое, настоящее, будущее Армении. Естественно, художнику, принадлежащему к другой национальной культуре, были необходимы внешние признаки и он тяготел к ориентализму, в то время как у художника, живущего в Армении, совсем иное представление об армянской музыке, живописи, национальном искусстве в целом. Художник, живущий на своей земле, имеет право ломать своё искусство и обращаться с ним так, как ему хочется, что нельзя гостю. Гость не может прийти в дом и передвинуть мебель так, как ему нравится, он не имеет на это права, а хозяин имеет, он может вообще выкинуть мебель и жить, сидя на ковре, — на это его воля.

СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Согласно хронологии Вашей творческой биографии, конец шестидесятых годов — это начало Вашей последовательной работы в жанре симфонии. И прежде чем обратиться к конкретным произведениям, хотелось бы узнать: как Вы определяете сущность симфонизма?

Чёткого определения симфонизма ещё нет. Но воспита-

ние слуха, накопление слухового опыта позволяет различать и чувствовать его присутствие. Одни трактуют симфонизм так, другие иначе, но каждый, говоря о нём, произнося это слово, многозначительно поднимает глаза к небу. Симфонизм — есть понятие скорее эстетическое, чем просто определяющее некую конкретную форму. Сейчас симфонией называют даже спортивные представления. Что же вкладывают люди в эти слова, когда говорят “Золотая симфония”, скажем, о фигурном катании? Видимо, симфония превратилась в понятие нечто трудно объяснимое: то ли это объём, то ли просто масштаб, а может, степень охвата целого: земли, космоса, звёзд и недр? Ясно одно: подразумевают что-то большое и всеобъемлющее, что-то феерическое, что-то возвышенное и в то же время земное. Определить конкретный смысл этого термина, наверное, невозможно, но люди говорят “симфония” и понимают друг друга.

Для музыканта первоочередным является генетика в развитии данного жанра. Слуховой опыт позволяет обобщать нечто такое, что связано именно с симфонией. Но в каждом произведении есть своё открытие, отход от канонов жанра, от классических образцов, скажем, от казавшегося когда-то необходимым сонатного *allegro* и т.д. Нет ни одной похожей друг на друга симфонии, а значит, в каждой происходит какая-то ломка жанра. А если собрать все эти “ломки”, получится нечто вообще непохожее на тот стереотип, который обычно, по привычке, называют “симфонией”, имея в виду наличие общепринятой классической формы. Однако останется та симфония, которую мы называем “симфонией”, многозначительно поднимая глаза (7).

В музыке моих современников я всегда ощущаю, проис-

ходит ли ломка жанра, отход от классической формы как результат отбора и слухового опыта или в ней есть только придуманные новшества — лишь бы было непохоже, чувствую, органична ли музыка или её новаторство искусственное. К примеру, может ли быть оправданно внесение в симфоническую партитуру народных инструментов, если они не слышаны в себе, если они не “приснились”? В такой музыке отсутствует главное — генетика жанра, его эстетика, в ней нет родовой связи с истоками, причем это может быть и в произведениях, где формально сохранены и четырёхчастный цикл, и сонатная форма. В таком случае симфонии как таковой нет. Это просто надуманная музыка.

77

Ставил ли я перед собой цель создать новый тип симфонии? Конечно же, нет! Но для самовыражения, осуществления моих идей, воплощения того, что я услышал в себе, возможной стала только та, отличная от обычной форма. Она вроде и неосознанна, потому что явилась как бы в готовом виде, но в то же время она — результат всего жизненного опыта. К своему творению художник идёт путём отбора, и, наверное, на каком-то этапе он имеет право создавать те формы, которые единственно могут быть приемлемы для выражения его мыслей, ощущений, настроений.

Истоки своего симфонизма я вижу в отборе, отборе из всего, абсолютно из всего... Это воспитание разума, чувств, духа. Всё, что я слышал в жизни, всё присутствует здесь скрытно, подспудно или явно. Я не могу назвать что-либо одно, что бы воздействовало на меня. Влияние оказывали и городской фольклор, и цыганские песни, и великие образцы классики. В одном случае, привлекала какая-то непосредственность выражения, в другом — возвышенное осознание жизни, может,

Министерство культуры РСФСР
ЛЕНИНГРАДСКАЯ
государственная
ордена Трудового
Красного Знамени
ФИЛАРМОНИЯ
ИМЕНИ
Д. Д. ШОСТАКОВИЧА



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

*Гагик Мурадян, Геннадий Рождественский,
Авет Тертерян после исполнения IV и V
симфоний, БСО Министерства культуры
СССР, дирижёр Г. Рождественский.
Большой зал Московской консерватории,
Москва, 1982г.*

*Авет Тертерян во время репетиции
в Большом зале Ленинградской
филамонии. Ленинград, 1982г.*



БОЛЬШОЙ ЗАЛ
Сезон 1982—83 гг.

XX

ՀՆԱՏԱՆՎԻՉ

«Ունի զար» բարձրագույն արտեր

ՏԵՐՏԵՐՅԱՆ

Մուսուկու զուգ 5

ՌԱՎԵԼ

Կ «Ռաւ» բարձրագույն արտեր զուգ 2

ԳԵՐԵՎԻՆ

Մուսուկու «Պոլոս» Կ Ռաւ» օրնաւոր



ԻՐ ՖԵՐՐՈՎՈՐԻՆԻՆ ԻՆՎԵՍՏԻՄԵՆՏԻՆ
Publicity of this concert is provided by

armico global telecommunications
www.armico.com.am

Ազգ. օրնաւոր, Արաւոյ օրնաւոր, Քրօնք» ընկաւորութիւն, SOLESEBUS,
Asg Daily, Aravat Daily, Etern Weekly, TELETEXT



Սրբի փառաւորն ԵՐ «Վրան Խաչատրյան» հանրաժողովրդի օրնաւորն

*Աւետ Երտերյան և
Մուրադ Աննամեմով.
Եկատերինբուրգ, 1993գ.*

*Սրաւիկի ակադեմիկոսիկ
փիլարմոնիկոսիկ օրնաւոր,
ժուրիճէր Մուրադ Աննամեմով.
Հոլ. փիլարմոնի,
Եկատերինբուրգ, 1999գ.*

ВЕЧЕРА
С
АВЕТОМ
ТЕРТЕРЯНОМ

и просто мастерство. Миллионы, миллиарды нюансов несёт в себе сочинение, каждый из них есть впечатление от жизни вообще. В музыке как в едином понятии, объединяющем все жанры и формы, заложено всё: чувства и переживания, то, что делает человека человеком, и осознание истин, доступных гениям.

Когда меня спрашивают: про что Ваши симфонии, я всегда отвечаю — про всё. Про наш мир, про меня и моего слушателя. Однажды в Ленинграде, когда пожилой человек поинтересовался: “А о чем ваши симфонии?”, я ответил: “Они о том, о чём Вы сами!” Музыка как и всякое искусство напоминательна, она будит нечто, заложенное в тебе самом, ту информацию, которая есть в твоей личности, в твоей духовной генетике, родовой памяти. Слушатель сам даже может не знать, что есть в нём, но музыка пробуждает это. Если же она не пробуждает, значит она не воздействует на струны твоей души, значит она для тебя не состоялась, она тебе не нужна, это не твоя музыка. В зависимости от того, что заложено в самой музыке, какая информация, какая память, она имеет различную значимость и степень воздействия. Во всех людях она способна активизировать то, что заложено в них самих. Для человека недуховного она подобна пустому звуку, естественно, я не имею в виду развлекательные жанры. Открытость слушателя к восприятию музыки, его наполненность могут быть результатом опыта или качеством врождённым. Последнее порой оказывается столь определяющим в проникновении в современную музыку, что полностью опровергает сложившееся представление о том, что она служит только элите, профессионалам, или что для её восприятия имеет значение происхождение и социальная принадлежность слушателя.

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ

Каково Ваше сегодняшнее отношение к Первой симфонии?

Первую симфонию я отношу к разряду сочинительства, потому что я её писал тем методом, который был ближе моим творческим принципам раннего периода. Первую часть я закончил до “Огненного кольца”, остальные — после. Уже это сегодня совершенно не характерно для меня и лишний раз доказывает факт сочинительства. Когда процесс работы можно прервать, написать что-то другое, и потом уже возобновить его, — то здесь нельзя говорить о высоком творчестве. Ведь в таком случае произведение не родилось сразу, не “приснилось”, не “явилось” в готовом виде, а стало результатом одних лишь трезвых расчётов, труда, который точнее можно назвать ремеслом. То, что я сейчас сказал, больше всего относится к первой части.

Опера, которую я создал, так сказать, между первой и последующими частями симфонии, тоже относится к разряду сочинительства. Как я уже говорил, любое присутствие чужой мысли, чужого настроения, чужого образа, будь то либретто, пьеса или литературная первооснова — заслон на пути к высшей форме музыкального мышления, к полной свободе творчества. Это не ты и звук, ты и Бог, космос, вселенная, а ты и ещё кто-то, кому ты должен быть подчинён или во всяком случае должен подчинить себе. Но ко второму акту характер моей работы резко изменился, и я стал обходиться без помощи инструмента, так что уже в опере, на мой взгляд, впервые определился присущий мне сейчас творческий метод.

Итак, вторая, третья и четвёртая части Первой симфонии,

созданные после оперы, написаны методом, близким к тому, которым я работаю сейчас. Изображать музыку на рояле для меня стало просто невозможным.

Из-за большого “антракта” в работе, первая часть заметно отличается от последующих трёх. Если же музыковеды в этой Симфонии находят всё-таки “Тертеряна”, т.е. цельность и общность стиля, то спасибо. Хотя для меня она несовершенна с точки зрения единства мышления, материала, метода и степени творческого погружения.

82

Можете ли Вы вспомнить историю первого исполнения Симфонии?

Я пробовал дирижировать сам, но моя дирижёрская карьера длилась примерно минуты три. После чего оркестранты меня прогнали, правда, очень по-доброму, так как все они были мои друзья, и за пульт совершенно неподготовленным встал Давид Ханджян, которого я пригласил просто для страховки. Тогда мы не были ещё с ним дружны. Он встал за пульт и с тех пор, как говорится, не сходил с него: им осуществлены премьеры и трёх моих последующих симфоний.

Премьера Первой состоялась в Ереване, в зале Союза композиторов (8). На концерте присутствовал Арам Ильич Хачатурян, он очень беспокойно слушал музыку. Как потом он признался, его очень сбивала бас-гитара в сочетании с органом и весь состав ансамбля. Он всё время приподнимался с места, пытаясь разгадать: кто же играет? Успех в тот вечер был очень большой. После исполнения Арам Ильич зашёл к нам домой. В разговоре он заметил, что ему хотелось бы, чтобы первая тема была всё-таки армянской. Все замерли в молча-

нии, затем кто-то из моих коллег сказал: “Арам Ильич, это же исконная, подлинно армянская тема — это цитата!” Он был очень растерян и смущён тем, что не узнал монодию. К сожалению, армянская духовная музыка прошла мимо Хачатуряна, он с ней как-то не соприкасался. Вспоминается довольно-таки богемная атмосфера, царившая в нашей квартире после премьеры, о чём Арам Ильич впоследствии писал в письме к моей жене Ирине. В полумраке бас-гитарист играл уже не Симфонию, а какие-то блатные песни, кстати, они очень нравились Хачатуряну.

Что характерно образному содержанию произведения?

83

Для меня Первая симфония всегда была зовом к предкам, взглядом, обращённым очень далеко назад, в глубину веков, к началу, к зарождению самой музыки. Лежащая в её основе тема — цитата одного из первых христианских псалмов*, интонационно и духовно связанных с музыкой ещё более древних времен, а напев



я воспринимаю как крик, как вопрос, обращённый к тем далеким временам, вопрос, остающийся без ответа. Ответ существует только в тебе самом, может быть, поэтому интонация крика постепенно снижает и успокаивается, ведёт к просветлению. Не случайно в конце первой части появляется *C-dur*, который ещё в Квартете стал для меня олицетворением опре-

*Псалом IVв. «Երգ օրհնության» (“Песня благословения”).

делённой идеи. Тональным центром его назвать нельзя, потому что музыка в целом атональна. Аккорд этот не есть результат тяготений, он не несёт в себе признаков устоя. *C-dur* стал для меня символом, в котором я слышу абсолютное просветление, и в этом смысле он для меня чист как истина.

Обращаетесь ли Вы в Симфонии к серийной технике письма?

84

Отчасти. В серийной технике выполнена третья часть, на основе двенадцатитоновой системы построен эпизод “Да, да, да, да...”, перекочевавший в симфонию из “Огненного кольца”, некоторые элементы оперы присутствуют и в первой части. Вместе с тем, музыкальное мышление моё здесь связано прежде всего с ладовой музыкой. А суть не в средствах, а в мышлении.

В Симфонии использована необычная ластра. Этот инструмент был изобретен Вами?

Его изобрёл не я. Ластра существует, но её большой стальной лист не подчиняется строгим ритмическим формулам, и она служит чаще для изображения грома или ещё чего-то в этом духе. Короче, инструмент чисто иллюстративный. Мне же была нужна чёткая ритмическая организация. Так появился небольшой лист из пружинной стали, так сказать, ручная ластра.



Роберт Сатановский, Януш Воли и Авет Тертерян после исполнения II симфонии, Оркестр Вроцлавской филармонии, дирижёр Р. Сатановский. Костёл Марии Магдалины, Вроцлав, 1980г.

ВТОРАЯ СИМФОНИЯ

Верно ли, что со Второй симфонией связано Ваше новое отношение к творческому процессу?

Вторая симфония уже полностью является результатом того композиторского метода, о котором я говорил выше. Я работал совершенно без инструмента, в абсолютной, можно сказать, космической тишине. Когда я слушаю сейчас это произведение, я даже визуально представляю себя в тот творческий момент. Вспоминаю, какое это было сильнейшее творческое напряжение, в наивысший момент которого к тебе “приходит” сочинение как бы в готовом виде, с началом и концом, и



*Каро Чаликян.
Ереван, 1981г.,
(фото З.Саргсяна)*

86

ты лишь записываешь то, что услышал, это то состояние, когда выключается коммуникативный ряд сознания, но особенно активно работают его глубинные пласты, действуют сразу все компоненты: и отбора, и вкуса, и чувства меры, и владения техникой. Но во время реализации замысла нет места для анализа отдельно взятых элементов.

Можете ли Вы в нескольких словах представить драматургию Симфонии?

Центральное место, безусловно, занимает вторая часть. Вокальная монодия — она как бы обращена и в прошлое, и в будущее, и в настоящее. Я воспринимаю первую и третью части как “приход и выход из голоса”. Это своего рода предисловие и послесловие. Настолько этот монолог чист, абсолютен, первозданен...

Некоторые музыканты предполагают, что во второй части я использовал шаракан, другие — что это фольклор. Там, безусловно, есть характерные интонации, идущие от шаракана, но только в самом конце, а в целом вся монодия создана мною. Как я к этому пришёл, как она родилась, откуда появилась — трудно сказать, потому что здесь отсутствовал момент со-

чинительства, это было “пришествие” в момент творческого напряжения.

Третья часть — это глубокое погружение в состояние, в котором возникает новое ощущение внутреннего развития динамики в статике. Когда я первый раз показывал эту Симфонию в записи Сергею Артемьевичу Баласаняну в подмосковном Доме творчества “Руза”, в начале третьей части он спросил меня: “Не много ли, не долго?”, а когда Симфония кончилась, он сказал: “Хотелось бы ещё!” То есть в восприятии этой музыки наступает момент, когда процесс её развития подчиняет себе всё... и время начинает двигаться как бы назад.

Мне кажется, Вторая симфония определила и моё новое отношение к музыкальному времени, и особенно это проявилось в третьей части, где остигатное движение приводит в какое-то особое состояние, и исчезает привычное ощущение отсчёта. На самом деле музыка ещё долго звучит в тебе, как бы продолжаясь и после того, как закончилось произведение. И, кстати, именно это подчеркнул Давид Ханджян, исполняя Симфонию на “Закавказской музыкальной весне” в Тбилиси. Все ноты были уже сыграны, наступила полная тишина, но рука его продолжала пульсировать. Весь зал заворуженно смотрел на дирижёра и продолжал “слушать” остигатный ритм третьей части.

Во Второй симфонии уже окончательно определились мой метод мышления, моё ощущение времени, пространства.

Какие исполнения Второй симфонии Вам наиболее памятни?

Конечно же, упомянутое уже исполнение на “Закавказской музыкальной весне” в Тбилиси, а также на польском

фестивале “*Wratistavia Cantans*”. После концерта в огромном костёле во Вроцлаве у меня создалось впечатление, что Вторая симфония создана для исполнения именно в таком зале с сильной реверберацией и эхом. Дирижёр Роберт Сатановский очень точно использовал акустические особенности костёла. Симфония длилась в два, а может, и в три раза дольше. На репетиции, когда я попросил его играть медленнее, он сказал: “Я и так играю в два раза медленнее, чем у Вас записано на пластинке”.

Музыка словно разрослась, стала ещё возвышенной. Оркестр сидел прямо перед алтарём с огромным крестом. Костёл, причём функционирующий и имеющий две тысячи мест да ещё огромные карманы, в которых, по-моему, помещается столько же слушателей, и который ежегодно или раз в два года предоставляется организаторам фестиваля “*Wratistavia Cantans*”, был битком набит. Сидели на полу, причём с какими-то отрешёнными от суеты лицами, полностью погрузившись в звук.

Когда началось исполнение, то удары по коробочке прозвучали как бы нереально. Они утратили определённую простоту, стали каким-то символом, воздействующим на слушателей так сильно, что буквально после второго, третьего ударов в зале воцарилась страшная тишина. Казалось, все затаили дыхание — в присутствии такого количества народа это ощущалось особенно.

Мне сейчас даже трудно слушать эту Симфонию в обыкновенном зале.



Дживан Гаспарян. Ереван, 1978г.

ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ

С чем связаны образный строй и драматургия Третьей симфонии?

Третья симфония написана в 1975 году и, безусловно, отражает то душевное состояние, в котором я находился после безвременной кончины моего брата Германа. В ней есть черты какой-то ритуальности, служения. Есть размышления о жизни и смерти.

Кое-что возникло и как результат прямой ассоциации. В частности, “хохочущие” валторны в третьей части... Я помню, у Геры была японская заводная игрушка, которая гомерически хохотала. Когда же случилась трагедия, этот неестест-



*Авет Тертерян
и Ара Бахтикян.
Ереван, 1992г.*

венный смех, сильно запечатлевшийся в моей памяти, стал в какой-то мере символом того страшного адского хохота над бренностью жизни, который как бы в напоминание о нашей суетности, бессмысленности многих наших деяний сопровождает трагедию смерти человека. Но есть же что-то непреходящее, вечное — и об этом, наверное, ведут свой сокровенный и мудрый диалог тромбоны. Их вопрошающие интонации о том, что же тогда бессмертие, что же правда? — и здесь ощущается приближение к медитативному познанию.

Начало Третьей симфонии, как это ни парадоксально, есть не что иное, как приготовление к тишине. Отчасти это навея-

но ритуалом. Я был свидетелем буддийской службы в Монголии. Ритуал открывается тем, что служители выносят гонги и начинают бить в них. Звучат они неоднозначно: с одной стороны, это пробуждение, обращение к Будде, с другой — оповещение, как в христианских церквях, когда колокола созывают к службе. В самом звучании гонгов, больших барабанов есть ещё какая-то своя своеобразная сила, идущая от тайны обряда. В колокольном звоне, наверное, тоже есть нечто подобное, ведь все религии близки друг другу.

Набат подготавливает тишину... Может, и поэтому, появляясь после солирующих ударных, буддийский колокольчик сразу создает ту звуковую атмосферу, в которой произойдёт “разговор” тромбонов.

Далее вступает зурна, вводя нас в круговорот событий жизни. Ты попадаешь в страшный мир с врывающимися на этот раз “истеричными” тромбонами. Но уже в конце первой части приходит успокоение и всё тот же *До мажор* с призвуком далёкого колокольчика, он открывает беспредельные дали, возносит к бесконечным мирам, в нём чистота и истина. В этом для меня есть что-то очень сокровенное, может, сама, открытая всему, душа художника. Он (*До мажор*) ставит на колени, и человек на самом деле хочет припасть к земле.

То, что я говорю, возможно, претендует на какую-то программу, но, естественно, когда я сочинял, об этом не думал. Просто сейчас, со стороны, скорее как слушатель, стараюсь что-то объяснить.

Во второй части есть черты оплакивания, она близка нашим вохбам (нър, плач). Возникает та же проблема, что и во Второй симфонии: на дудуках так не играют, такой музыки для данных инструментов нет, но тем не менее все слушатели

Тертеряну,
великому армянскому
композитору,
соединившему, объединившему
время и пространство в одну
кристаллическую сущность,

— с восхищением,
от автора —

астрофизика

САО АН СССР

Самый крупный в мире
отдельный телескоп
Диаметр зеркала 6 метров
Дорожному ФФРТУ Тертеряну
одного из астрономов,
который на нем наблюдает
звезды и галактики.

28.05.84

Дилижан

В.Ф.Шварцман

28.05.84

Дилижан

«Крабоподобная туманность»

— разлетающиеся обломки звезды,
выбравшиеся в 1054 г. н.э.
Скорость расщепления газовых
высок — около 5000 км/сек.

“Тертеряну, великому армянскому композитору, соединившему посредством музыки время и пространство в одну кристаллическую сущность, с восхищением от автора-астрофизика” В.Ф.Шварцман. Дилижан, 1984г.

и вновь звучит отголосок “беседы” тромбонов и монолога дудков. Это даёт людям время осмыслить: что же такое истина бытия, идея жизни и смерти? И снова у тромбонов я слышу вопрос и в то же время чувствую, что это — разговор о чём-то таинственном, сокровенном, известном только им. Только они могут говорить об этом, только им дано задавать такой вопрос. Но и туда врывается тот смех, о котором я упомянул, это как бы глумление над всем, что свято, это хохот, идущий откуда-то с небес. Кто же хохочет, может, это какие-то демонические силы или просто человек, познавший самого себя, может, это сотрясается сама душа человека? И всё заглушается как бы блеском фейерверка жизни. Кстати, особый эффект этот эпизод произвёл в Чехословакии, в зале имени Сметаны, с огромным, очень высоко расположенным куполом. Когда “взвились” валторны, то их звучание на самом деле обрушивалось на слушателей откуда-то сверху, и у меня было впечатление, что все посмотрели наверх, откуда доносился этот страшный смех. Когда акустические особенности способствуют воздействию произведения, всегда возникает ощущение, что сочинение надо играть именно в этом зале.

Кому первому Вы показали законченную партитуру Симфонии?

Буквально, как только я закончил Симфонию и поставил точку, раздался звонок. На пороге моего дилижанского коттеджа стоял Гия Канчели. Наверное, если бы мы договорились, то так точно ни за что бы не получилось. Уехал он в тот же день, и у меня создалось впечатление, будто его визит был связан именно с окончанием моей работы. Когда он зашёл, я сказал: “Гия, я только что завершил Симфонию!” Вот ему

первому я и показал законченную партитуру.

...В то время, когда я писал Третью симфонию, в Доме творчества в Дилижане работал композитор и дирижер из ГДР Ганс Венцель. Он был свидетелем всего процесса создания произведения. Ганс буквально влюбился в звучания народных инструментов, он ходил по аллеям и всё время визжал, изображая зурну из моей Третьей симфонии.

Где состоялась премьера Симфонии?

Как раз через несколько дней я поехал в Тбилиси на “Закавказскую музыкальную весну”, там я показал партитуру Джансугу Кахидзе. Он очень хотел, чтобы первое исполнение состоялось в Тбилиси. Для меня это было невозможным, это был вопрос этики, я считал, что именно Ханджян, с которым я был творчески связан уже многие годы, должен стать первым интерпретатором. Меня поддержал Гия. “Как бы ты отнесся, — спросил он у Джансуга, — если бы я свою премьеру сделал в Ереване?” Меня поняли, и Кахидзе отложил исполнение на несколько дней. После премьеры в Ереване, вечером, я на машине выехал в Тбилиси с оркестровыми голосами, и утром там начались репетиции.

Так что почти сразу состоялись две премьеры Третьей симфонии: в Ереване и следом за ней в Тбилиси. Дальнейшая же судьба этого сочинения известна: Государственная премия Армении, исполнение на VI съезде СК СССР в Колонном зале Дома Союзов, она неоднократно звучала у нас в стране и за рубежом...

ЧЕТВЁРТАЯ СИМФОНИЯ

Существует мнение, что Четвёртая симфония трудна для восприятия. Видите ли Вы в этом объективные причины?

96

Четвёртая симфония была написана вслед за Третьей, в 1976 году. Видимо, находясь в глубоком творческом погружении, я не вышел из него после Третьей симфонии, и так появилась Четвёртая. Но если в Третьей есть элементы легко воздействующих эффектов — зурна, дудук, кажущийся блеск, то в Четвёртой уже нет никаких внешних, как бы “развлекательных” моментов. Всё внешнее здесь было совершенно снято. Я всегда считал, что Четвёртая симфония — это “моя Симфония”, моя правда. Симфония близка мне ещё и потому, что её звуковая атмосфера как бы оставляет слушателя наедине с самим собой, и здесь начинается познание собственного “я” через звук и тишину, музыку Космоса и Земли.

После работы над этим произведением года два я вообще не мог писать никакой музыки, видимо, оно у меня забрало творческой энергии больше, чем какие-либо другие сочинения. Я почувствовал истощение духовных сил и очень долго находился под сильным воздействием этой Симфонии. Может, именно поэтому она в какой-то степени оказала влияние на Пятую, которая отчасти является моделью Четвёртой и даже, я бы сказал, какой-то её расшифровкой. Пятая симфония как бы обнаруживает и выносит чуть-чуть на поверхность те идеи, которые скрыты в Четвёртой, и в этом смысле она мне кажется доступней, как бы идущей на помощь слушателю.

Если Третья и Пятая симфонии вовлекают любого слушателя в свой мир образов, то Четвёртая симфония, мне кажется, доступна лишь тому, кто погружён в самопознание,



*Авет Тертерян VI симфония.
Ансамбль солистов ГФОО, Камерный хор "Овер"
(художественный руководитель и дирижёр Сона Ованисян),
дирижёр Рубен Асатрян. Каскад, Ереван, 25 июля, 2004г.*

открыт тем самым для восприятия этой музыки. Кому это не дано, я помочь не могу.

Мне кажется, Четвёртая симфония способна пробудить дух человека, так сказать, “наполненного”, именно его призвать к самопознанию. А если её слушать просто так, как бы со стороны, то многое останется непонятным. Она может быть или богатой и содержательной, на самом деле открывать очень далёкие миры, состояния, ощущения во взаимодействии всех времён, или может ничего не сказать.

Не случайно Давид Ханджян решил тушить свет в зале во время исполнения Симфонии. Это создавало нужную атмосферу. Дирижёр как бы не хотел, чтобы люди смотрели друг на друга и давал им возможность обернуть взгляд в глубь самого себя. И для того, чтобы это не показалось несколько претенциозным, он весь концерт вёл в полумраке, освещалась только сцена. Я думаю, что в этом что-то есть. Помню, когда по просьбе Шостаковича я показывал ему свою оперу, Дмитрий Дмитриевич сказал: “Как вы отнесётесь к тому, чтобы потушить свет?” Он слушал оперу почти в полной темноте, и только лунный свет освещал коттедж в Дилижане.

В Четвёртой симфонии было использовано звучание голоса, почему Вы потом его заменили клавишином?

Точнее, два голоса. Один — где-то вдалеке монотонно говорит что-то, его слова то улавливаются, то не слышны. Другой — на переднем плане, врываясь в общий процесс движения музыки, произносит, как заветное, слово “Տուր մտի” (“Тук митс”, “Просветите разум”).

Потом, для того, чтобы не отвлекать слушателя внешним эффектом, создание этого далёкого, мерцающего фона было

поручено клавесину. Но в таких случаях всегда есть опасность ассоциирования с определённой эпохой, временем. Я же использовал клавесин только потому, что он для меня стал абсолютom. У меня он не носитель конкретного начала, а подобен антику, воздуху, воде... Где-то далеко человек что-то играет и, кстати, чем неяснее, тем лучше... Сделав тактированный вариант партитуры, я постарался растянуть звуки между собой, чтобы музыкальный текст не так четко и ясно улавливался слушателем.

ПЯТАЯ СИМФОНИЯ

99

Вы сказали, что Пятая симфония есть отчасти модель Четвёртой?

Она в какой-то мере является продолжением Четвёртой, выносит на поверхность то, что было скрыто, и помогает слушателю понять это, идёт навстречу... Ну, а концепция здесь, конечно же, другая. Человек европейский часто не может различить грузина, армянина, перса — они кажутся ему все на одно лицо. Они далеки от понимания тонкостей, существующих между ними различий — духовных и бытовых. Им видится единство даже там, где просто нет никаких точек соприкосновения. А человек, который знает и чувствует эти различия, тут же дифференцирует все особенности. Так же, мне кажется, и в музыке, для человека несведущего, непонимающего тонких оттенков, все симфонии Гайдна могут показаться на одно лицо...

Моя Пятая симфония — “выходец” из Четвёртой, но она совершенно иная. Я помню, как Геннадий Рождественский



*Международный музыкальный фестиваль и научная конференция, посвящённые 70-летию со дня рождения Авета Тертеряна, Нижний Новгород, 1999г.
Книга Лидии Птушко Стиль симфоний Авета Тертеряна. Нижний Новгород, 2008г.*



ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԱԿԱԴՄԻԱԿԱՆ ԹԵԱՏՐ
ԵՐԵՎԱՆԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆԻ ԿԱՆՈՒՆԱԿԱՆ ԵՎ ԹԵԱՏՐ
ՎԵՐՈՒՄԻՆԻ ԿԱՆՈՒՆԱԿԱՆ ԵՎ ԹԵԱՏՐ
ՍՊԵՏԻԱՐՅԱՆԻ ԶԻՆՈՒՄԻ
ԵՐԵՎԱՆԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆԻ ԿԱՆՈՒՆԱԿԱՆ ԵՎ ԹԵԱՏՐ
ՎԵՐՈՒՄԻՆԻ ԿԱՆՈՒՆԱԿԱՆ ԵՎ ԹԵԱՏՐ
ՍՊԵՏԻԱՐՅԱՆԻ ԶԻՆՈՒՄԻ
1-2
ԿԱՆՈՒՆԱԿԱՆ
ԵՐԵՎԱՆԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆԻ ԿԱՆՈՒՆԱԿԱՆ ԵՎ ԹԵԱՏՐ
ՎԵՐՈՒՄԻՆԻ ԿԱՆՈՒՆԱԿԱՆ ԵՎ ԹԵԱՏՐ
ՍՊԵՏԻԱՐՅԱՆԻ ԶԻՆՈՒՄԻ
ՄԱՍ ԲԵԲԵՆ

Արտ Տերտերյան “Զեմլետրասենիե” (“Das Beben”),
Գոսդարստեննի ակադեմիչեսկի տեատր օպերայ և Բալետայ
իմ.Ա.Տքենդիարյան. Երևան, 2008թ. (9)

сказал однажды: “Как они непохожи друг на друга!” Но существуют музыканты, которые находят, что они схожи, наверное, следуя внешним признакам, каким-то приёмам, каким-то драматургическим расстановкам. Пятая совсем о другом, и в то же время о том же. В этих двух симфониях я как бы повествую об одном едином, но совершенно по-разному. Наверное, и Бетховен, и Моцарт писали всю жизнь одну, свою музыку, моцартовскую или бетховенскую... Они всё время обращались к чему-то одному, но всякий раз в неповторимых ракурсах. И в этом смысле я вижу огромное отличие Четвёртой симфонии от Пятой. В каждой из них — своя индивидуальная концепция, своё духовное состояние, воплощённое в музыке. Их созданию характерна разная степень творческого погружения, каждая из них рождает свои миры, несёт свои проблемы.

В этом произведении Вы вновь обращаетесь к народному инструменту?

В этой Симфонии я использовал натуральное звучание каманчи, именно она берёт на себя ведущую функцию. Каманча повествует о том сокровенном, что я хотел сказать людям.

БАЛЕТ “МОНОЛОГИ РИЧАРДА III”

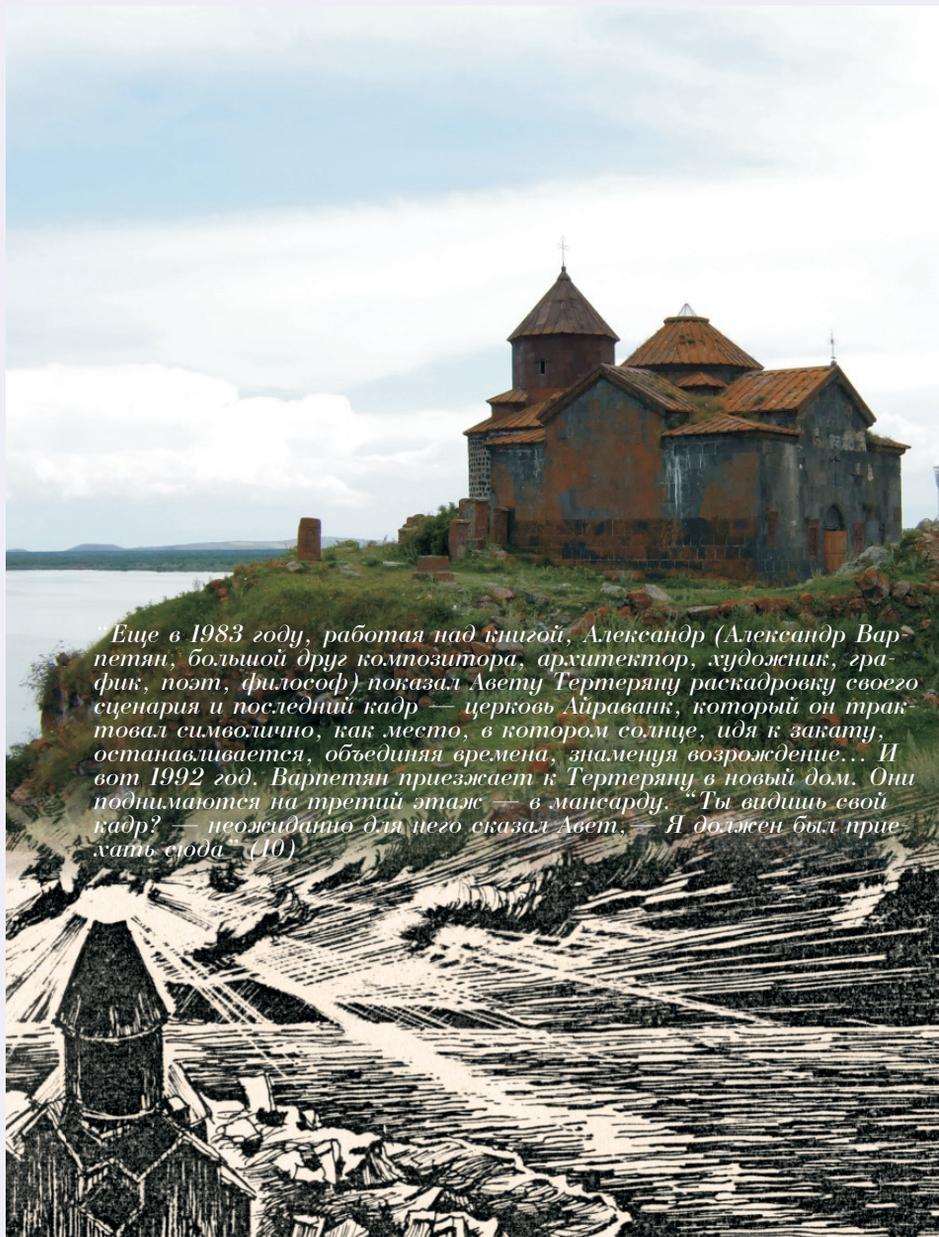
Как родилась у Вас мысль написать балет “Монологи Ричарда III”?

Когда Рачья Каплянян поставил в Ереванском драматическом театре трагедию “Ричард III”, а затем повторил спектакль на сцене Театра имени Вахтангова в Москве, в нём оказались использованы фрагменты из моей оперы “Огненное кольцо”.

Сделано это было без согласования со мной, и то, что в спектакле звучат эпизоды из моей оперы, я узнал от музыковеда Каринэ Худабашян. Я пришёл в театр с твёрдой решимостью снять свою музыку, запретить её использование. Мне казалось, что подобное сочетание неправомерно. Но когда я услышал музыку в контексте с действием, со всем тем, что происходило на сцене, меня настолько это убедило и так понравилось, что от намечающегося конфликта не осталось и следа, были лишь улыбки, объятия и поздравления. А позже, по просьбе Каплянана, к сцене “Приход Ричмонда” я уже специально написал музыкальный отрывок.

Идея балета родилась непосредственно в Драматическом театре. После спектакля Рачья Каплянана и Вилен Галстян вдруг предложили мне работу над балетом. Либретто они намеревались писать вместе, но первоначально каждый предложил свою версию. У Каплянана преобладал характер “театральности”, то есть “пришёл, сказал, ушёл...” Обратившись к балету, он не мог преодолеть законы драматического театра. Я даже в шутку сказал ему: “Может, не пришёл, а пританцевал, или не сказал, а показал?..” Вариант Галстяна вначале был наполнен приёмами любовной символики, идущей от наглядной философии. Посреди сцены должна была быть натянута паутина, в которую попадали бы все герои трагедии. Когда я ознакомился с его либретто, у меня сложилось впечатление, что мы ставим “Муху-цокотуху”, а не “Ричарда III”. После у Галстяна возникла мысль о шахматной доске, на которой Ричард расставляет и разыгрывает фигуры. И хотя такое либретто во многом меня не устраивало, именно в нём впервые появилась идея решить тему через монологи Ричарда.

Как это было и с оперой, прочитав и то, и другое либрет-



“Еще в 1983 году, работая над книгой, Александр (Александр Варпетян, большой друг композитора, архитектор, художник, график, поэт, философ) показал Авету Тертеряну раскадровку своего сценария и последний кадр — церковь Айраванк, который он трактовал символично, как место, в котором солнце, идя к закату, останавливается, объединяя времена, знаменуя возрождение... И вот 1992 год. Варпетян приезжает к Тертеряну в новый дом. Они поднимаются на третий этаж — в мансарду. “Ты видишь свой кадр? — неожиданно для него сказал Авет. — Я должен был прийти сюда” (10)

то, я отложил их в сторону и опять сам выступил в качестве драматурга. Я выстроил весь спектакль по-своему: в центре — драма состояний, символов. Этот балет в дальнейшем оказал большое влияние на оперу “Землетрясение”, куда перешло много драматургических приёмов.

Какие основные драматургические особенности балета Вы могли бы выделить?

Начинается спектакль с колокольного перезвона. Он звучит так долго, что за это время можно, кажется, поставить всего “Ричарда III”, разыграть всю пьесу, уж во всяком случае привести зал в состояние полнейшей сосредоточенности. Когда балетмейстер-либреттист спрашивал меня, что это означает, зачем в балетном спектакле нужна столь длительная эмоциональная “фермата”, я объяснял, что так как мне в плане музыкальной драматургии это необходимо, то ему здесь надо что-то придумать. Потом “звучит” дождь (конкретная музыка), и это тоже оказывает определённое воздействие, потому что дождь здесь не просто природное явление, а образ. Даже разновидности шума дождя вызывают те или иные ощущения: если это мелкий дождь — настроение одно, если бушующий ливень — совсем другое. Я думаю, что многообразие нюансов присутствует и в колокольных перезвонах. Тихо, громко, далеко, близко, большие колокола, маленькие — всё это создаёт обилие оттенков и вызывает различные ассоциации.

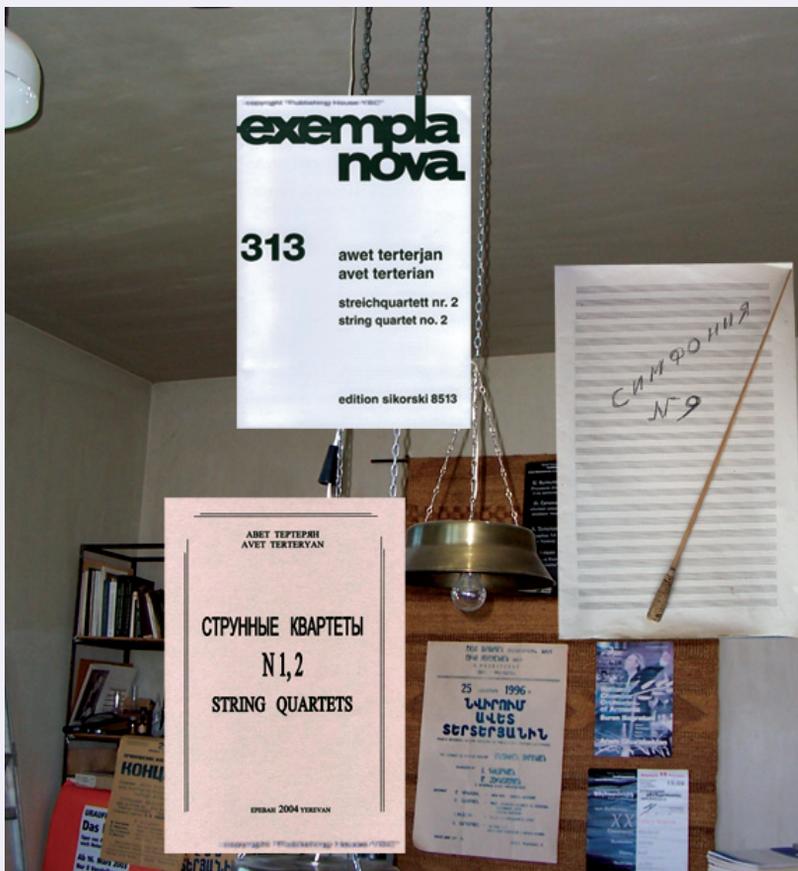
В решении темы я пошёл по принципу монологов, заложенных в либретто Галстяна. Создал балет, далёкий от общепринятой классической манеры, традиции. Там нет таких понятий, как *Adagio*, дивертисмент и т.д. И кроме того, там просто нет метрических опор: “раз, два, три — подняли ногу;

раз, два, три, четыре — опустили ногу” и классических ритмо-формул, включающих люфты, ситуации, в которых дирижёр ждёт, когда танцор закончит прыжок, и лишь затем даёт следующий аккорд. Нет там даже чётких ритмических акцентов, на которые могли бы опереться танцоры. Таким образом, выдвинута очень сложная задача, касающаяся самой балетной труппы. Артисты танцуют свой танец как бы под звуковой фон, который живёт сам по себе, самостоятельной жизнью. Идея эта возникла не случайно. Не раз присутствуя на репетициях нашего балета, я обращал внимание на то, что танец ставится как бы и не под музыку. Для того, чтобы стало ясно, что я имею в виду, расскажу о довольно-таки курьёзном случае. Однажды балетмейстер, увлечённый работой, вдруг раздражённо скомандовал: “Выключите музыку, она нам мешает! Давайте ещё раз попробуем — раз, два, три, четыре — подняли ногу, пять, шесть — сделали поворот, семь, восемь — прыгнули”. После того, как эпизод был полностью отработан, танец исполнили уже в сопровождении музыки. Нередко так и получается, что танцоры фактически музыку не слушают, а считают под неё. Синтез визуального и звукового пластов осуществляется не на сцене, а в зале, и значит, можно освободить музыкальный ряд от необходимости отстукивания сильных и слабых долей.

В “Ричарде” я полностью отказался от традиционных танцевальных ритмо-формул. Даже менуэт, который, казалось бы, должен, наконец, вернуть танец к его классическому образу, путём бесконечных наложений расплзается, превращается в сто менуэтов сразу. Иными словами, создаётся менуэтная ситуация, атмосфера танца, а самого его как такового нет. Сложная полиритмия музыки не даёт возможности танцевать

в общепринятом смысле. Вместе с тем балетмейстер получает большую свободу, он не скован ритмом музыки и может делать всё, что ему угодно. Для меня главное то, что музыкальное решение эпизода, о котором я рассказываю, оправдывается разрешением сюжетного эпизода. Ричард начинает сбивать темп менуэта, постепенно разрушая танец, а когда он вонзает в пол шпагу, то с трона слетает король Эдвард.

Обратившись к “Ричарду III”, я интересовался разными версиями жизни своего героя: в одной из них отмечалось, что Ричард III сам совершил лишь одно убийство (он убил короля Эдварда), а в другой, что он никогда и никого не убивал. Много споров вызывает и внешность: отмечают и то, что он не был горбуном и имел хорошее телосложение. Лишь в детстве у него одно плечо было чуть приподнято, но этот недостаток он многодневными упражнениями исправил так, что про это полностью забыли. Ричард III был одним из лучших королей Англии: изданные им в столь короткий срок правления законы до сих пор не утратили своей жизненной силы. Это был мудрый и умный король. В книге М.Барга “Шекспир и история” я вычитал прекрасную фразу о том, что вся вина Ричарда заключалась лишь в том, что он слишком недолго правил, чтобы успеть с помощью придворных летописцев создать свою историю, и это дало возможность Тюдорам оставить потомкам образ Ричарда таким, каким было удобно им. Именно эта версия и дошла до нас, её использовал Шекспир, иначе не было бы сюжета для трагедии. У меня сложилось своё отношение к королю Ричарду, неадекватное пьесе, и это в какой-то степени тоже выражено в балете. Так вот, на авансцене Ричард вонзает в пол шпагу, а в глубине сцены около Эдварда, который сейчас слетит с трона, появляются



*Партитуры: Струнные квартеты N1 и N2, Ереван: Арчещ, 2004г.;
Струнный квартет N2, Гамбург: Сикорский, 2005г.;
Симфония N9, рукопись, Айриван, 1994г...*



Дом Авета Тертеряна в Айриване

две фигуры сподвижников Ричарда. Они возникают каждый раз, когда кто-то должен быть убит. И даже не ясно, Ричард ли лишает жизни своих противников или те двое, которые возникают как сила рока, судьбы данного субъекта, обречённого на смерть. Фактически ни одно убийство как таковое я в балете не показываю. Ричард никого у меня не убивает, но все гибнут...

Важная особенность балета — многопластовость развития. К примеру, встреча Ричарда с Анной — это не *Adagio*, не лирическая сцена. Музыкальный пласт создаёт атмосферу траура. Англия хоронит короля, и на этом фоне ещё более цинично выглядит объяснение Ричарда в любви к Анне. Он, буквально извиваясь перед ней, завоёвывает её симпатии, её любовь.

Соединение нескольких пластов характерно и для музыкального решения. Этому способствует, в частности, использование многоканальной системы воспроизведения магнитофонных записей, что в дальнейшем нашло продолжение и в опере “Землетрясение”, и в Шестой симфонии.

Немалую роль в балете играет гротеск. Например, сцена, в которой три брата делят корону с помощью детской считалки “Эники беники...” Обыкновенная считалка превращается в целый хор путём многократных наложений. Когда я записывал её на плёнку, то попросил артистов заткнуть уши, чтобы они не слышали друг друга, и каждый говорил свою считалку. Образовался интересный и неоднозначный звуковой пласт, в котором есть и гротеск, есть и наивность. Дикая путаница словно подчёркивает, что один, не желая понять другого, думает лишь о своём и ведёт свой счёт. Я вижу в этом ассоциацию с жизненной ситуацией, где каждый отсчитывает всё по-своему. Таких моментов в балете немало.

Особо решена заключительная сцена. В то мгновение, когда Ричард вступает на трон, с первым же прикосновением к символу власти наступает полная тишина и, как написано в партитуре, образуется вакуум. Но вакуум для меня как для художника, композитора не есть абсолютное “ничто”, я ощущаю в нём не просто пустоту, а тишину, насыщенную беспокойным движением, изменчивостью психологических состояний. Раз тишина в принципе воздействует, значит в ней что-то есть. Буквально недавно мне рассказывали, что физики обнаружили какие-то движения, происходящие в вакууме: я не очень вникал в эту проблему, чтобы сейчас точно разъяснить, но чувствую, что тут есть какая-то связь и с нашим искусством, с паузой, тишиной как музыкальным вакуумом. Итак, образовавшийся вакуум оказывается страшным для Ричарда — он остаётся один в полной тишине. И фактически весь его последний монолог идёт в “гробовом” молчании. И здесь также даётся колоссальная свобода балетмейстеру в одной лишь пластике передать всю гамму чувств героя.

Но вот в этой бесконечной тишине появляются голоса, смех. Ричард осмеян своим окружением и самим собой, и он погибает под собственный хохот. А этот смех появлялся и в первой картине, после падения короля Эдварда. Он был гомерическим, сопровождая победу над Анной. Он пронизывает весь спектакль и звучит в момент гибели самого Ричарда. Под конец он переплетается с ржанием лошадей, и звучат “хохочущие” валторны Третьей симфонии.

Очень много персонажей из предложенного мне либретто я исключил, так как они отяжелили бы действие в балете. Снял я и образы детей, так же как поступил в дальнейшем и в опере “Землетрясение”. Я никогда не любил присутствие детских



*Художник Зулейка Бажбеук-Меликова
“Авет Тертерян. Шестая симфония”.
1988г. (холст, масло. 102х116)*

образов в искусстве. Это мне кажется сентиментальностью и, наверное, приёмом “запрещённым”, стремящимся разжалобить публику: мол, “Мама, где ты?” “Мама, я здесь”, — и публика начинает рыдать: “Это же дети, как их жалко!”

Как я уже сказал, на сцене я не показываю ни одной смерти. Герои, которые не фигурируют в течение всего балета, возникают в конце, и тогда становится понятным, что крики, доносящиеся каждый раз из-за кулис,— это и были убийства.

Завершается балет звучанием клавесина. Идёт дождичек (как бы для себя продолжает играть клавесин), дождь идёт, и он шёл всегда и всегда будет идти, он смывает всё. Кстати, дождь завершает и оперу “Землетрясение”, но в опере это большие раскаты зарождающейся грозы, это ливневый дождь, подобный небесному океану.

113

Какую роль сыграл балет в Вашем творчестве и почему Вы отказались от его постановки?

С балетом связано осмысление многих новых приёмов — драматургических и музыкальных. Так что он стал для меня своеобразной творческой лабораторией. Найденные здесь приёмы стали затем в опере более стройными, быть может, более осознанными.

Ввиду организационных проблем, балет сразу не был поставлен, а потом я как-то остыл к этому сочинению, тем более, что столкнулся с непониманием его идей нашими балетмейстерами. Вот уже десять лет у меня не возникает никакого желания поставить этот балет.

ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ

Одним из Ваших драматургических принципов, перешедших в Шестую симфонию из балета “Ричард III”, явилось соотнесение реального звучания с магнитофонной записью. Как это связано с концепцией произведения?

114 Рассказывая о Четвёртой симфонии, я говорил о соотношении двух голосов: одного, постоянно повторяющего что-то вдали, смысл чего то исчезает, то появляется вновь, и другого — на переднем плане, произносящего “Сип ѣрци” (“Тук митс”, “Просветите разум”). Из-за монотонности постоянного повтора в какой-то момент ты перестаёшь слышать первый голос, хотя он продолжает что-то говорить — то ли просить, то ли жаловаться, — и теряешь восприятие его реального присутствия, второй же — он объективен как выражение истины.

Желание соединить в одной композиции два пласта — одного, как бы находящегося за пределами видимого и слышимого, и другого, пребывающего на переднем плане, — наиболее полно реализовалось в Шестой симфонии. В основе её драматургической концепции лежит идея отражения далёкого в близком и наоборот. Здесь уже определён “действуют” две звуковые сферы, ставшие выражением двух миров: реального для всех и неслышимого простым слухом, открытого только композитору, подобно сфере атомов, доступной исключительно учёному. В Шестой симфонии выражена и идея креста, концы которого уходят в прошлое и будущее, расходятся вверх и вниз, и в этом единство горизонтали и вертикали. В таком единении я вижу выражение сути целостного бытия — это и сегодня, и вчера, а может, и завтра: это рождение, но это и

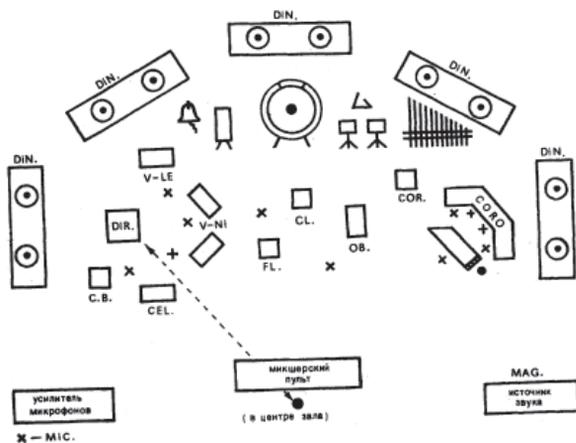


Схема сценического расположения музыкантов и акустической техники для исполнения Шестой симфонии.

Рисунок композитора, предваряющий партитуру Симфонии в издании: V и VI симфонии, М.: Советский композитор, 1987г.(7)

конец. Для меня Шестая симфония — какая-то вселенская месса, реквием, память по ушедшим во имя рождения. Понятия жизни, смерти и рождения здесь как бы слиты воедино. И, повторяю, я стремился к воплощению идеи вечной памяти: мы реально ощущаем присутствие ушедших, память о них живёт в нас, в нашем искусстве, в общественном сознании всего человечества. Я лично сильно ощущаю присутствие особенно близких людей, и не думаю, что они ушли навсегда. Они здесь и я часто с ними беседую, они являются ко мне во сне, а сон же материален. Их приход — не плод больной фантазии, я не жду их и не вызываю, они являются неожиданно, непредугаданно, значит — они реальны. Живые и мёртвые — всё в круговороте, в постоянном уходе и возвращении, и это диалектика нашей жизни, это переход из одного качества в другое, процесс вечного видоизменения.

Подобно символу, в произведении возникают буквы армянского алфавита «Ար», «բն», «գի», «դա» (“Айб”, “бен”, “гим”, “да”). Я использовал их фонетическое звучание именно как выражение духовной памяти, торжества разума. В то

же время алфавит — это символ народа, истории его духа. И наконец, в нём есть своя, очень певучая музыка.

В партитуру Симфонии включены звучащие в магнитофонной записи девять фонограмм, которые создают огромные наложения пластов. Они все возникают как бы из ниоткуда и уходят в никуда. Система наплывов и спадов “работает” постоянно. Звуки доведены до абсолютного символа.

Примечательна форма Симфонии. Всё, что было вначале, вновь возникает в своеобразной репризе, которая вступает в права после хорового эпизода. В финальной части музыка растворяется, повисает и расползается в звучании скрипок, и вновь возникают далёкие голоса.

116

В Шестой сказывается сильная генетическая связь с предыдущими симфониями, здесь есть откровенная реминисценция из Пятой, которая врывается в музыкальную ткань. Это единственное *forte* во всем произведении, но оно абсолютно не приводит к образам Пятой симфонии, не разрушает мир Шестой, а гибнет в совершенстве её чистоты.

В конце сочинения звучание не завершается, а как бы исчезает вдали, и остаётся только барабанная дробь, то — по коже, то — по ободку — и это тоже какой-то сокровенный разговор. И далекий звон колоколов, он уводит в молчание, недаром в партитуре указано время тишины. После того, как обрываются последние звуки, они ещё долго звучат в тебе, в твоём сознании.

Мне очень понравилось высказывание одного моего знакомого поэта: “Когда я молчу, я молчу о чём-то”. В Шестой симфонии я слышу это молчание о чём-то. И может быть, о большем, чем способна сказать сама музыка. Тишина абсолютна, и музыка стремится к ней. Она наполнена чем-то

бесконечным и глубоким подобно мирозданию, не знающему границ пространства и времени.

Музыка уходит в молчание и это молчание — вечность, оно так глубоко, что позволяет преодолеть состояние бодрствующего сознания и войти в мир бессознательного и сверхчувственного. Шестая симфония близка сверхчувственному, когда воображение становится главным и человек видит то, чего нет, нагорный замок, которого нет. Она близка и к учению Христа. Он призывал своих учеников к сверхчувственному — и это была его миссия. И он рисовал им этот мир и заставлял видеть то, чего нет. А это может быть только в состоянии сверхчувственном, когда является воображение неосознанного.

Шестая симфония, мне кажется, обращена и ведёт в этот сверхчувственный мир. Подобно тому, как слово указывает путь туда, где нет слов и где начинаются звуки, последние — предлог мира абсолютного молчания. Это новая ступень — путь, который человеку предстоит пройти одному, ведущий в мир, куда он должен явиться один... И никто не может сопроводить его в эту абсолютную тишину. Появляющийся к концу симфонии просветлённый *E-dur* как бы открывает перед тобой ещё один, последний занавес, и тыходишь туда, где остаются только далёкие перезвоны колоколов, остаточные явления прошлой жизни, прошлых земных состояний. Колокола... ты перестаёшь их слышать по мере того, как удаляешься в бесконечную тишину. И за ней, наверное, существует новая иерархия состояний бесконечности мира, которую мы просто не знаем, для нас тишина — это последняя точка отсчёта.

То, что неподвластно и неизвестно нам, мы называем тайной, идеализмом или мистикой — так легче всего. Это очень удобные слова. Так что же такое мистика, если то, что было

мистикой, вдруг становится реальным — может, её в принципе и нет? Если однажды за всю историю человечества кто-то смог доказать реальность того, что считалось мистикой, стало быть, мистики как таковой не существует вообще. Ведь это же логично!

Как сложилась концертная жизнь произведения?

В целом, она сложилась удачно, прежде всего, благодаря Ансамблю солистов оркестра Большого театра и дирижёру Александру Лазареву. Исполняли её много, в основном на разных международных фестивалях. Как я говорил, каждая симфония как бы имеет свой зал, способствующий воздействию музыки. И для меня дорогое воспоминание — исполнение Шестой в Большом театре, факт сам по себе уникальный. Впервые на основной сцене ГАБТа звучала симфония. Там никогда не исполняли симфоний — ни до, ни после. Шестая очень “подошла” к этому залу. Валерий Левенталь ставил свет и оформление...

Это исполнение было для меня примечательно и тем, что по времени оно совпало с подъёмом национального движения в Армении... Ереванский оперный театр был окружён танками, когда на сцене “главного” театра России, а тогда ещё всего Советского Союза, русский хор распевал буквы армянского алфавита — это для меня доказательство силы музыки, да и искусства в целом.

ОПЕРА “ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЕ”

Вы — автор двух опер, каков Ваш взгляд на судьбы этого жанра в нашем веке?

Разговоры об отмирании оперы не новы, их можно было услышать и тогда, когда я писал свою первую оперу. Я всегда относился к ним скептически. Есть ведь люди, которые считают, что и симфония сегодня — жанр отмирающий. В основном, как правило, так рассуждают люди, которые сами никогда не писали симфоний и опер. Я мог бы поверить человеку, который, создав оперу, причём хорошую, более того, блестящую, скажет: “Ну вот, теперь к опере обращаться больше нельзя! Я доказал, что могу написать, но считаю, что творить в этом жанре не надо”. Или аналогичное о симфонии...

Конечно, можно выступать против. Но против чего? Бертольд Брехт выступал против оперы, но какой? Против “кулинарной оперы”. Ведь будучи против, он сам написал либретто, на которое Пауль Дессау создал оперу.

Да, старые традиционные формы, конечно же, отмирают тогда, когда перестают “обслуживать” современного художника. Меняется человек, меняется эстетика, средства выразительности, но сущность жанра остаётся вечной.

Вторую оперу Вы написали спустя много лет после первой. С каким чувством Вы приступили к работе?

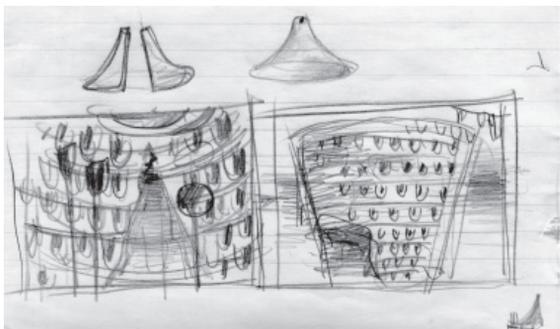
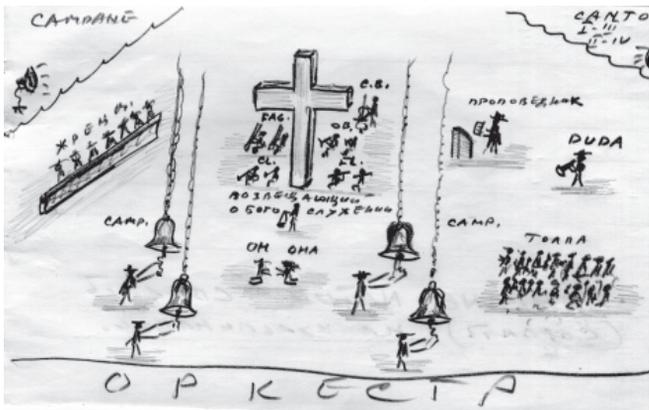
Мне было трудно возвращаться к опере. После “Огненного кольца” я почти семнадцать лет не писал музыку со словом, звук стал для меня явлением абсолютным. Я “ставил” звук, столь многозначный и многоликий, несущий в себе тайну вселенной, и ощущал как открывается духовный мир челове-

ка, новые миры. И вдруг под этот звук мне надо произнести какое-то слово, конкретное слово. Поначалу это меня приводило в ужас: скованность, зависимость, потеря свободы — и я долго не мог начать работу, чувствуя какое-то духовное послабление как результат присутствия чужого образа, чужого духа, чужих ситуаций, мыслей, настроений — от этого я тоже отвык, пребывая, как говорится, наедине с самим собой. Симфония — чистое самовыражение, в опере же я должен выражать ещё кого-то. В этом смысле, как я уже говорил, опера для меня не самое высокое искусство. Разделяю точку зрения Шопенгауэра, который считал, что истинное проявление высшего духа — это чистая музыка без вмешательства слова, сюжета и вообще чужого настроения. В этом плане симфония мне кажется безусловно более возвышенным проявлением духа, где нет более ничего, кроме звуков, которые в некоем состоянии слышит художник — и он независим и свободен. Я, наверное, имею право говорить об этом как автор двух опер и двух вокальных циклов.

Когда позади была работа над шестью симфониями и мне стало знакомо чувство глубокого творческого погружения, где я остаюсь один и никто мне ничего не диктует, никто не навязывает никаких слов и сюжетов, у меня даже возникало ощущение, что оперу я в принципе написать не смогу.

Вы создали оперу на немецком языке?

Да, но, как это ни парадоксально, когда меня спрашивают: “Вы свободно владеете немецким?”, я отвечаю: “К счастью, нет”. Сначала это приводит людей в замешательство, они воспринимают это как подвох. Тогда я им объясняю, что, когда я с трудом входил в работу над оперой, мне помогло именно



Эскизы
композитора к
постановке оперы
“Das Beben”

незнание языка. Я воспринимал не столько смысловую сторону слова, силу его понятия, сколько музыку немецкой речи. Например, почти вся первая картина идёт на слове *Sie*, что означает просто “она” и больше ничего, но в этом *Sie* я услышал особое звучание. Я абстрагировался от слова “она”, — и *Sie* стало для меня единым многоликим звуком. Я отталкивался от фонетики, от музыки речевой интонации. Раз поняв смысл слова, я как бы забывал его и для меня снималось конкретное значение и оставалось только звучание. И это отношение к слову позволило мне начать работу над оперой.

122

Связан ли музыкальный язык оперы с симфониями?

Так как развитая интонация в моей музыке отошла на второй план, а главным стал звук сам по себе, то неудивительно, что многие ждали, каким же “языком” я буду писать оперу. Всем казалось, что язык моих симфоний неприемлем для создания оперы. Но всегда ошибочно, когда кто-то другой делает за художника выводы. Всё может иметь место, если это убедительно! Когда же я показывал оперу, некоторые открыто мне заявляли, что они просто не представляли, что она может получиться. Сегодня, я уверенно могу сказать, что вся эстетика, сложившаяся в симфониях, сохранилась и в моей опере. Здесь то же отношение к звуку, то же понимание времени и пространства, та же степень творческого погружения. Здесь та же скупость средств выражения, когда конкретизация сведена к минимуму, когда слов ровно столько, сколько необходимо, чтобы было понятно, о чём идет речь. Здесь те же перспективные, глубокие, далёкие звучания, возникавшие в симфониях и обретшие в опере, благодаря сцене и кулисам, колоссальные масштабы.

Как я уже сказал, весь гармонический и интонационный

строй оперы связан с симфониями. Звук и в опере берёт на себя основные функции в становлении художественного целого.

Насколько новые творческие задачи влияли на Вашу новую трактовку устоявшихся нормативов жанра?

Нового немало. В частности, стремление к расширению объёма звучания привело к идее вынести многие инструменты на сцену и за сцену, а это, в свою очередь, повлияло на особенности сценического решения.

Кстати, как бы возвращаясь к предыдущему вопросу, я должен сказать, что “далеко звучащие аккорды” возникли уже в симфониях, где расположение, высота, интервалика созвучий создаёт, как мне кажется, ощущение глубины и отдалённости пространства, особого объёма музыкального образа. Примером может служить Четвёртая симфония, где складывается впечатление, будто музыка звучит далеко-далеко, хотя музыканты играют, сидя прямо перед Вами. В опере эти звучания получают конкретное пространственное выражение за счет глубины сцены. Там я достигаю огромнейших *pianissimo*. Музыкант на сцене, если это ещё решить режиссёрски, может взять звук и с ним вообще “уйти домой”, и этот звук растворится так, как немыслимо во время симфонического концерта.

Глубоким противоречием в классической опере я считаю взаимоотношение оркестра и сценического действия, то, что инструменталисты как бы отделены от сцены. Оркестранты сидят в “яме”, то ли они аккомпанируют, то ли что-то изображают. Это противоречие я ощущал и в своей первой опере и как бы подсознательно пошёл по пути отношения к оркестру как к соучастнику действия. Впервые это проявилось в Шестой симфонии, где музыканты и поют, и играют. Это можно назвать

синтетичностью исполнителя. А в опере этот подход диктовала синкретичность самого жанра! Почти все инструменты вынесены на сцену, и оркестранты становятся соучастниками действия, скрытой, по существу, остаётся только струнная группа, но если мне удастся как-то заменить струнные, то я оркестровую “яму” вообще закрою. В этом выражено моё стремление к правде искусства. Я вижу нечто лживое в том, что одни играют в “яме”, другие поют на сцене. Кто же эти, а кто те? Тут определённо есть какая-то неправда.

Каковы национальные истоки Вашей оперы?

124

С самого начала, создание армянской оперы для меня было очень ясной задачей. Когда я получил предложение написать оперу для немецкого театра, то многие меня спрашивали: “Какую же оперу ты будешь писать? Будет ли она близка немецкой музыке?” Для меня такая постановка вопроса была странной. Я был уверен, что немецкую музыку могли бы написать и сами немцы, притом лучше, чем армяне. И если Германия заказывает армянскому композитору оперу, наверное, от него ждут не стилизацию, а именно ту музыку, которая характерна данному композитору. Это мне было ясно. Вся интонационная сфера, глубина проникновения в звук, ощущение музыкального пространства и времени — всё это, конечно же, восточное и, как мне кажется, основа оперы национальная и именно армянская.

Повторилось ли на этот раз Ваше отношение к либретто?

Да, в этой опере я уже целиком являюсь драматургом и либреттистом. Либретто было сделано с моих слов. Когда я впервые прочитал Клейста, то поделился с драматургом свои-



Кай Грейн



*Корнилия Мюллер-Гёдеке и Хайнц-Эрих Гёдеке
у мемориальной доски (ДТК "Дилижан"), 2004г. (II)*

ми предположениями о том, как можно было бы сделать либретто, а он мои же рассуждения фактически перевёл на немецкий язык и передал мне в качестве либретто. Естественно, это не могло меня полностью удовлетворить.

Сценическую пьесу я создавал сам исходя из музыкальной драматургии, которая для меня всегда являлась фактором определяющим. Пьеса родилась вместе с музыкой, и я выступил и как драматург, и как композитор, наверное, и как сценограф, потому что во многом predetermined и развитие зрительного ряда, в частности, вынося инструменты на сцену. Их трактовка как уличного ансамбля, чёткое расположение музыкантов в картине богослужения, в партитуре я как бы нарисовал, как должна выглядеть сцена, а всё это не может не диктовать режиссёрское решение, художественное оформление. Это — уже, безусловно, важный элемент сценографии.

Естественно, что живописец и постановщик, отталкиваясь от этого, найдут иное, своё решение, но в сущности, уже всё предопределено (9).

Пьеса, сценография, музыкальное решение — всё слито воедино, всё сочинено одним человеком: музыка, драма и живопись — всё рождалось одновременно. Так что, основные принципы, определившиеся ещё во время работы над первой оперой, здесь проявились с большей силой.

СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ

126

Шестую и Седьмую симфонии разделяют шесть лет. Чем обусловлен такой перерыв?

Я долгое время находился под влиянием Шестой симфонии и если бы сразу начал писать Седьмую, то вряд ли она несла бы в себе новое качество. Преодолеть не только интонационную сферу Шестой симфонии, но, что важнее, её идеи, её дух помогла опера, о которой мы только что говорили. В условиях иного жанра, исчерпал себя творческий заряд предшествующей симфонии. Но всё же снова возвращаться к симфонической форме было нелегко. Я несколько раз приступал к Седьмой, вновь и вновь отказываясь от записанного материала — ни одно произведение не имело столько “начал”. И, пожалуй, поиск пути преодоления влияния Шестой симфонии стал одной из особенностей самой творческой задачи.

В чём же суть качественного скачка музыки Седьмой симфонии?

Если Шестая симфония “увела” меня в глубочайшее творческое погружение и если там путь к объективному лежит

через самопознание, то в Седьмой — присутствие действительно реального определённо. Уже с самого начала почти зримы черты ритуала, создаваемые равномерными ударами литавр, звучание которых напоминает большие древние армянские барабаны. В финале — “открытые образы”, проникнутые этикой чисто человеческих чувств.

Ещё до того, как сложилась идея произведения, мне было ясно, что качественный скачок может быть рождён лишь шагом назад, к точке более ранних опусов, естественно, поднятой на новую ступень спирального развития и времени. Может быть, поэтому Седьмая симфония ближе к Третьей, Пятой. Она в полной мере обращена к человеку.

В этой симфонии Вы сохраняете ставшее уже для Вас традицией обращение к народному инструменту?

Тембр ударного инструмента дап, который я использовал в Симфонии, снился мне уже много лет. Его характерное звучание, полное глубочайшего смысла, буквально преследовало меня, но я не слышал вокруг него той музыкальной среды, в которой оно могло бы пребывать естественно, беря на себя основное образное содержание. Звуковая атмосфера Симфонии в целом предопределена дапом. Возможно, именно поэтому в оркестр “пришли” литавры, которые, противостоя дапу в образном значении, вносят действенное начало. Оно исчерпывается в кульминации и, подобно отголоску, продолжается в монологе альта. В то же время оно как бы воссоздаёт звучание больших древних барабанов, огромных доолов (դհոլ), генетически связанных со сферой интонационного бытия народного ударного инструмента. Тем самым подчёркивается единство дапа и литавр, их родовая связь.

Выписанная импровизация струнных, опевающих один

звук, периодически меняющий своё высотное расположение, с характерной примесью “ударных” звучаний, также близка звуковой стихии дапа. Порой даже создаётся впечатление, будто играют не смычковые, а некий, подобный дапу, инструмент. В той же образно-интонационной зоне находятся многочисленные *frullato* у духовых инструментов.

В целом, в своих интонационных оборотах, музыкальная атмосфера произведения рождена символикой звучащей среды, веками сложившейся вокруг дапа и из которой он как бы “вырван”. Особенно явственно это наблюдается в октавных ходах деревянных или деревянных с усиленными микрофонами арфой, клавесином и фортепиано или арфы на фоне там-тамов в конце Симфонии.

Значит ли это, что интервал октавы играет в партитуре особую роль?

Безусловно. Октава — характерный интервал для всего сочинения. До Седьмой симфонии мне не приходилось так убеждённо и последовательно “работать” с этим интервалом, он страшил меня своим абсолютом, чистотой, красотой, требуя соответствующую среду для своего окружения. Но здесь октава как бы предстала передо мной в своей первозданности, духовности, диктующей образно-содержательный строй произведения.

Абсолют октав, построенных на *Си бемоле*, нарушается и в то же время подчёркивается драматизмом напряжённых ходов валторн, высоких фаготов и малого кларнета, как бы сдвигающих октаву от *Си бемоля* к *Си бекару*, от *Си бемоля* к *До*. Это нарушение благополучия, спокойствия, красоты — стимул к движению.

По всей видимости, интервальной основе сопутствуют и другие средства, подчёркивающие противоречие статики устоя и действенности развития?

В том же эпизоде я выделил бы звучания низкой тубы с флажолетом *Си бекар* у вторых скрипок — это средний “лирический” раздел Симфонии. У тубы здесь использован крайний низкий регистр, я его ранее никогда не применял, но тут идущие из самых глубин ноты “явились” как откровение.

Резко врываются “истеричные выкрики” валторн — этот кочующий из симфонии в симфонию образ каждый раз по-новому осмыслен. Так рождается первая кульминация. И возникающий здесь диалог малого кларнета и саксофона полон душевной боли, протеста, силы и в то же время слабости. Он вызывает сострадание — это вопрошение, остающееся без отклика.

Ответ же — в финале Симфонии, во всеинтегрирующем обобщающем образе, создаваемом интонациями солирующего альты.

The image shows a musical score for Viola Solo, consisting of three staves. The first staff is labeled "VIOLA SOLO" and begins with a double bar line and a dynamic marking of *pp*. It features a series of triplets of eighth notes, followed by a quarter note and a half note. The second staff continues the melodic line with similar triplet patterns and a dynamic marking of *pp*. The third staff shows a more complex rhythmic pattern with triplets and a dynamic marking of *pp*, ending with a *bb* (double flat) marking. The music is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

По сути, существование двух образно-интонационных сфер — статики и движения — роднят Симфонию с её классическим прообразом?

Возникающий в финале синтез подразумевает существова-

*А.Тертян IV и VII симфонии, хореограф Фернандо Мело,
Оперный театр.
Гётеборг, 2008г.*



*А.Тертян V симфония. Хореографическая композиция “Версия N2”,
режиссёр Ольга Паутова (Екатеринбург). Берлин, 1996г.*



Избранные афиши разных лет

ние тезиса и антитезиса, разрешение существующего противоречия, и в этом я условно вижу родство драматургии Седьмой симфонии с сонатным *allegro*.

В этой Симфонии, как и в предыдущих, использована магнитофонная запись. Какова её драматургическая функция?

132 Прецедент в Симфонии магнитофонной записи, безусловно, связан с предыдущими произведениями: балетом “Монологи Ричарда III”, Шестой, отчасти Пятой симфониями. Запись оглушительного “хруста” ассоциируется с Апокалипсисом, звучит как предостережение человечеству от “раскола” Земли, если же вообще правомерно словесное объяснение музыкальных образов.

Запись даёт возможность построения второго, как бы ирреального драматургического ряда. Наиболее ощутимо это проявилось в диалоге дапов: одного, находящегося на сцене, и другого, звучание которого воспроизведено в механической записи.

Пространственная многопластовость выражена не только “введением” магнитофона, но и присутствует в развитии самого живого звучания. Так, сопрановый саксофон играет за сценой, постепенно удаляясь вглубь кулис.

Что Вы могли бы сказать о технических средствах, использованных в Симфонии?

Вряд ли целесообразно выделять какой-либо один приём. Здесь, так же, как и во всех симфониях, использованы додекафония, элементы серии, отдельные принципы гармонического и сонорного письма... Широко применены уже зна-

комые мажорные аккорды с основой *Си, До, Ре, Ми...* В их чередовании центром становится *До мажорное* трезвучие с *Ля бемолем*. Последнее создаёт определённое напряжение звучания, лишаящее конец Симфонии замкнутости, устойчивой завершенности, как бы открывающее перспективу дальнейшего осмысления...

ВОСЬМАЯ СИМФОНΙΑ ДЛЯ БОЛЬШОГО СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА И МАГНИТОФОННОЙ ЗАПИСИ

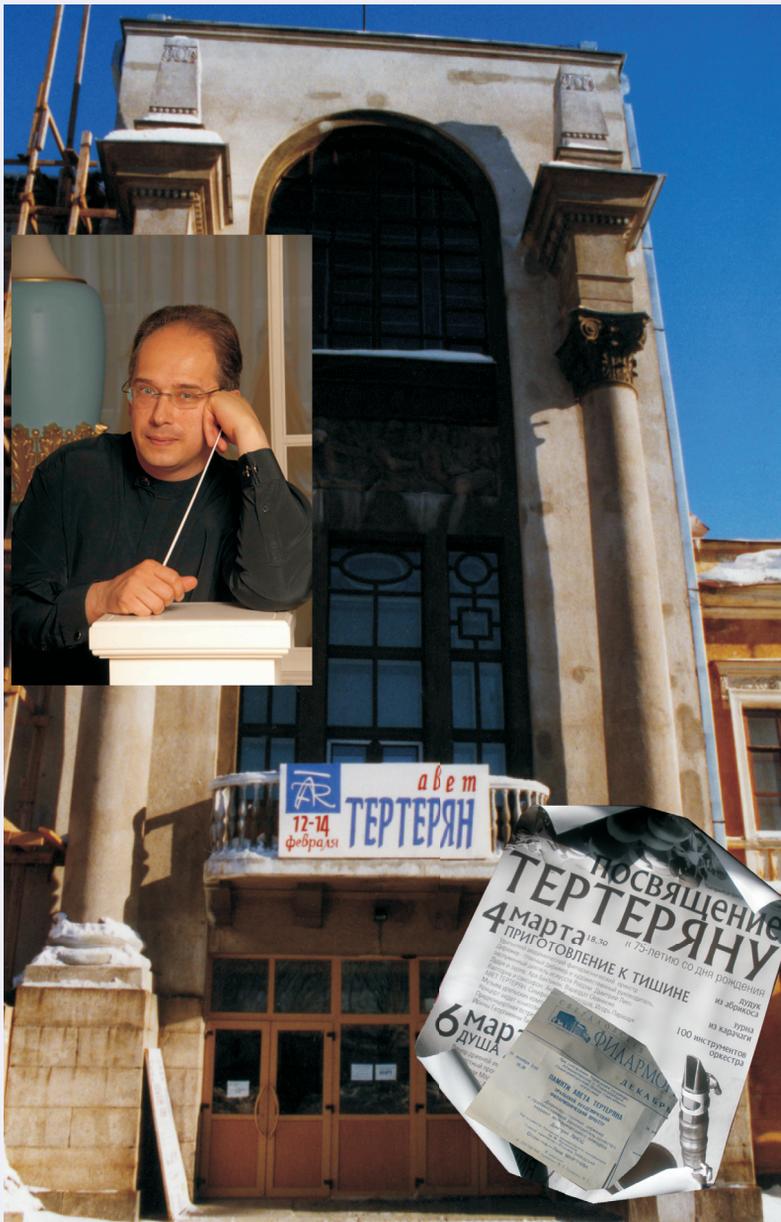
133

Зная о Вашем творческом методе и о том, что Вы приступили к записи партитуры, можно предположить, что Восьмая симфония уже “пришла”... Какова же она?

Будучи своеобразным продолжением Седьмой симфонии, Восьмая начинается внезапным кульминационным “всплеском” всего оркестра на *ff*. И после глубокой ферматной паузы начинают петь два голоса, сплетаясь, перекликаясь в одной скупой интонации: то ли это молитва, то ли это плач... В музыку Восьмой симфонии “вплелось” немало реминисценций из предыдущих моих симфоний (в том числе, из Седьмой). Она получилась в некотором смысле собирательной (13).

Надеюсь после премьеры мы вернёмся к Восьмой симфонии, к её концертной жизни...

Однако продолжить беседу так и не удалось... Впервые я услышал Симфонию в записи в далёкой Аргентине, куда и дошла до меня печальная весть о безвременной кончине отца. Потрясение от музыки Восьмой симфонии и его ухода из



Дирижёр Дмитрий Лисс. Екатеринбург

жизни как бы сплелись в едином эмоциональном порыве...

Восьмую симфонию я бы назвал неким послесловием Седьмой, и более, эпилогом всего творчества Авета Тертеряна... И родилось это умозаключение не в результате параллельного соотнесения образов восприятия музыки с судьбой её творца, а вследствие осознания пророческой сути философской концепции творчества композитора.

...Жесткий интонационный язык, “вывернутая наизнанку” музыкальная драматургия, проходящая два этапа становления, в обоих случаях начинающихся на высшей точке кульминации, “стенания”, сдерживаемые остинато фактурных построений...

136

Всё те же “тертеряновские” гармонические мажоры, однако в контексте идеи великой катастрофы, неустойчивые в утверждении жизненного начала. Знакомые лейтмотивы, деформированные нисходящими “разрешениями”... эпизоды интонационно-тембрового гротеска, и, наконец, дробящий вечность метрическим исчислением пульс — страшный, монотонный и необратимый отсчёт времени... “И голоса играющих на гуслях и поющих, играющих на свирелях и трубящих трубами в тебе уже не слышно будет; не будет уже в тебе никакого художника, никакого художества и шума от жерновов не слышно уже будет в тебе” (Откровения Святого Иоанна Богослова. 18:22).

Так что же такое Восьмая симфония? Духовное завещание, предсказание, пророчество или предупреждение человечеству...

ВТОРОЙ СТРУННЫЙ КВАРТЕТ

Спустя почти тридцать лет после создания Первого квартета, Вы вновь обращаетесь к этому жанру, и от привычных для Вашего творчества последних лет ста музыкантов симфонического оркестра на сцене остаются всего лишь четыре — и музыкальный мир произведения, интимный и исповедальный, приобретает черты субъективного откровения.

В 1976 году я поставил себе целью написать Струнный квартет под номером два. Когда значительная часть музыки была готова, надо мной вновь стал активно довлеть большой оркестр. Он мне снился и требовал от меня вернуться в его стихию. Так родилась Четвёртая симфония, симфония познания собственного “я” через звук и тишину. В 1990г. ко мне обратился квартет “Кронос” (США) с просьбой написать для них Квартет. Воскресла идея давно прошедших лет. В мае 1991г. Квартет №2 был завершён. Итак, Квартет — Симфония — Квартет. Музыка Квартета требует от исполнителей и слушателей способности глубокого и сосредоточенного погружения в ЗВУК, наполненный внутренней пульсацией, как в первооснову музыки.

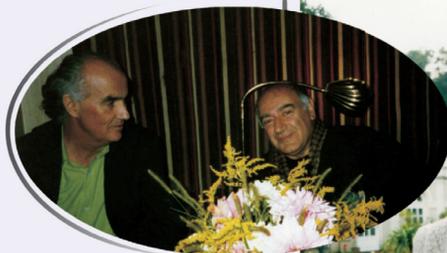
Если ты проникаешь в его богатейший мир, то воспринимаешь там биение самой жизни. Звук — это способ погружения в бесконечность мира.

МУЗЫКА ДЛЯ ТЕАТРА И КИНО

Почему Вы не так часто обращаетесь к созданию музыки для театра и кино?

У меня к прикладной музыке отношение спокойное, я не

Супруги Тертерян. Виперсдорф (Германия), 1994г.



*Люджи Ноно и
Ашет Тертерян.
Западный Берлин,
1986г.*



*А.Тертерян после немецкой премьеры II квартета,
Квартет Берлинского симфонического оркестра.
Дом творчества "Виперсдорф" (Германия), 1994г.*

Государственный
драматический театр им. М.В. Ломоносова
БОЛЬШОЙ ТЕАТР СССР

Суббота, 24 сентября 1988 года

На сцене Государственной премии СССР

Авет ТЕРТЕРЯН
ШЕСТАЯ СИМФОНΙΑ
для камерного оркестра, камерного хора
и декламации фойерки с участием солиста
большого симфонического оркестра,
хоров, клавишных и колокольного перезвона

Исполняют:
**АНСАМБЛЬ СОЛТИСОВ ОРКЕСТРА
КОММУНАЛЬНОГО ТЕАТРА СССР**
Художественный руководитель и дирижёр —
первый вице РСФСР,
лидерки Государственной премии РСФСР
и премии Ленинского комсомола
Александр ЛАЗАРЕВ
...
**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КАМЕРНЫЙ ХОР
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР**
Художественный руководитель —
Валерий ПОЛЯНСКИЙ

Alexander Lazarew
Leitung

Awet Terterjan
Violoncelle No. 1
Deutsche Kammerorchester

Sergej Prokofjew
Konzert für Violoncel und Orchester
No. 1 D. 959 op. 39
Konzert für Violine und Orchester
No. 2 g-moll op. 63

Peter I. Tschaikowsky
„Capriccio Italien“ A-Moll op. 45

ZWIĄZEK KOMPOZYTORÓW POLSKICH
FILHARMONIA NARODOWA
Sala Koncertowa - Warszawa, ul. Siemkiewicza 19

W niedzielę, 22 września 1994, godz. 20.00

XXVIII Międzynarodowy



Aleksander Łazariew
z udziałem
NELLI LI **PAWLIK SEDOW**
sopran *główna solistka*

W programie: **WERTHOVEN** Op. 26/26a **SCHEEREN** Tandy Dwałki
SZCZĘPKE 2 scena ze śpiewem i zespołem instrumentalnym **CHURCH** Angelus Youngs of Children na organach
główny solista i zespół instrumentalny **GLAZUNOW** Koncert dla skrzypiec i orkiestry

A. Тертерян VI симфония, АСО ГАБТа СССР, дирижёр Александр Лазарев. Большой Театр СССР, Москва, 1988г.

A. Тертерян после исполнения VII симфонии, Оркестр Би-Би-Си, дирижёр Александр Лазарев. Королевский зал, Лондон, 1994г.

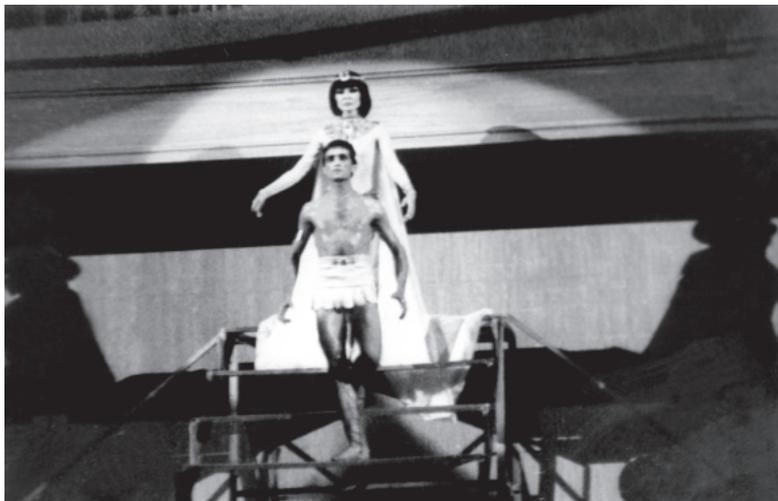
могу сказать — плохое или хорошее. Если я создаю звучащий образ, то не терплю присутствия чужих мыслей, настроений, ситуаций. Подчинить творческий процесс чему-то — это для меня очень трудно. Может, потому и в операх, и в балете я отчасти выступаю ещё и в роли драматурга, художника, а может быть, и осветителя. То, что мне удаётся слить всё воедино, немножко помогает работе в этих жанрах. Хоть в них и есть присутствие не моих идей и образов, но существует возможность переосмыслить их, подчинить себе. В театре же ничего не изменишь, там определяющей становится продуманная концепция режиссёра, а композитор — далеко не главное лицо. И в кино, и в театре нам отведена второстепенная роль, и от этого работать в этих жанрах мне труднее и, я бы сказал, неинтересно. А когда мне неинтересно, то трудно вообще писать музыку. Я должен быть очень увлечён, творчески погружён, иначе у меня просто ничего не получается.

Я всегда избегаю подобных заказов, отказываюсь от предложений — оформлять фильм или спектакль мне, действительно, не по душе.

Тем не менее, Ваша музыка очень часто используется при музыкальном оформлении...

Как ни парадоксально, это так. И что интересно, часто звучит музыка, не имеющая никакого отношения к данной пьесе. Пример — “Ричард III”, оформленный эпизодами из моей оперы “Огненное кольцо”.

Используют и музыку моих симфоний, обладающую другой концепцией, другой идеей, и, как ни странно, она, несмотря на то, что попадает в чуждую для неё ситуацию, выполняет какую-то свою функцию. Например, на музыку Третьей



*А. Тертерян III симфонии. Хореографическая композиция
“Артавазд и Клеопатра”, балетмейстер Рудольф Харатян.
Ереван, 1985г.*

симфонии Рудольф Харатян поставил балет “Клеопатра и Артавазд”. Какое отношение имеет этот сюжет к моему произведению? Казалось бы, никакого! Но когда балетмейстер рассказал мне либретто, то возможность такого синтеза в чём-то и убедила. Наверное, музыкальные образы настолько сложны и всеобъемлющи, что позволяют конкретизацию одного из ракурсов путём привлечения слова или зрительного ряда.

Одни ставят балет “Клеопатра и Артавазд”, у других возникает идея фильма о Геноциде. В частности, это задумал армянин из Марселя Александр Варпетян: используя Вторую и Третью симфонии, он повествует о Геноциде армян. Значит, в звуках слиты воедино и “Клеопатра и Артавазд”, и Геноцид... Значит, в музыке есть целостное представление о мире.



*Каждый год, 29 июля...
Дом Авета Тертеряна в Айриване (14)*

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ՄԱՐԻ ՏԵՐՏԵՐՅԱՆԻ
ՊԱՆՈՒ
ԵՐԿՆՆԱԿԱՆ ՎԵՐՈՒՄ

Присвоение Детской
музыкальной школе
№22 г.Еревана имени
Авета Тертеряна.
24 июня, 2005г.



Как бы Вы ни относились к этому, горизонты использования Вашей музыки расширяются по мере того, как она становится известной и за пределами Армении?

Я знаю, что ряд радиостанций армянской Диаспоры выбрали своими позывными фрагменты моей музыки. Что ж, они услышали в музыке некий призыв... А Цветана Паскалева “разгадала” кодовую информацию моих корней — Карабах — и использовала мою музыку в своих фильмах, повествующих о жизни и борьбе народа этой горной страны.

В Екатеринбурге, в театре “Провинциальные танцы”, художественным руководителем которого является Лев Шулман, “родилась” хореографическая версия Татьяны Багановой на музыку Пятой симфонии. Меня порадовало то, что в спектакле, названном “Версии”, музыку не стали “изображать”. Это умная, интересная и нестандартная версия оригинально и талантливо мыслящих великолепных людей.

Для меня же симфония — это тысяча, миллион версий...

Восьмая симфония целиком использована в фильме Евгения Шифферса “Путь царей” о судьбе и убийстве российской царской семьи. В фильме нет текста, это сплав изобразительного и музыкального рядов. В первых двух частях звучит запись буддийского ритуала, затем Прелюдия и fuga Баха (VIII *es-moll*, I том ХТК) и, наконец, 4 и 5 части фильма сняты под музыку Восьмой симфонии. Фильм представляется мне явлением очень интересным. Он элитарен и вряд ли предназначен для широкого зрителя, хотя и неискушённые люди попадают под воздействие какой-то магии, заложенной там.

При всём многообразии и своеобразии творческих подходов, моё отношение к использованию моей музыки остаётся прежним (15). Это для меня не самое главное.

ЭСТРАДНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Каково Ваше отношение к эстрадной музыке и, в частности, к песне?

Эстрада — это выражение сиюминутного состояния, того, что лежит на поверхности. Это однозначные настроения, и их тысячи. Для меня все песни, созданные за всю историю этого жанра, можно вместить в одном звуке, который намного богаче, сложнее. Слушая его, можно охватить мир всех песен разом.

Функцию эстрады, конечно же, нельзя отрицать. Эта музыка под стать конкретной ситуации: если люди веселятся — она как раз кстати, ещё один дополнительный внешний возбудитель; если им грустно — наверное, тоже. А как собрать воедино и весёлое, и грустное, и трагичное, и комическое. Как это сделать? Песня этого не может, а большая музыка стремится к этому и выражает все состояния человека и мира в целом. Я всегда отстаивал ту точку зрения, что создание эстрадного опуса — творчество сиюминутное и вовсе не композиция, не композиторский труд. Мы знаем тысячи примеров, когда прекрасные песни пишет любитель, профессионально неподготовленный человек, но обладающий даром мелодизма. Он создаёт лишь мелодию, а всё остальное делают другие: оркеструют, подтекстовывают и т.д. Так что, это не есть композиторский труд, это другое.

Но Вы в 60-е годы написали ряд песен.

В целом, идея написать песни возникла у меня в связи с желанием заслужить право говорить об этом то, что я думаю. Я сочинил ряд песен, некоторые из них даже стали популяр-

ны. Видимо, они производили хорошее впечатление, раз уж меня ругали за то, что я не продолжаю работать в этой сфере. “Осенний блюз” или “Колыбельная моему городу”, или песни, исполненные оркестром Олега Лундстрема...

Одна из них принесла мне больше популярности, чем, моему, все произведения, которые я написал за всю жизнь. Помню забавный случай. После того, как оркестр Лундстрема на гастролях в Ереване представил мою песню “Приди”, мне без очереди дали билет на какой-то фильм, хотя у касс было столпотворение. “А, это вашу песню вчера исполнял оркестр Лундстрема?” — спросили меня. Стесняясь, я ответил: “Да”. Моя популярность длилась несколько дней, но я себе представляю, что было бы, если бы я написал не одно, не пять эстрадных сочинений, а триста. Наверное, мне подарили бы кинотеатр.

Но к такой популярности я никогда не стремился и всегда относился равнодушно. А с точки зрения творчества, моего композиторского кредо — мне она не нужна. Это не моя сущность. У меня нет потребности работать в “лёгком” жанре. На сегодняшний день мне кажется, что мое ухо настолько “испорчено”, что я, собственно говоря, и не смогу написать эстрадной или джазовой композиции, там другие гармонии, закономерности развития, там всё совершенно иное и всё чуждое моему миру звуков. То, что несут в себе эти жанры, для меня “исчерпано” классической, большой музыкой.

А каково Ваше слушательское отношение?

Слушать и эстраду, и джаз я очень люблю, потому что в данном случае я не творец, а просто потребитель. У меня тоже бывают различные настроения, я же не всё время нахожусь

в состоянии творческого процесса, в космосе звуковых пространств. После создания произведения вновь возвращаешься к обыденной жизни. Я думаю, что и учёные находятся в различных состояниях: в одном, когда ставят опыты в своих лабораториях и до фанатизма отдаются своей идее; в другом, когда приходят домой, становятся “обыкновенными” смертными и идут, например, в кино. Вот в минуты такого отдыха эстрада может ласкать слух, соответствовать настроению печали или радости. И, наконец, кому не хочется попрыгать, подрыгать ногами? А под музыку это, наверное, лучше, как-то веселее.

К этому виду искусства у меня отношение как к явлению, которое нужно, необходимо, но которое не служит высокому духу человека, не возносит его куда-то в бесконечные миры, туда, где есть тайна. В эстрадной музыке не может быть тайны, если она потеряет присущую ей однозначность, то её просто никто не будет слушать. Она не способствует сосредоточению, не становится поводом к раздумию, самопознанию и в этом её специфика.

147

МУЗЫКА. КОМПОЗИТОР. ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

Может быть, вопрос мой прозвучит очень уж прямолинейно, но что такое Музыка?

Что такое “Феномен музыки”? Этот вопрос остаётся загадкой для человечества, и не один философ ещё не нашёл на него ответа. Были только попытки приближения. Мне например, наиболее близко определение Рудольфа Штайнера: “Музыка — вибрация вселенной”. Это явление, стоящее между словом

и безмолвием. Там, где кончается Слово, начинается Музыка; там, где кончается Музыка — начинается Великая Тишина. Однако это не мёртвая тишина забвения.

Музыка — нечто, не имеющее прототипа в реальной жизни. Это обособленное явление, даже если его рассматривать лишь в рамках искусства. Порой мне кажется, что Музыка не имеет никакого отношения к другим видам искусства.

Музыка как творение человеческого разума... Говоря о Мире музыки, чаще всего мы подразумеваем “рукотворный” мир совокупности созданных произведений... Никак не могу согласиться с этим. Мир музыки, как и мир в целом, уже создан раз и навсегда. Это Богово дело... Позволено ли нам познать его, допущено ли войти в него — вот, что важно — в какой степени мы приблизились к Богу, на шаг, на полшага... Конечно же есть великие, которым, наверное, дано разговаривать с Богом, другим — лишь видеть Его.

Грубое вторжение сочинительство — и вхождение в Мир музыки — Божий мир — несовместимы. Ремесленничество подобно осквернению того, к чему прикасаться надо бережно, с опаской. А лучше и не прикасаться вообще, а просто слушать. В этом Мире надо жить крайне осторожно, чтобы не оскорбить его.

“Красота спасёт мир”. Верите ли Вы в то, что музыка может спасти мир?

О каком мире идёт речь? Если об окружающем нас, то спасти мир на Земле ещё не значит спасти Мир... То, где мы живём, в чём мы живём — это такая малая частица Космоса, что, если люди, не дай Бог, когда-нибудь взорвут этот шарик, вряд ли пострадает Космос... Ведь Земля населена существами

в своём большинстве отсталыми и малоразвитыми, способными убивать и разделять мир на ваше и наше. Войны... Сейчас, на пороге XXI века, убивать друг друга за клочок земли или за кусок хлеба — низжайший уровень развития...

Миссия художников — предостеречь мир от катастрофы.

Мой следующий вопрос не менее однозначен, чем первый.

Что такое композитор?

Композитор — это вид мышления, это свойство и особый настрой разума.

Композитор — это человек, пребывающий в некоем состоянии музыкального творчества.

Отличительным свойством композитора, наверное, можно назвать его способность слышать то, что недоступно человеку, не обладающему данным талантом. Подобно астроному, который видит макрокосмос, недоступные обыкновенному глазу звёзды, подобно биологу, перед которым раскрывает свои тайны микрокосмос, композитор проникает как бы в неслышимый мир и делает его достоянием человечества.

Учёный стремится рассказать людям о том, что он видел, и пишет книги, композитор — создаёт музыкальное произведение.

Каковы, на Ваш взгляд, основные особенности Вашего творческого процесса?

В момент творчества у меня как бы выключается внешнее восприятие и напряжённо работают глубинные пласты мозга. В процессе воплощения произведения задействовано всё, о чём я уже говорил в связи со Второй симфонией. Это тысячи, а может, и миллионы частиц — это весь накопленный опыт.

Когда творишь, не думаешь, кто и что должен играть. Отбор, наверное, происходит в подсознании. Всё сливается в единое целое и распадается на отдельные ноты, которые как бы сами “ложатся” на бумагу. В результате сочинение обретает новую, уже отделённую от композитора жизнь.

Я не хочу сказать, что творчество — явление нездоровое или переживание какого-то транса. Это мгновения, а может, и месяцы, когда воедино слиты все твои представления о мире, весь твой опыт, все твои знания и чувства — и всё служит одной цели — рождению нового, созданию музыкального произведения. Процесс это сложный, и вряд ли кто-либо может описать и объяснить состояние, в котором пребывает художник.

Часто задают вопрос: как Вы пишете, как Вы сочиняете? Если мы говорим о сочинительстве, то ответить нетрудно, если о творчестве — невозможно. Я могу рассказать, как я писал Виолончельную сонату, но как родились Вторая и последующие симфонии — не могу. В момент творческого погружения музыка “является” как бы в готовом виде. Я слышу её впервые в себе целиком так, как может присниться сон — со своим началом, развитием и концом.

Имеют ли значение знания, опыт? Может ли музыка “присниться” человеку, не имеющему слуховой опыт, не владеющему средствами выражения? Определённо, нет. Сон сном, но ведь надо же его ещё и осуществить в звуках. Возможно, нам снится, как мы танцуем в балете, ставим пьесы, снимаем фильмы, но если мы не готовы к этому профессионально, если нет практики, нет мастерства — сон так и останется видением, которое никогда не будет осуществлено.

Сколько мы знаем произведений, где есть хорошая идея,

На добрую память моему отцу
Авету Рубеновичу Тертеряну
От сына Рубена

Спасибо!

А. Шуган

65.

Ученый стремится рассказать людям о том, что он видел и пишет книги, композитор - создает произведения.

- Каковы, на Ваш взгляд, основные особенности творческого процесса?

- В момент творчества как бы выключается внешнее восприятие и напряженно работает разум. В процессе воплощения произведения, действует, как я говорил об этом в связи со Второй симфонией, все компоненты. Это тысячи, а может и миллионы частиц - это весь накопленный опыт.

Когда ты творишь, то не думаешь о том кто и что должен играть. Отбор происходит, наверно, в подсознании. Все сливается в единое целое и распадается на отдельные ноты, которые как бы сами "лезут под перо", появляются на бумаге и произведение обретает новую, уже отделенную от композитора, жизнь.

Я не хочу сказать, что творческое погружение, это явление нездоровое или состояние какого-то транса. Это просто сильное напряжение мозга, концентрация всех отдельных компонентов. Это состояние, когда воедино слиты все твои представления о мире, весь твой опыт, все твои знания и чувства - и все это служит одной цели - рождению нового, созданию произведения. Процесс этот сложный и вряд ли что-то может объяснить и описать то состояние, в котором пребывает художник создавая музыку.

Часто задают вопрос: "Как Вы пишете, как Вы сочиняете?" Если мы говорим о сочинительстве, то ответить нетрудно, если о творчестве - то невозможно. Я могу рассказать, как я сочинил Виолончельную сонату, но как я сочинял Вторую и последующие симфонии - не могу. В момент творческого погружения, эти произведения "являлись" как бы в готовом виде.

Было время когда я сочинял музыку, и ее придумывал, подбирая на рояле, но, как мне кажется, со Второй симфонии, а может, частично и

А. Шуган

151

хорошая задумка, но нет должного выполнения. Наверное, что-то “явилось”, но для реализации не хватило мастерства. И сколько известно нам сочинений, в которых присутствуют все признаки так называемой серьёзной музыки, есть виртуозная техника, но нет “сна”. Иногда, слушая произведение, я визуально представляю композитора, сидящего за роялем, который импровизирует, что-то придумывает. Безусловно, это тот этап, который прошёл и я, и обойти его невозможно — но это только подступы к творчеству (15).

Однажды я видел, как композитор писал симфонию, это было давно в Доме творчества “Иваново”. На многих страницах, чуть ли не на ста, была выписана мелодия, только один голос. Я спросил: “Что это?”, он ответил: “Симфония!” Я был удивлён, а он совершенно серьёзно продолжал: “Гармонизировать и оркестровать я буду потом”. Для меня это означает абсолютное отсутствие творчества. Я считаю, что этот композитор не состоялся.

Если мы говорим о настоящем искусстве, то и форма, и содержание, и всё остальное возникают одновременно. И не может родиться сначала идея, потом форма, потом звуки...

Следует ли из сказанного Вами, что творческий процесс композитора мистичен?

К слову “мистика”, как я уже говорил, отношусь с иронией... Проникновение, приобщение к божественному миру, духовное познание... Какая может быть мистика у святого, когда ему открыт мир, он познал его? Творчество — это путь к Богу... Творчество — это познание... И здесь много влияний, это, конечно же, воздействие окружающего мира... и невидимого — сверхчувственного.

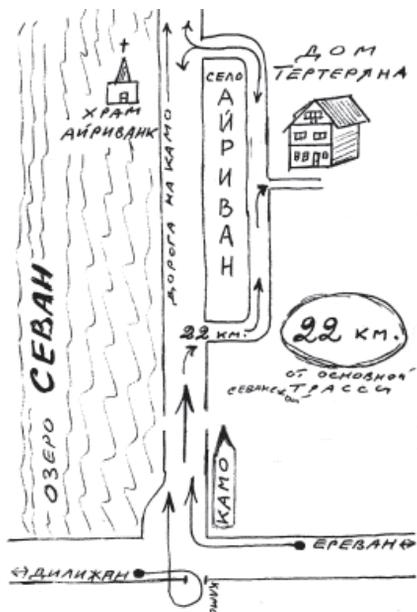


Рисунок Авета Тертеряна.
1990г.

Вы работаете без инструмента?

Да, я полностью отказался от помощи инструмента, рояля. Он мешает слушать те звуки, которые рождаются во мне, он просто заглушает их. Это приводит к сочинительству и неправде. Наверное, в этот момент даже собственное дыхание может разрушить зарождающийся мир музыки, а к нему надо относиться особо бережно.

И в поисках этой тишины я уже более тридцати лет живу отшельником. Сначала в Дилижане, в Доме композиторов, потом настал момент, когда я почувствовал необходимость своего “уголка”. Мне показалось, что та духовная атмосфера, которая царила в Доме творчества, постепенно утратилась. Было впечатление, что этих мест коснулась чья-то “грязная” рука. Воцарилась бездуховность. Бог вовремя послал мне мой

домик на берегу озера Севан, и я воспринимаю это как поощрение за покорное служение.

Что Вы считаете важным для композитора?

Наверно, это “важное” можно назвать двусторонней связью по вертикали. Я это придумал сам и всегда проповедую. Суть идеи заключается в следующем: если человек очень далеко улетает в духовном плане, то он не возвращается и значит, он не нужен здесь, на Земле; если же он слишком прицеплен к материальному и не может никак подняться, то он ходит на четвереньках и подобен животному — отяжелевший, с опущенным взором, не видящий ничего выше себя. Быть одновременно там, в этих бесконечных слоях духовного, “наверху” и в то же время на Земле — наверно в этом и есть суть творчества.

154

Сон, посл... Вы могли бы рассказать об этом подробнее?

Подобно свету, прорывающемуся из темноты, музыка приходит из абсолютной тишины. Композитор как бы улавливает звуковой мир, тончайшие волны, которые посылаются ему извне, из какого-то космического пространства. Он воспринимает их в определённом состоянии, когда включены все “приёмники” его души, его сознания. Всё действует, всё участвует. Мне кажется, что произведения приходят как сон. И наверно, эти творческие, божественные сны и есть мои симфонии. Могли ли они присниться мне раньше? Вероятно, могли, наверно, снились, но они забывались, остались неосуществлёнными.

КОНЦЕПЦИЯ. СОДЕРЖАНИЕ. ФОРМА

В чём, по-Вашему, сущность концепции произведений?

Творческий процесс объединяет всё, в том числе и внутреннее ощущение произведения как целого. Художественная форма имеет чёткую концепцию замысла, которая вмещает отношение и к средствам, и к акустическим особенностям, и к исполнительским возможностям, и т.д., и т.п. Например, акустика зала. Я обращаю внимание моих студентов на то, что после удара там-тама или взрыва ударной группы звучание не затихает сразу, а длится ещё несколько секунд после выписанной ими паузы. Эта закономерность запоминается и уходит в глубокие слои сознания. Всё, что композитор знает о гармонии, полифонии, акустике, психологии восприятия, заложено путём воспитания в культуре его личности. И в момент творчества он уже не задумывается о каком-нибудь одном компоненте. Концепцию нельзя отделить от того творческого процесса, о котором я уже говорил. Она становится результатом опыта, накопленного к настоящему моменту. Я не верю композиторам, которые в первый раз слышали музыку, когда им уже исполнилось двадцать лет. Не верю потому, что необходима слуховая практика, отбор, а это — воспитание вкуса, ощущение времени, формы, т.е. того, что потом сольётся в целостную концепцию произведения.

К примеру, ощущение времени вытекает из учёта психологии слушателя, людей данного региона, в котором живёт художник. И это тоже ложится в основу концепции. Восточное понятие времени одно, европейское — другое. Скажем, если Джон Кейдж создаёт произведение из 4' 33" минут молчания, то, зная “своего слушателя”, он уверен, что этого достаточно

для того, чтобы зал пришёл в неистовство, стал соучастником происходящего. Но на Востоке те же четыре с половиной минуты, думаю, вызовут совершенно иную реакцию. Это покажется мгновением. Восточный слушатель готов к молчанию длиною в целый век. Он не неистовствовал бы, а, наоборот, был бы благодарен за тишину. И это относится не только к психологии, но и к воспитанию. Я помню, когда эксперимент Кейджа воспроизвели в Москве, то вся публика очень спокойно дождалась конца, хотя исполнитель, по-моему, сидел у рояля не четыре с половиной минуты, а целых шесть.

Когда я начинаю творить, всё, о чём я говорил, уже закреплено в подсознании. И естественно, в данный момент я не думаю о деталях. Если это не становится твоей собственной сущностью, то расчёты тут просто невозможны.

Что Вы могли бы сказать о содержании музыки вообще?

Содержание музыки я понимаю как воплощённую в звуках идею, связанную с общим мировоззрением, эстетикой, жизненным опытом художника. В процессе создания произведения вряд ли можно сказать что-либо о его образах. Творчество — это самовыражение, а не звуковая живопись, и поэтому музыка будет нести то содержание, которым наполнена личность композитора. И опять же важную роль здесь играет опыт художника, его жизненная платформа, его отношение к миру. Сочинение — особенно чисто инструментальное — можно назвать как угодно, можно приписать ему и программу, но вряд ли оно будет отвечать идеалам высокого искусства, если художник не живёт жизнью своего народа, не наполнен идеями духовности, гуманизма и прогресса. Содержание музыки почти невозможно выразить конкретными словами. Но это

отноудь не значит, что она не реалистична. Образность музыкального языка приближается к символической обобщённости.

В частности, в связи с использованием моих произведений в театре меня всегда интересовал вопрос: каким образом музыка оперы, написанной на революционный сюжет (“Сорок первый” Б.Лавренёва) так удачно “легла” на спектакль “Ричард III”. Видимо, она несёт в себе символ драматизма, напряжения, а это эпохальное напряжение может быть связано с различными ситуациями. Это ещё раз доказывает, что звуковые образы не имеют прямой связи с конкретным сюжетом, со значением слова, с действием. Они вбирают в себя всё и выражают прежде всего общее состояние. Я всегда говорю, что “Огненное кольцо” — это опера состояний — войны, мира, любви... Я помню, что после того, как я услышал свою музыку в спектакле “Ричард III”, эта мысль очень взволновала меня и я долго размышлял над ней.

А что можно сказать о форме?

Форма также является в какой-то степени результатом слухового опыта, отбора. Я никогда не задумываюсь над формой — она рождается как целое, в совокупности всего комплекса. Форма отвечает концепции, содержанию данного конкретного произведения, и для меня она никогда не была заранее заданной.

НАРОДНОСТЬ. НАРОДНАЯ МУЗЫКА. ОБРАБОТКИ. ОРИЕНТАЛИЗМ

Что Вы можете сказать о народности искусства, о национальной принадлежности музыки?

Я считаю, что не национальной музыки быть не может, как не может быть художника, не принадлежащего определённой нации. Восток или Запад, та или другая страна — сама жизнь, мировосприятие определяют отношение к звуку, к времени, пространству... Это было всегда, лежало в основе развития любой культуры, так оно и будет. Я думаю, не надо постоянно напоминать: я имею в виду настоящую музыку, истинное творчество, а не сочинительство.

158

Мне кажется, что художник не только духовно, но и “физически” привязан к своей стране, своей Родине. Когда меня, например, уговаривали переехать в Москву, я отвечал, что это невозможно, что только в Армении я получаю тот заряд духовности, который реализуется в моём творчестве. Когда я нахожусь вдали от гор Армении, у меня возникает какой-то иной настрой и нет потребности к самовыражению.

Когда я размышляю о национальном в музыке, я говорю о её духовности. Дух народа, дух Родины — он не может быть заменён системой приёмов и интонационных оборотов. Именно это делает музыку близкой твоему народу и как результат — понятной всему человечеству.

Каково Ваше представление о народной музыке?

Когда мне говорят “народная музыка”, я всегда вздрагиваю и никак не могу понять, что значит слово “народная”. Я считаю, что речь должна идти о музыке композиторов, жив-



Композиция “Авет Тертерян”, скульптор Давид Беджаниян, 1987г., дерево, 190х130х140.

Кадр из художественно-документального фильма “Взгляд наверх”, режиссёр Александр Каджворян, 1988г.

ших давно, нам неизвестных. Чем ближе к нам, тем конкретной становятся их имена, подробней биографии. Это определённая музыкальная культура, которая существовала давно и дошла до нас без имён её творцов.

Один играл только на дудуке, другой — на сазе, третий — на каманче, исполняли и сочиняли свои песни, свою музыку. Наверное, было время, когда данное искусство обслуживало все культурные слои общества, отвечая потребностям всех людей. Потом началось духовное расслоение человечества и, как результат, расслоение музыки. Появилось новое содержание, новые жанры...

Искусство всегда несло в себе правду, как и сейчас, было явлением социальным, имело своё предназначение. Когда я однажды попросил бывшего погонщика волов спеть оровел (песню пахаря), он засмеялся: “Как оровел?! Как я сейчас буду петь оровел? А где волы? Неужто я должен петь: трактор джан?” *Ўпрнццц* (оровел) — это самовыражение, он рождался в творческом процессе, и крестьянин, в полном смысле этого слова, становился композитором. Разумеется, не все сочиняли сами. Кто-то пел оровел, услышанный от деда, подражая, видоизменял его. Но неизвестно, улучшал он или ухудшал его. Говорят, что народ кристаллизует и очищает, делает так называемую народную музыку лучше. Для меня же это большой вопрос, может, именно оригинал был совершенней, мы же не знаем его.

Естественно, что любое произведение есть результат творчества индивидуума. Вряд ли можно представить, что одну ноту сочинял один, другую — другой. Изменения происходили в рамках уже существующего произведения и вариантность — это лишь результат устной традиции бытия данного пласта музыки. Рождение сочинения было связано с определённым состоянием, с обстановкой, со средой. Человек пашет в поле и вол тянет плуг... вокруг ни души, и он начинает сокровенный разговор, который есть его самовыражение. Его творческое воображение напряжено до предела, он очеловечивает вола. Он обращается к нему, хотя по сути ведёт диалог с самим собой.

Дошедшие до нас образцы так называемой “народной” музыки — это творческие шедевры наших предков, это накопление человеческого разума. Тем не менее, не думаю, что эта музыка сегодня способна удовлетворить все духовные запросы

людей, хотя не исключено, что многие остались ещё на том уровне духовного развития, что и их далёкие предки, и современное искусство им просто не нужно.

Как Вы относитесь к практике обработки народной музыки?

Этот вопрос я неоднократно затрагивал в своих выступлениях. Обработка для меня — что-то совершенно непостижимое, и я этого не понимаю. Мне могут возразить: “А Комитас?” На мой взгляд, он очень далеко уходил от того, что слышал в народе, и я даже не уверен, что его произведения в прямом смысле слова можно назвать обработкой. Не знаю, что там народное, а что комитасовское, я думаю, что это просто Комитас.

Если Комитас обрабатывал, так что же делаю я? Я тоже вбираю в себя образцы музыки, которая окружает меня, которая была до меня,— это и есть отбор. Значит ли, что я занимаюсь обработкой? Всё “входит” в художника, начиная от так называемых народных песен, песен наших далеких, безымянных предков, до шедевров Бетховена, Вагнера, Малера, Шостаковича, Веберна, Штокхаузена... Я думаю, что Комитас, слушая музыку, которая была для него колоссальной духовной пищей, проникал в её дух, отбирал и, обогащённый ею, сочинял свои самобытные произведения.

Слово “обработка” я понимаю буквально как переложение, видеоизменение чужой музыки. Именно чужой, потому что для композитора нет народной музыки, это лишь удобное слово, а есть чужое творение, т.е. не им сочинённое. Самый яркий пример — “Нубар, Нубар” Г.Егиазаряна. Татул Алтунян использовал “Нубар, Нубар” Комитаса, частично дописал сам, а

Егиазарян оркестровал. В его оркестровую пьесу вошли и Комитас, и Т.Алтунян. У меня даже возникает сомнение: знал ли он, что вторая половина принадлежит Татулу Алтуняну, музыку которого, как мне кажется, он не очень любил. Я считаю, что это не есть настоящее композиторское творчество, так как здесь нет самостоятельной, индивидуальной концепции.

Или, к примеру, Е.Светланов обработал песню, думая, что она “народная”, т.е. безымянного творца, с музыкой которого можно делать всё, что хочется, а оказалось, что её автор Ян Френкель! Для меня подобные опусы являются тем же, что и обработка, например, музыки Баха. Чем же Бах отличается от тех, чьи имена мы не знаем? Какая разница? Я могу переоркестровать произведения Баха и даже сделать их неузнаваемыми. Но нужно ли это?

Кроме обработки, существует и практика использования народных тем. Как Вы относитесь к этому?

Какие-то интонационные элементы, естественно, проникают, но не как “использование”, а как частицы музыкального языка народа. В большинстве случаев включённая, например, в Симфонию “народная” тема не сливается с общим развитием и остаётся просто чужой. И всегда возникает мысль: а почему эта мелодия, а не другая?

Конечно, если это делает гений — никакие вопросы не встают. Но ценно ли это как явление? Я не знаю. Наверное, ценнее, когда композитор всё-таки пишет свою музыку.

Для меня не случайно, что в Шестой симфонии Чайковского нет никаких цитат. Думаю, что их отсутствие в этом произведении было predetermined предельно индивидуаль-

ным самовыражением художника, глубиной философского отношения.

Причём вряд ли кто-либо будет утверждать, что его Четвёртая симфония, с использованием “Во поле береза стояла...”, более национальна, чем Шестая.

В использовании определённо ярких интонационных построений, как “Во поле береза стояла...” или “Сидел Ваня на диване...”, однако не создающих настоящего погружения, я вижу скорее “заигрывание” с “народной” музыкой. Ведь если бы этих мелодий не было в произведениях, их концепция принципиально не изменилась бы.

Каково Ваше отношение к ориентализму?

Меня часто не устраивает и смущает в произведениях западных композиторов “заигрывание” с Востоком. Его видят обычно не настоящим, не глубоким, не исконным, не духовным, а внешним. И это идёт как раз за счет использования лишь характерных интонаций, которые всегда возводились в культ. Но в них нет главного — духовности Востока.

В этом плане я могу назвать поверхностным весь русский ориентализм. Не убеждает меня и восточная музыка Штокхаузена. “Заигрывание” с Востоком продолжается всё время и кажется мне очень смешным и наивным. Я не вижу там сплава, национальных музыкальных пластов, зато чётко ощущаю границы.

Парадокс, но иногда это возникает даже в произведениях некоторых армянских композиторов. Несмотря на присутствие всех внешних признаков и использование “народных” тем, музыка не становится у них истинно национальной.

Не могли бы Вы об этом сказать более конкретно?

О музыке сомнительного качества говорить не буду. Вспомним гениев. К примеру, я думаю, что музыка Спендиарова, в некоторых произведениях которого использованы армянские темы, лишена духа армянской музыки, по всему направлению мышления — это явление русское, это попытка методами русских композиторов, их опытом, в частности кучкистов, воспроизвести армянскую музыку. Русская музыка с армянским акцентом. Конечно же, это был необходимый этап становления композиторской школы, однако, по сути, это ещё не армянская музыка. Там нет чего-то самого главного. О Хачатуряне говорить рано, у нас нет замены гению. Однако он сам нередко говорил, что он “восточный” композитор, “советский”, даже “русский”. Не убеждает меня, когда Хачатурян вводит цитату “Ворскан ахпер” («Մրսկան ախպեր» «Братец-охотник») в симфонию о войне. Эта тема не сливается с целым и остаётся просто “Ворскан ахпером”. Могла быть эта, могла бы быть любая другая тема. В этой Симфонии я вижу желание композитора втиснуть восточную интонацию в европейскую форму. Мышление здесь напоминает наглядную философию. Сказанное абсолютно не означает, что я хочу принизить оценку музыки Хачатуряна. Она гениальна. Его творчество оказало громадное влияние на Восток. Очень многие композиторы Закавказья были под его сильным влиянием. Иногда мне кажется, что его мышление в большей степени определило пути развития музыкального творчества Азербайджана, Грузии и Средней Азии, чем Армении, где многие художники развивали “линию” Шостаковича, некоторые ориентировались на западную музыку. Моя музыка не пошла по хачатуряновскому пути. Тем не менее я не могу предста-

вить современный музыкальный мир без гениального творческого наследия Хачатуряна.

КРИТЕРИЙ ЦЕННОСТИ В ИСКУССТВЕ

В чём, на Ваш взгляд, заключается та непреходящая ценность произведения, которая даёт ему многовековую жизнь?

Я думаю, прежде всего в том, насколько художник смог раскрыть своё понимание мира и насколько это понимание охватывает мир в целом. Конечно же, при условии безукоризненного выполнения. Мастерство композитора и его духовная наполненность всегда ощущаются в музыке. Чем проникнута музыка, какими идеями, чувствами и, кстати, какое количество информации, на сколько веков вложено в неё — вот суть жизнеспособности произведения.

Мастерство само по себе ещё ничего не решает — сочинение остается бездуховным, формальным.

Настоящее высокое искусство, которое представляет непреходящую ценность, — это то искусство, которое вбирает в себя все компоненты, в том числе и мастерство как умение выразить свою мысль и мировоззрение, ощущения и чувства, философское обобщение, устремление к истине, к Богу... И каждый из названных элементов имеет миллионы и миллионы нюансов.

Конечно же, в творчестве сказывается и общая культура личности, и степень таланта художника.

ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО

Видите ли Вы связь между личностью и творчеством композитора?

Я думаю, что эта связь существует и причём определённая. Я не верю в то, что индивидуум пустой, скучный, злой может создать произведение, достойное человеческой памяти. Гений всегда добр, он живет интересами людей, он, прежде всего — выдающаяся личность. Конечно, в быту он может быть непокладистым и порой резким, но если мы приблизимся к нему, глубже проникнем в его сущность, то увидим в нём человека в истинном понимании этого слова. И Моцарт, и Бетховен, и Шостакович были великими людьми.

166

Личность художника — это его генетический код, вера, национальная принадлежность. И, наконец, что доступно ему как человеку, что он может объять, что дано ему... Насколько разрешено проникнуть в сверхчувственный мир, и более — увести за собой слушателя. Ибо там осуществляется воздействие музыки, там композитор может делать со слушателем всё, что угодно. Конечно же, если личность его наделена должной духовной силой.

ТРАДИЦИИ. НОВАТОРСТВО. СОВРЕМЕННОСТЬ

Каково Ваше понимание связи традиции и новаторства в искусстве?

Традиции и новаторство — это вопрос сложный. Новаторство — оно уже заложено в любой традиции, в которой есть импульс к эволюции. Ведь если и возникает что-то новое,

то не иначе, как отталкиваясь от накопленного опыта. В своём движении традиция даёт толчок к развитию, хотя бы от иного сочетания знакомых средств и приёмов уже ощущаются черты ранее неведомые, т.е. появляется то, чего не было. И в то же время не может быть новаторства, в котором нет традиции, потому что не может ничего родиться из пустоты. Не существует новаторской оперы, симфонии вне связи с традициями, с тем, что я называю генетикой жанров, родовой памятью. Потому что, если нет этого единства в произведении, значит сам художник не осознал истоков, прошлого, нет у него практики слушания, знаний, опыта и т.д. И творчество в таком случае состояться не может.

О традиции и новаторстве надо говорить в трёх измерениях. Во-первых, в достигнутом уже есть потенция к развитию, во-вторых, в новации есть связь с прошлым и, в-третьих, открытие становится традицией по отношению к дальнейшей эволюции. И эта диалектика прошлого, настоящего и будущего присутствует всегда.

Когда появляется новое, мы можем найти его исток в прошлом, но анализ традиции, каким бы он скрупулёзным ни был, не даст нам возможности предугадать будущее развитие. Потому что на одном из витков может произойти поворот в совершенно иную сторону. Человеческий гений — он непредсказуем!

Что можно сказать о современности в искусстве?

Современность также зависит от личности художника. Ведь сколько мы знаем людей, живущих в наши дни, но несовершенных по своему духу, по мышлению, по отношению к жизни и, наконец, по образу жизни. Они как бы не подвержены воздействию времени, которое выдвигает потребность иного

осмысления действительности. Новые впечатления влияют на человека, и происходят изменения в представлениях, мировоззрении. Разум истинного художника всегда открыт к восприятию ранее неизвестного. Впервые человек поднялся в Космос... посетил Луну... огромный самолёт с тремястами пассажирами взмывает в воздух и летит... — всё это, хотя довольно просто можно объяснить теоретически, продолжает воздействовать на человека психологически сильно. Впечатления от жизни, от открытий науки, от развития техники скапливаются в эволюции личности, и всё находит отражение в искусстве.

168

ОБ ЭВОЛЮЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

Что Вы могли бы сказать об эволюции жанров?

Мне как-то легче говорить об этом на примере Симфонии. Этот жанр, как, наверное, и любой другой, развиваясь, видоизменяется, приобретает новые черты. Даже в творчестве одного композитора каждый из опусов приобретает новые черты, в каждом — огромное количество “отходов”, нарушений. Значит, рецептов как таковых нет. Строго ли Бетховен придерживался правил, сочиняя симфонии? Там сплошь и рядом новаторство. Я уже говорил, что само понятие “симфония” стало скорее понятием эстетическим. Этот жанр, скажем, в трактовке XX века и в период своего зарождения — это два противоположных полюса, правда, одного явления. Если вначале черты сонатного *allegro* только намечались, то в какой-то период это стало единственным признаком. Потом развитие пошло дальше, симфония постепенно приобрела иные черты, и схема перестала что-либо определять, перестав соответство-

вать новым образом, новому содержанию.

Появились симфонии Шостаковича, что было связано с выдвиганием на первый план философского начала, которое заслонило все другие признаки, определяющие этот жанр.

Но это всё — одна сторона вопроса, другая — связана со слуховым опытом. В нашем сознании постепенно откладывается что-то, что мы всегда связываем с определёнными явлениями. Это даёт нам возможность отличить симфонию от несимфонии и обнаружить какую-то генетическую, может, родовую связь всех исторических типов проявления жанра. Слушаешь и отмечаешь: да, это “сломано”, но сломана форма симфонии; да, это “отход”, но отход от осознанной традиции именно симфонии. И все время чувствуешь присутствие конкретного жанра.

Ощущение симфонии как философской категории есть результат слухового опыта. Я всегда могу определить, насколько богат слуховой опыт данного композитора. “Ломает” ли он, пишет ли он необычную симфонию оттого, что познал суть явления, или оттого, что не освоил, не овладел классической формой. Когда сочинитель начинает с того, что видоизменяет то, в чём он не сведущ, слушатель сразу чувствует, что это происходит от незнания, от нелюбви к жанру. Не любя можно написать “оперу”, и это будет выражением именно враждебного отношения к ней и никогда не станет новаторством. Это, в лучшем случае, будет хулиганством, бандитизмом, варварством... А другой создает “неоперу”, но она всё-таки опера, потому что в ней есть родовая, генетическая связь с предыдущим накоплением. В ней присутствуют черты именно данного жанра, иногда зримо, иногда подспудно, иногда это — тончайшие нюансы, найти которые подвластно только тому, у кого богат слуховой опыт.

СТИЛЬ. ПОЛИСТИЛИСТИКА. КОЛЛАЖ

Считаете ли Вы, что для XX века характерно иное понимание категории стиля?

Нет! Композиторы всегда писали и должны писать свою музыку. Естественно, меняются стили, но сама эта категория должна всегда оставаться такой, какой мы веками привыкли её воспринимать, т.е. выражением единства идеи, замысла, выполнения, цельности индивидуального композиторского почерка.

170

Часто возникают разговоры о том, что XX век, перенасыщенный всякой информацией, эклектичен сам по себе, и это находит отражение в искусстве. То есть отсутствие своего — индивидуального — преподносят как явление положительное, как особенность современного мышления. Но это чушь. Всегда самым высоким проявлением творчества было единство стиля — умение начать и кончить своими словами. Почему-то люди забыли, что композитор должен иметь свой почерк и своё лицо, ведь если этого нет, то нет и творца. Некоторые пытаются утверждать, что изменились критерии, но обычно это случайные люди в искусстве, которым этот постулат удобен. Они не обладают чувством стиля и им выгодно проповедовать полистилистику, эклектизм и т.д. Они как-то попали в элиту признанных и получили возможность диктовать, определять. Но время всё равно скажет своё слово, и о них никто не вспомнит.

Каково Ваше отношение к такому направлению в музыке, как полистиластика?

Я опять-таки могу повторить, что многие композиторы

просто прикрываются полистилистикой, и обычно это те, у которых нет своего почерка, которые не могут писать в едином стиле. Могло ли присутствовать это явление в творчестве Баха? Представьте полистилистику Моцарта! Есть просто музыка Моцарта — единая, цельная, монолитная! Но когда произведение эклектичное, когда “нахватано” и отсюда, и отсюда, то нет удобней слова, чем полистистика.

Недавно я услышал произведение, названное “Разночтения”. В нём, действительно, была рваная ткань, отсутствовало умение последовательно развивать материал, композитор всё время кидался из одного состояния в другое. Но если кто-то отметит эти недостатки, у автора всегда найдётся оправдание: он, де, сам назвал произведение “Разночтения”. И фактически просчёты начинают трактоваться как концепция. То же и полистистика. Можно назвать симфонию “Эклектическая” и получится, что её положительная черта будет заключаться именно в отсутствии единства стиля. Мол, композитор поставил целью не иметь собственного лица и надо же — это у него получилось! Вспоминается забавный случай. Одному из моих коллег во время обсуждения откровенно сказали, что его произведение плохое, что оно не получилось. Он же радостно ответил, что никто даже не представляет, как он всем благодарен, потому что опус был задуман именно так, чтобы произвести впечатление неполучившегося, и он предельно тронут тем, что слушатели разгадали его замысел. Как говорится, и смех, и грех!

Встречаются случаи, и нередко, когда сочиняется произведение абсолютно “под Бартока” и посвящается Бартоку. Мне всегда не понятно, почему подделку музыки Бартока посвящают ему самому или “музыку Шостаковича” — Шостакови-

чу, а “Хачатуряна” — Хачатуряну! Тогда можно, отдавая дань гению Моцарта и Баха, без зазрения совести стилизовать их музыку, почему бы всю свою жизнь и всё своё творчество сразу не посвятить Гайдну или Шуману — и “творить”, будучи посвящённым кому-то.

Я вижу тут немало жульничества, прикрываемого полистилистикой, эклектизмом, посвящениями... Но, безусловно, есть примеры, когда эти принципы срабатывают. Гению всё подвластно, у него всё получается убедительно. К примеру, для меня Бернстайн — великий эклектик. Но полистилистика как течение — явление преходящее.

172

Принимаете ли Вы коллаж или иную форму использования в своём творчестве музыки другого композитора?

К коллажу у меня, в принципе, отношение отрицательное. Я вообще не представляю себе присутствия какой-то чужой мысли в своём произведении, и тем более — музыкальной, чем, собственно говоря, является коллаж. Это не твоё настроение, не твой образ. Мне кажется, композитор не должен нуждаться в помощи чего-то для него внешнего.

Совсем недавно один коллега показывал мне своё сочинение, где вдруг зазвучал целый эпизод из симфонии Бетховена. Он вставил его потому, что по сюжету герой в этот момент слушает Бетховена. Так можно докатиться бог знает до чего и создать произведение, напоминающее некогда бытовавший анекдот об опере “Сон солдата”. Уставший солдат выходит на сцену и засыпает, во сне он слышит оперу “Евгений Онегин” от начала до конца, когда он пробуждается, “сочинение” завершается!

Правда, коллаж использовал и Шостакович, но крайне ред-

ко. В той же Пятнадцатой симфонии постоянно ощущается его собственное отношение к привлечённому материалу. Видимо, если это естественная необходимость, нужная в концепции данного произведения, и при этом сделано всё умело, не примитивно, тонко, с блеском, то это можно принять.

Но всё же, как к правилу, как к моде у меня к этому явлению резко отрицательное отношение. Для меня это далеко не высшая форма мышления, как и любое присутствие в творчестве чужих мыслей, настроений, идей, духа, стиля... Я против привнесения инородного материала в свою музыку, но опять-таки повторяю, если в этом нет крайней необходимости.

СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Чем определяется Ваше отношение к средствам музыкальной выразительности?

Средства — результат накопления человеческого опыта. Возникнув раз, то или иное средство навсегда остаётся в общественной памяти, становится всеобщим достоянием. Средство как бы объективизируется. В процессе познания всё откладывается в сознании человека, входит в его плоть и кровь. А в нужный момент тот или иной приём всплывает как память, как мысль. Композитор уже не задумывается, пользуется ли он серией или гармонией... Он употребляет те звуки, ту технику, которые более или менее точно выражают его идею, его состояние, его духовный мир, концепцию. Лично для меня серия, гармония, строгий стиль или свободная полифония, алеаторика отдельно не существуют. Я не могу,

например, сказать: “Я полифонист!” Если надо, обращаюсь к контрапункту, если чувствую необходимость, использую возможности гармонии или додекафонии. Каждое из средств индивидуально, порой они взаимоисключающие, но при всей самостоятельности они удивительно едины, потому что взяты из общего арсенала, накопленного человеческой культурой.

Но ведь каждое средство, техника письма связаны с определённой эстетикой?

Безусловно это так, техника является порождением эстетики. А система определённых приёмов несёт в себе черты характера мышления. Но, как я уже сказал, наступает момент, когда тот или иной приём, то или иное средство объективируются, входят в общий фонд накопления и там сливаются в некоем единстве. А далее художник избирает те частицы целого, которые в данный момент ему нужней. Но это не отделение хорошего от плохого, таких средств я не знаю, а отбор необходимого для воплощения определённой идеи, образа.

Если сегодня композитор ограничивает себя конкретной системой организации материала, то это ведёт к замкнутости его самовыражения. Для меня любой запрет на средства или мысли сужает взгляд на мир, охват целого. И не случайно, что люди уже давно отказались от чистой серии или любой другой замкнутой системы выразительности. Но если композитор всё же ограничил себя использованием одного конкретного средства, суммой приёмов, то в данном случае его творческое мышление, его музыка должны быть связаны с определённым эстетическим направлением, т.е. если человек работает, например, в системе чистой серии, то для того, чтобы канон ожил, стал духовным, он должен стать сущностью самого

творца, должен быть детищем его представления о мире, его эстетики.

Наверное, определяющим становится связь творческого мышления и определённой системы выразительных средств?

Это, на самом деле, краеугольный камень.

Меня всегда смущает обращение к средству, которое как бы не имеет отношения к данной музыке. Это всегда обособляет настоящий приём, делает доступной его материальную сущность. А это уже идёт вразрез с критериями истинного искусства, где никогда отдельный уровень не ощущается и главенствующим предстаёт единство мышления и средств. Порой наблюдается желание втиснуть музыку, являющуюся продуктом тонального мышления, в серию. Это приблизительно то же самое, что и попытка гармонизации додекафонии. В этом есть какой-то абсурд. Причины же кроются в том, что композитор, мыслящий тонально, хотя в этом нет ничего плохого, пытается искусственно “осовременить” свой язык. Зачем это нужно — не знаю.

Меня всегда удивляло, почему, к примеру, К.Караев в Третьей симфонии или А.Бабаджян в “Картинах” употребили серию? Но ещё больше поражало, что они хотели всем рассказать об этом, и всё время подчеркивали факт обращения к этой системе. Не означает ли это, что настоящий приём использован нарочито, именно для того, чтобы доказать его присутствие. Можно ли было обойтись без серии? Думаю, что да.

Кстати, то же я говорил и о своей Первой симфонии, где моё мышление по своей сути ладовое. Может, поэтому я всег-

да избегал вопроса о том, какие виды техники письма мною использованы там.

Любое обращение к тем или иным средствам должно быть необходимостью, продиктованной определённым мышлением. Всякое средство, использованное, но неосознанное творческой индивидуальностью художника, не являющееся его сущностью, повисает в воздухе, становится тем ненужным, без чего вполне можно обойтись.

Говоря о настоящей проблеме, ещё раз хочу подчеркнуть, что не знаю умерших, отживших приёмов или систем. Всё определяется замыслом и, если нужно, используется трезвучие, если нужно — кластер и это не предмет обсуждения. Гармония или додекафония, гомофония или полифония — всё живёт в общественной памяти и всё употребляется в тот момент, когда это крайне необходимо, вызвано идеей произведения, его содержанием. Ни один из этих компонентов не может быть рассмотрен в отрыве от целого.

АВАНГАРДИЗМ

Развитие новых средств, в частности, связано с авангардизмом. Каково Ваше отношение к данному течению в искусстве?

Авангардизм отличается тем, что пытается взорвать искусство и при этом предлагает развитие новейшей техники. Правда, не исключено, что это может стать самоцелью. Открытые средства могут одухотвориться, “заработать” лишь тогда, когда к ним обратится настоящий художник и по-новому осмыслит их.

Вряд ли с авангардизмом надо связывать что-то плохое, хотя очевидно, что функция его весьма ограничена и явление это временное. Авангардизм — своего рода лаборатория, где рождается всё новое, оно пока живёт в пробирке и не обретает своей настоящей силы.

Я не думаю, что суть этого течения — современность. Последнее скорее относится к области мышления, мировоззрения. Авангардизм, прежде всего, — развитие средств.

Конечно же, в стремлении к реальному отражению событий, например, войны можно организовать на сцене взрыв, положив в рояль динамит. Но станет ли это чем-то большим, чем натуральный факт, взятый из жизни? Настоящему же художнику не нужен тол. Для него взрыв — это взрыв разума, души, идеи, это осмысление явления, и для этого совсем не обязательно производить внешний эффект. Шокирующие новые средства, непривычные слуху звучания у авангардистов служат цели удивить, поразить слушателя. И поэтому, видимо, при первом прослушивании их произведения воспринимаются с интересом, всё выглядит забавно, при повторном же, когда внешние эффекты уже не воздействуют столь остро и появляется желание понять, о чём это и чему служит, становится просто скучно. Ты ощущаешь отсутствие глобальных проблем, содержательной мысли. Но открытые авангардизмом средства, как я говорил, достигая своего совершенства, вливаются в общую сокровищницу средств музыкального выражения и начинают служить передаче новых идей, нового содержания.

КОМПОНЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

Каково Ваше творческое отношение к элементам музыкального языка?

Когда я пишу музыку, я не задумываюсь над элементами её речи, языка. Всё рождается одновременно и как бы подсознательно. Это творческий процесс, где всё слито воедино. Другое дело, если проанализировать отдельные компоненты законченного произведения: звуки, тембр, ритм и т.д. — тут всё можно свести к каким-то даже математическим формулам. Мне кажется, что в искусстве настолько всё закономерно, что путём анализа можно выстроить даже геометрические формы. Я думаю, что логика музыкального мышления обязательно имеет адекватные решения: математическое, геометрическое, графическое, архитектурное.

В процессе же творчества всё возникает как бы неожиданно, художник не задумывается над этим, как не осмысливает человек грамматическое строение слов при разговоре. Но при этом всё имеет предельно логическую форму, очень четкую закономерность развития. Наверное, именно это даёт возможность музыковедам посвящать свои работы отдельным параметрам произведения, скажем, драматургии тембров, ритму, гармонии.

В чём заключается особенность Вашего отношения к звуку как к основе музыкального языка?

Звук сам по себе, отдельно взятый, для меня очень значителен — единый, абсолютный символ целостности бытия, единства души. В нём слито воедино божественное и земное, духовное, нравственное и бренное. Конечно, музыкальное

произведение начинается со взаимодействия, взаимосвязи звуков, со взаимообусловленности тонов, приведённых в логическую форму, но я должен сказать, что даже вне связи он для меня очень многозначен. В нём одном я вижу целые миры, движения. Он очень полифоничен для меня, насыщен внутренним развитием составных элементов, живущих как бы своей жизнью. Мне кажется, что может настать время, когда каждая из частиц тоже заговорит о чём-то, появится возможность расщепления звука, может, с помощью электроники...

Я не знаю, что произойдёт в будущем, я могу только предполагать, но я уверен, что гений человека создаст нечто очень великое, то, чего мы не знаем сегодня. И наивно думать, будто наша эпоха, наше время исчерпало запасы творческой мысли, духа, фантазии. Конечно же, развитие пойдёт дальше. И, как мне кажется, прежде всего будет разгадана природа звука как носителя огромного заряда художественной энергии.

Звук — это целая симфония... Он воздействует на тебя, уводит в иные состояния, и в нём можно представить себе всё мироздание, в микрокосмосе его структуры можно увидеть всю вселенную. Сейчас это выглядит как бред, крамольная мысль, но, может быть, когда-нибудь музыка придёт к тому, что из частиц лишь одного тона можно будет создавать целые произведения, может, человек будущего будет восприимчив к миллионной, миллиардной его доле.

Ваше отношение к Звуку определено национальным сознанием?

Я бы расширил понятие национального до рамок Востока как такового. Ибо ощущение звука, его бесконечности, всеобъёмности одинаково близко как армянину, тянущему

“дам” цепным дыханием, без пауз, “целый день”, и индийскому музыканту, извлекающему смычком одну единственную, но бесконечную ноту. Там ли, или где родилась притча, для меня имеющая глубокий подтекст. Сидит музыкант и тянет одну ноту... Подходит мальчик и спрашивает: “Папа, почему другие музыканты играют красивые разнозвучные мелодии, а ты лишь одну ноту?” “Видишь ли, сын мой, — отвечает старец, — они ищут, а я уже нашёл!” И в этом звуке — весь Мир. Он — начало не только Востока, но и Запада... Всё началось со Звука и всё стремится к Звуку...

Это определяет моё отношение к звуку и, помещая его в живую среду взаимодействий, я стараюсь быть предельно бережливым к нему. Я хочу сосредоточить на нём внимание аудитории и вместе со слушателем проникнуть в его тайну. Может, поэтому многозвучие я воспринимаю с большим трудом: сколько тайн там, сколько жизней?.. Я очень сильно чувствую сейчас в произведениях лишние ноты, без которых вполне мог бы быть донесён замысел художника. Это подобно многословию, порой затуманивающему смысл произносимого. Все звуки, которые не являются необходимыми, только отвлекают слушателя, создают нагромождение, начинают мешать друг другу, и ты не можешь сосредоточиться ни на одном из них. Более того, я бы сказал, что любые многозвучия, любые мелодии несут в себе смысловую однозначность... Вспомним тему “любви” Ромео и Джульетты. Она гениальна. Но однозначна. В звуке же есть всё, ибо он всеобъемлющ. И не случайно, в своих произведениях я как бы свёл до минимума их использование. Но я не уверен, что это предел.

Я часто вспоминаю слова Дмитрия Шостаковича, который как-то сказал, что надо писать только крайне необходимые ноты. Подобная мысль встречается и у Гессе в “Степном вол-

ке”, где от имени Моцарта он говорит о Брамсе: “Бедный, сколько лишних нот он написал”.

И если, как пишет Р.Штайнер в работе “О музыкальных тонах”, каждая эпоха, каждая великая цивилизация имеет свой интервал (имеется в виду чистый интервал), то наша эпоха стремится к приме, к абсолюту, к звуку.

Насколько динамика звучания влияет на его восприятие?

От того, звучит ли звук тихо или громко, меняется сама его жизнь, от того, слабо или сильно берётся звук, проглядываются разные его смыслы.

Я считаю, что звучность *piano* обладает большим объёмом доступной информации. Недаром молчание всегда несёт в себе тайну. Когда музыка тихая, ты вслушиваешься в неё, ты напряжён и стремишься проникнуть в тайну, познать эту загадочность. *Forte* же более однозначно и прямолинейно.

Динамика влияет и на пространственное восприятие. В частности, она исполняет немаловажную роль в создании “далеко звучащих аккордов”, о которых я уже говорил.

Какую роль Вы отводите ритму?

Он есть во всём, в самой нашей жизни. Мы можем не замечать его, но он присутствует всюду в многообразии нюансов. Ритм не есть результат каких-то группировок музыкальных звуков, его суть — в самом движении. А последнее присутствует и при внешней статике. Сам звук имеет внутреннюю пульсацию и, может быть, очень четкую, организованную. В звуке происходит развитие, а значит, есть темп, есть ритм... Если ты проникаешь в его богатейший мир, то воспринимаешь там биение самой жизни. Воспроизводя звук, человек-исполнитель, естественно, вкладывает в него своё движение,

свой темп. Он выражает в этом индивидуальное состояние, своё отношение к действительности, а это — ритм его мысли. Земля вертится, звёзды мерцают, вращаются планеты, всё — в ритме, хотя и создаётся общее впечатление статики. Небо и звёзды — они неподвижны для нас, но сколько там происходит явлений, которые мы просто не замечаем. Мы смотрим на гладь озера, которая как бы замерла в вечном покое, но какая полиритмия движений там, внутри: рождение и смерть, войны и примирения; там всё бурлит, а озеро спокойно, безмолвно, нет ветра, нет волн и даже зыби.

Ритм есть и в смятении нашего духа, в нюансах наших настроений, казалось бы, человек находится в покое, но это относительный покой. Нет и не может быть застоя, всё живое находится в страшном земном круговороте и имеет свой пульс.

Музыкальный же ритм я определил бы как ритм движения художественной мысли творца.

Какова роль высотной организации звуков?

Высотная определённость звука — это есть чёткая организация его пространственного бытия. Каждый тон имеет своё строго ограниченное положение в плоскости бесконечной звуковысотной шкалы и этим он индивидуализирован.

Звук, обладающий определённым тембром, ритмом, помещённый в пространственную среду, обретает своё наиболее характерное положение, где ему не мешают другие тона, и где его развитие происходит наиболее полно.

Человечество часто обращалось к созданию систем высотной организации — так рождались учения о полифонии, гармонии, додекафонии... Абсолютно чёткой системой является серийная техника, я нередко пользуюсь ею, так как в основе

моей музыки заложен принцип атонального мышления. Кроме того, для меня высота звука важна как таковая, вне какой-либо организационной системы, для наиболее полного раскрытия его специфики, а также для выражения пространственных перемещений.

Сколько важно точное ощущение композитором тембра звучаний?

Тембр рождается в комплексе всех компонентов, так что я могу сказать, что тембров как таковых я не ищу. Это качество, вне которого не существует для меня звука. В движении музыки как бы постоянно происходит взаимодействие чистых красок, и в зависимости от общей звуковой среды, контекста они приобретают новые оттенки, сливаются в сложные цвета.

Мне кажется, что композитору, который не слышит тембра, лучше вообще не писать музыки. Если он задумывается, гобой или кларнету поручить ту или иную ноту, мелодическое образование, интонацию, то он далек от настоящего творчества и занимается просто сочинительством.

НЕКОТОРЫЕ СИСТЕМЫ И ПРИЁМЫ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА

Гармония

Каково Ваше отношение к гармонии?

Особого отношения у меня нет. Гармония — это то, через что мы прошли, и то, что уже давно стало нашим объективным достоянием. Я гармонию изучал, и она во мне — как частица

моего я. Как я уже отмечал, не могу отделить гармонию от полифонии, тональную систему от серии — это всё общественное накопление, единый арсенал наших средств, вобравший в себя и чистые звуки, и первые шумы зарождения Вселенной, и все виды композиторской техники.

Я вижу в гармонии некий символ состояния. И, когда я использую тональное созвучие, — это прежде всего обращение к человеческой памяти. Оно взято отдельно и как бы имеет самостоятельное бытие. Вся система тяготений выражена в нём в снятом виде. Аккорд-символ — он звучал у меня уже в Квартете и в Первой симфонии. Просветлённый *Си мажор* во Второй симфонии близок идее *До мажора* Квартета, он где-то рядом. А *До мажор* в Третьей... какое просветление он несёт в себе в конце первой части! Мажорные звучания встречаются и в Четвёртой симфонии...

В Вашем творчестве чаще всего фигурирует До мажор, почему именно он?

В *До мажоре*, больше чем в каком-либо другом, я слышу что-то абсолютное. В нём много чистого излучения — вселенского, космического... Кстати, если обратиться к моим произведениям, где я пользуюсь и “другими мажорами”, можно заметить, что аккорды других строений и тонических основ не несут столько света и такого очищения. Это божественный свет, излучение всевышнего разума. Когда я слышу этот аккорд в конце первой части своей Третьей симфонии, я хочу встать на колени, преклонить колени перед чистотой, абсолютным началом, выражением которого он становится.

Трезвучие я насыщаю и другими, так называемыми неаккордовыми тонами. Например, привнесение *Ре бемоля* в

Квартете. Этот звук становится особо рельефным в его контрасте с ярким *До мажором*.

Хочу отметить, что хотя я и называю этот аккорд *До мажором*, то это, скорее, для удобства, так как он не вносит ощущения тональности. Это трезвучие, взятое само по себе как сочетание трёх нот: *До-Ми-Соль*.

Полифония

В чём сущность Вашего отношения к полифонии?

Если имеется в виду высотная организация материала, то я отношусь к ней точно так же, как и к гармонии. Но полифонию я понимаю несколько шире, как любое взаимодействие различных движений. И в этом плане, как я говорил, я вижу полифонию в самом звуке, наложении различных пластов, во взаимовлиянии тембров, ритмов и т.д.

Кроме того, я ощущаю её и в жизни самих музыкальных образов. Содержание музыки несёт в себе совокупность представлений, мыслей, настроений, состояний творца, и все они влияют друг на друга, обуславливают становление целого.

Додекафония

Как Вы расцениваете создание системы додекафонии и развитие серийной техники композиторского письма?

Я не считаю, что додекафония является чем-то случайным в процессе эволюции средств музыкального языка. В какой-то период в музыке начался отход от тонального мышления, причём намного раньше, чем появилось учение Шёнберга. Серийная техника родилась на основе многовекового опыта,

именно классики. Это не что иное, как систематизация атональной музыки. Далее стали создаваться произведения, строго следующие законам додекафонии.

Мне кажется, что Веберн исчерпал возможности строгого серийного письма, но сейчас оно стало средством, вошедшим в общее целое и, как я говорил, композиторы при необходимости пользуются отдельными элементами этой системы.

Алеаторика

Каково Ваше отношение к алеаторике и не приводит ли она к приоритету импровизационности в ущерб чёткой композиторской концепции?

Алеаторика также является достоянием человеческого накопления и, кстати, заложенный в ней момент импровизации типичен для восточной музыки.

В связи со второй половиной вопроса я должен сказать, что я не даю полной свободы исполнителю. Вся моя алеаторика строго выписана и суть её — в постоянном повторе, как бы движении по кругу. Скажем, во Второй симфонии, когда флейты начинают “накручивать” интонации, — всё точно выписано. Или же аналогичный приём в Четвёртой симфонии:



Это создаёт впечатление какого-то хаоса, видимо, того, который слышится в этом мире и который мы, композиторы, организуем. Если вслушаться во Вселенную, то можно почувствовать, что звучат звёзды и солнце, луна и воздух, навер-

ное, звучат и вещи, дома, улицы, машины, и всё это создаёт страшное звуковое месиво. Человеческий мозг, вероятно, даже не способен вместить всё это многообразие. Но художник в состоянии творчества воспринимает вселенское смешение тонов и выбирает те звуки, которые нужны ему. Все идеи, как говорится, кружатся вокруг нас, но лишь человеку, наделённому особым талантом, доступно понять их суть и сделать их достоянием человечества.

Наверное, самое удобное средство для выражения услышанного хаоса — именно алеаторика. Но если бы я не организовал, не подчинил своей воле весь комплекс бесконечных смешений, он не служил бы концепции произведения, и импровизация исполнителя задавила бы мою творческую индивидуальность.

Если нет своего творческого отношения, если отсутствует чёткая драматургия, тогда всё рухнет и на самом деле остаётся просто обилие нот. Кстати, в любом произведении, даже в том, в котором нет алеаторики, может возникнуть мешанина, но это не будет отражением хаоса Вселенной, это хаос идеи, замысла. Бывает, композитор не знает, чего он хочет, и наворачивает, нагромождает одно на другое. Всё начинает мешать друг другу и какая разница — тональна или атональна эта музыка. Сочинитель втискивает в один опус как можно больше из того, что он знает, что он слышал. В его сочинении на самом деле присутствует и полифония, и гармония, но он не подчиняет их своему замыслу. Он не способен отказаться в нужный момент от тех средств, которые существуют, но не нужны его творчеству. При этом рухнет композиторская концепция произведения, распадаясь на мельчайшие элементы. В отношении алеаторики я вновь хочу подчеркнуть, что

определяющим всегда является творческий подход художника к тому или иному средству, подчинение его своей эстетике.

Значит ли это, что художник может использовать любой приём?

Гениальный — да! Я как-то сказал своему коллеге, что гений имеет право бросить там-там в зал, потому что он это делает лишь в случае крайней необходимости, тогда, когда это станет элементом его четкой концепции. Конечно, это шутка и вряд ли кому-либо такое понадобится, но... кто знает, кто может предугадать?

188

Микрохроматика

Какие возможности даёт композитору обращение к микрохроматике?

Она связана с процессом развития атональной музыки и во многом расширяет наше представление о звуке. Микрохроматические ходы дают возможность обращения к новым тонам. В то же время это способствует трактовке звука не как точки, а как зоны между соседними тонами, в пределах которой происходит активное движение, способное расширяться, сжиматься, оно может быть насыщенным и разряжённым.

И, наконец, микрохроматика возникла не без воздействия нетемперированного строя, и сегодня присущего восточным музыкальным культурам, творческое осознание которых в рамках европейских традиций было бы просто невозможно без этого явления.

Ostinato

В своём творчестве Вы нередко используете приём ostinato. В чём суть этого приёма?

Это приём опасный, потому что если *ostinato* не рождено идеей концепции, а просто взято, как говорится, лишь трезвым сознанием, то это очень скучно и неинтересно. Мне кажется, что применение мной *ostinato* во Второй и Третьей симфониях было следствием некоего состояния, в которое я был глубоко погружён в процессе их сочинения. Суть этого приёма в том, что от многократного повторения одной и той же фразы ты перестаёшь её слушать: раз поняв смысл, как бы уже не вникаешь в каждый отдельный повтор, и только ощущаешь присутствие определённого воздействующего на тебя фона. Слушатель как бы впадает в оцепенение.

Композитор точно знает, во всяком случае должен знать, когда надо “выключить” *ostinato* и “включить” что-то новое. При этом необходим учёт психологического состояния аудитории.

Подобное явление мы встречаем и в богослужении. Не всегда вникаешь в смысл того, что говорят, но сам процесс многократного повторения воздействует. “*Ave Maria... Ave Maria...*” — один раз, три... в какой-то момент мы уже не слышим слова, а лишь воспринимаем музыку этого говора, которая вводит нас в некое состояние, и мы ощущаем “нечто”.

ВРЕМЯ. ПРОСТРАНСТВО

Ваше представление о Времени?

Оно не существует для меня в бытующем понимании Времени как временного отсчёта. Оно бесконечно, и я не знаю, что такое Время...

Однако музыку называют искусством Времени...

Возможно... Но если речь идёт о моей музыке, то, к примеру, свою Шестую симфонию я называю “симфонией оставленного времени”. В процессе её восприятия наступает момент, когда кажется, что прошло 10-15 минут, а реальная длительность — около часа. То есть нарушается привычный отсчёт времени, или, точнее, время просто перестаёт отсчитываться.

И в этом сущность восточного представления о Времени?

О восточном ощущении Времени я неоднократно упоминал. Оно резко отличается от европейского. Оно исходит от покоя, традиционного покоя.

Не случайно же, что по доктрине буддизма поспешность считается грехом. Куда более страшна суетность. Восточный человек способен к более глубокому погружению в звук, к более долгому созерцанию, чем европеец, возможно, это зависит от истории региона, его специфики. Европа по сравнению с Востоком значительно моложе и, наверное, в ней ощущается ещё юношеский задор. Восток — обрётённая в веках мудрость, он подобен некогда извергшемуся, но уже умолкнувшему и хранящему свою тайну вулкану.

Психологию восприятия времени можно рассмотреть с са-

мых различных точек зрения. Тут — влияние национальных традиций, культурного наследия, темперамента, воспитания, может быть, и климата...

И вполне естественно, что творчество художника, принадлежащего к определённом региону, несёт своё восприятие времени.

Что Вы можете сказать о “пространстве” музыкального произведения?

Представление о бесконечности, в которой парит душа и конечности пространства нашего бытия заложено в сущности художника как особенность человеческого сознания, и находит своё выражение в его искусстве, в его музыке. Пространство музыки — это те миры, в которые ты уносишься благодаря звукам.

Это также есть выражение памяти. Если душа парит где-то ТАМ, а потом вселяется в плоть нашу, то она несёт в себе воспоминания о всевышнем парении и бесконечности духовного мира. Думаю, благодаря этому человек и восприимчив к ощущению духовного пространства.

Ребёнок в момент своего рождения умеет плавать, и, как объясняет материалистическая наука, это потому, что он до этого находился в водной среде, с точки зрения же божественного, религии — новорождённые способны и летать, так как несут в себе память парения души.

В человеке есть ощущение непознанного пространства, и, когда он слушает музыку, звуки уносят его в эти миры.

Я вижу крест как пространственный символ самого бытия и искусства в целом, как единство прошлого и будущего, божественного и земного. Музыка стремится в звуках создать

этот крест. И когда моя Вторая симфония звучала во Вроцлавском костёле Марии Магдалины, я поразительно ощутил единство креста на алтаре и звукового креста Симфонии.

Кроме того, я лично ощущаю пространство в самом музыкальном развитии. Для меня важна дифференциация звучаний на далёкие и близкие. Высота звука — также пространственное явление; ритм, тембр, динамика, состав аккорда — всё влияет на восприятие и создаёт психологическое ощущение объёма, плоскости, расстояния. Порой нам кажется, что музыка уходит куда-то вдаль, потом вновь возвращается к нам.

В частности, у меня сложилось представление о “далеко звучащих аккордах”. Данного вопроса я касался в связи с оперой “Землетрясение”. Я стремился создать здесь звуковое пространство, границы которого для слушателя находились бы по ту сторону слышимого. Нечто аналогичное присутствует и почти во всех моих симфониях — какие-то пласты как далёкие “взрывы”, отдалённые гудения.

И, наконец, я ощущаю пространство самого нотного ста-на, партитурного листа, а также сценического расположения оркестра.

Таким образом, на мой взгляд, пространство существует в музыке на различных уровнях: в образе, замысле, идее; в психологическом восприятии пространства звучаний; в графической фиксации музыки; в аспектах конкретного её бытия, здесь форма и размеры зала и сцены, расположение на ней исполнителей и прочее. Наверное, это не исчерпывает всего многообразия, каждый аспект, безусловно, можно изучать в отдельности. Но для художника эти ощущения не всегда объяснимы. Они существуют в его подсознании, влияют на творческий процесс, находят выражение в музыке. А исследовать всё это, видимо, дело учёных.

Что Вы можете сказать о разделении искусств на временные и пространственные?

Я считаю, что подобное разделение крайне условно. Например, глядя на холст художника, ты видишь пространственную перспективу, воспринимаешь зримую глубину. Но здесь есть и другая сторона: время, которое ты затрачиваешь на то, что смотришь на картину, пытаясь познать её суть, заложенную художником в его полотне.

Ну, а в музыке — искусстве временном — сам познанный образ обладает пространством бытия. А когда мы говорим об охвате, глубине, масштабе, не обращаемся ли мы к пространственным характеристикам?

Вероятно, то же можно сказать и о литературе, и об архитектуре, где эти два параметра, находясь в диалектической связи, всегда слиты в едином целом.

АКУСТИКА

Насколько представление об акустике влияет на творческий процесс?

Развитие науки, техники, новые открытия человечества не могут не оказывать влияния на разум художника. С этим процессом меняется и отношение к искусству, к музыке. Я всегда отмечаю, что изобретение механических литавр или клапанов на трубе произвело целую революцию в художественном мышлении. Появление в наш век стереофонии, различной стереофонической аппаратуры также не может не сказываться на творческом процессе. Художник уже начинает представлять её при создании сочинения так же, как и акустику за-

ла, и возможность пространственных перемещений звучаний. Естественно, создание стереофонических, объёмных звучаний находит место и в моей музыке. В частности, в партитуре Второй симфонии указано, что арфа, рояль и литавры должны находиться в разных концах сцены. Исполнители даже не слышат друг друга, хотя играют в одном ритмическом рисунке — звучание фокусируется в зале. Возникает типичный стереоэффект.

Немалое значение имеет и расположение оркестра на сцене. Например, в Четвёртой симфонии после довольно долгого “пребывания” у первых и вторых скрипок, альтов, которые находятся, в основном, слева и перед дирижёром, звучание перебрасывается к виолончелям и контрабасам, вступление которых сразу же придаёт особый объём и насыщенность. И здесь играет роль не только расширение диапазона, но и более полный охват сценического пространства.

Влияет ли акустика зала на восприятие произведения?

Значение её всегда очень велико. Часто даже темп произведения определяется акустическими возможностями зала. Об этом я говорил в связи со Второй симфонией. Отдельные звуковые комплексы преобретают силу воздействия в зависимости от специфики помещения. В частности, это произошло в Праге в зале имени Сметаны при исполнении Третьей симфонии.

Хорошая акустика создаёт своеобразную квадрофонию, которая как бы “окутывает” аудиторию со всех сторон. Звуки получают новый объём, они становятся глубже, масштабней.

Наверное, в идеале каждое произведение имеет “свой зал”, т.е. те или иные акустические особенности способствуют более полному раскрытию творческого замысла.

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

Каково Ваше отношение к симфоническому оркестру?

Симфонический оркестр — это высочайшее проявление человеческого духа. Это непревзойдённый и самый великий инструмент. Исключительно многоликий, многозначный, оркестр даёт композитору уникальную возможность для воплощения сложных концепций, мыслей, обобщённого духовного содержания. Он богат внутренним дыханием, и в этом есть какой-то заложенный в нём его собственный ритм. Оркестр обладает огромным диапазоном регистров и различных звуков: одни тянутся в бесконечность, другие тут же гаснут. Необъятная палитра тембров, я уже не говорю о миксах.

Симфонический оркестр, безусловно, — явление европейское. Но неоднократно и всюду отмечается, что составляющие его инструменты, — в основном, выходцы из Востока. Значит, существует какая-то связь. И наверное, не случайно, что оркестр, будучи, повторяю, европейским явлением, так удачно воспроизводит и восточную музыку. В нём как бы заложены универсальные возможности. Если же это вызывает сомнение, то можно задать встречный вопрос. К примеру, является ли там-там порождением Запада? Конечно же, нет, это самый настоящий гонг, пришедший с Востока. А если это так, то как же пользуются там-тамом европейские композиторы, и как он работает на них?

Так что, я думаю, связь европейских и восточных истоков в симфоническом оркестре очевидна. И он способен “обслуживать” всю мировую музыку.

НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Считаете ли Вы закономерным включение в состав симфонического оркестра народных инструментов?

Многие десятилетия этот вопрос волновал людей. В своё время в ходе дискуссий по поводу того, могут или не могут народные инструменты быть включены в состав большого симфонического оркестра, высказывались довольно безапелляционные негативные суждения. Насколько мне известно, одно из них принадлежало Аршаку Адамяну. Существует однако ответ Дереника Демирчяна. В восьмом томе собрания сочинений писателя Вы найдёте высказывание, суть которого в том, что нельзя делать категоричные заявления, когда вопрос касается творчества: может появиться художник, который разрешит эту проблему.

О своём обращении к народным инструментам я могу сказать лишь одно: я использовал их тогда, когда чувствовал в этом крайнюю необходимость.

Какова Ваша трактовка народных инструментов при использовании их в симфонической музыке?

Если художник работает в композиторской технике конца XX века, он должен использовать прошлое как символ. Народные инструменты в симфонической партитуре — для меня есть обращение к одному из таких символов. Я вижу ошибку многих композиторов в том, что, используя народные инструменты, они пишут для них музыку, стилизованную под ту, которую они обслуживали в былые времена. При этом исчезает главное — отношение художника с позиции сегодняшнего дня. А в рамках одного произведения музыка прошлого ни-

как не вяжется с современной, разве что в виде коллажа. На мой взгляд, лишь излагаемая мною трактовка национального инструментария ликвидирует непримиримое противоречие между симфоническим развитием, характерным нашей эпохе, и использованием народных инструментов.

Видите ли Вы связь между народными восточными инструментами и большим симфоническим оркестром?

Ещё раз вернусь к мысли о том, что инструменты пришли в Европу с Востока. И естественно, что они несли заложенную в них музыку, которая являлась выражением духа определённой нации, народа. Создавая каждый инструмент, не случайно ведь он так называется, человек пытался воспроизвести те звуки, которых нет в реальной жизни, но которые он слышал в состоянии глубокого творческого погружения. Таким образом, уже сам инструмент как продукт человеческого гения становился носителем духовного начала. Нет же, к примеру, тромбонов в природе, ведь не растут же они на деревьях! Наш далёкий предок, я не боюсь назвать его художником, стремился к каким-то иным звучаниям, которые он слышал в себе, воображал и старался передать другим. Так рождался инструмент воспроизведения.

Естественно, с развитием европейской музыки инструментарий далеко ушёл от примитивных конструкций первых образцов. Казалось бы, новая музыка, новые конструкции образовали непреодолимый разрыв между классическими и так называемыми народными инструментами. Но некая генетическая духовная связь между ними сохраняется.

Когда композитор использует инструмент, в том числе и восточный, как символ, то он обращается к его духовности,

а она близка европейскому симфоническому оркестру, так как лежала в основе его развития. Напомню, ведь именно с Востока в Европу пришли первые далёкие предшественники современных средств воспроизведения. Через выявление общей сущности несовместимое сближается, а в рамках одного произведения, одной концепции сливается в нерушимое целое.

Доступно ли это каждому художнику? Я думаю, что нет. Это может сделать лишь тот, кто способен проникнуть в дух музыки как единого явления с древнейших времён до сегодняшнего дня.

198

ОРКЕСТР НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Не возникало ли у Вас желания написать произведение для оркестра народных инструментов?

Я часто задумывался над этим, в одно время у меня была мысль о создании симфонии для народного оркестра. Но когда, как говорится, доходило до дела, я ощущал, что подобный “ансамбль”, хотя и объединяющий “предков” современных оркестровых голосов, не может стать “инструментом” выражения тех концепций, которые я вкладываю в свои произведения.

Видимо, моё музыкальное мышление требует большего многообразия возможностей, именно тех, которые несёт в себе оркестр симфонический. Имеет значение хотя бы и то, что последний объединяет в своём составе видовые варианты каждого типа, имевшего одного прародителя. К примеру, семейство флейт, от малой до басовой, или кларнетов и, нако-

нец, смычковых. В то время, как восточный инструментарий, привнесённый в Европу и ставший основой развития современного оркестра, в целом остался как бы законсервированным.

Когда я обращаюсь к одному народному инструменту, я стараюсь выявить его возможности, которые были утеряны в процессе развития, потому что в эволюции, безусловно, исчезли какие-то тембровые качества. На скрипке раньше играли полукруглым смычком, касаясь всех четырёх струн, и это имело свою прелесть. Но потом появился современный смычок, совершенствовалась техника, увеличились исполнительские возможности. Но скрипка что-то потеряла, и “Чакона” Баха, играемая сейчас ломаными аккордами, смешна. Ведь раньше, когда смычок прижимал все струны, созвучие воспроизводилось цельно.

Старинному или народному оркестру, при всём разнообразии характерных тембров, не хватает, видимо, того масштаба, который несёт в себе симфонический оркестр. Я могу использовать, к примеру, скрипку с полукруглым смычком, но с помощью только этих средств я не в состоянии выстроить свои концепции, полностью выразить своё ощущение современного мира, свою философию. Я могу вставить этот инструмент как алмаз в оправу, в процесс симфонического развития, рождаемый современными смычковыми, совершенными духовыми и ударной группами.

Можно предположить слияние воедино оркестра народных инструментов с большим симфоническим. Видимо, возможно было бы смешать инструментарии, создать группу каманчи, они же звучат совершенно по-иному, чем скрипки. Но искусственно это делать нельзя и давать рецепты — тоже. По-

добное смешение должно стать творческой необходимостью, потребностью художника, и тогда оно будет правомерным.

ЭЛЕКТРОННАЯ МУЗЫКА

Каково Ваше отношение к электронной музыке, рассматриваете ли Вы её как перспективу развития музыкального искусства?

Я считаю электронику крупнейшим открытием века, в ней заложены неисчерпаемые возможности. У меня, правда, есть ощущение, что я не знаю электронную музыку достаточно хорошо и что мне уже поздно изучать её, хотя я вижу в ней большую перспективу. Сейчас подобной музыкой занимаются инженеры, но они “не слышат” то, что “слышит” композитор. Они в изобилии используют какие-то приёмы, но то, что они воспроизводят на синтезаторах, — ещё далеко не композиция. А художники с подобной техникой не знакомы, и их опыты как раз страдают незнанием её. Изучать электронную музыку, видимо, нужно с детства, со школьной скамьи, и когда она будет усвоена так же, как сейчас темперированный строй или гармония, лишь тогда она станет естественным способом выражения мыслей, чувств, состояний... Надо в совершенстве познать возможности синтезаторов, чтобы диктовать машине свою композиторскую волю, а не идти на поводу случайных эффектов.

Электронную музыку будет создавать будущее поколение композиторов. На современном этапе развития эта музыка зашла, на мой взгляд, в тупик, на Западе многие художники от неё даже отказались. Просто не родился ещё тот композитор,

который осмыслил бы данное явление. Как я отмечал в связи с разговором о средствах, они часто появляются раньше, чем начинают по-настоящему служить выражению художественной идеи. Придут люди, которые будут знать, что делать с электронными машинами, и они начнут служить высоким идеалам, большим, великим замыслам. Появится настоящая музыка, которая будет выражать мысли, чаяния и дух своего времени. И это совсем не будет похоже на опыты, проводимые инженерами сегодня.

Влияет ли электронная музыка на Ваше творческое мышление?

Как и другие составляющие звуковой среды, она, естественно, оказывает определённое влияние, воздействует на художника.

Часто многие предполагают, что в моей Четвёртой симфонии использованы какие-то синтезаторы. Там их нет, но я чувствую определённую связь с электроникой, кстати, об этом есть интересное высказывание Л.Ноно*.

Появление новой музыки, ранее неведомой, не могло не отразиться на моём мышлении. И, видимо, эта звуковая сфера, хотя и подсознательно, но нашла воплощение в моих произведениях (17).

* “У Тертеряна сильный, богатый фантазией ум, и естественна его потребность в новых выразительных средствах, в технологических опытах, которые позволят ему идти по пути дальнейшего обновления и трансформации свободной музыки с устремлённостью к другим горизонтам и эмоциональным пространствам” (16).

ИСПОЛНИТЕЛЬ

Какие качества, на Ваш взгляд, должны быть присущи исполнителю?

Как посредник между композитором и слушателем, исполнитель должен быть художником, уметь разгадывать и понимать ту тайну, которую несёт в себе музыка. Насколько интерпретатор способен проникнуть в эту тайну — в этом для меня лично и заключается его оценка.

При общении с выдающимися музыкантами мне иногда становится просто страшно, потому что кто-то полностью распознаёт тебя, чётко представляет то, что ты хотел выразить в своём произведении, то творческое состояние, в котором ты находился. Это великие исполнители, они приближаются к композитору, так как познают его тайну.

Мне кажется, что они должны быть предельно информированными людьми, должны знать больше, чем сам композитор, потому что последний не всегда может объяснить то, что рождено интуицией, а исполнитель должен понять тайну музыки и донести её до слушателя. Для этого мало одной эрудиции, необходимо быть ещё и в высшей степени духовным человеком.

Очень часто бывает, что интерпретатор начинает придумывать свой сюжет к музыке, не имеющей никакого отношения к программной, для того, чтобы выстроить драматургию. Но тогда его трактовка оставляет поверхностное впечатление, и она далека от истинного ощущения духа искусства.

От духовного состояния исполнителя часто зависит содержательность и доступность звучащего произведения. Если интерпретация не убеждает, то слушателю будет очень трудно по-

нять композитора, проникнуть в музыку. Чем глубже познает музыку исполнитель, тем больше постигает её слушатель.

Конечно же, немаловажную роль играют такие понятия, как талант и умение слушать, фантазия и дар погружения в звук. Естественно, что в наибольшей степени этими качествами должен обладать дирижёр, потому что его творческая воля распространяется на весь оркестр (18).

Вы говорите о дирижёрах. Но на пути от композитора, дирижёра к слушателю находится и коллектив из ста или более музыкантов...

И каждый из них имеет свой уровень образованности, профессионализма, таланта. По ходу беседы я уже говорил о трудностях, которые приходилось преодолевать мне на первом этапе творческой жизни во взаимоотношениях с музыкальными коллективами. Да и потом не раз приходилось сталкиваться с курьёзами. Например, кто-то может размахнуться и не попасть в барабан: заглядится на дирижёра и не попадёт.

Один раз, когда мы ставили оперу, на репетиции вместо барабана я услышал хлопок. Заглянул в “яму”. Оказывается, ударник пролетел мимо большого барабана и головой ударился о стену. Всё может быть. Певец исполняет “голос за сценой”. Звучит громко, дирижёр просит музыканта отойти вглубь кулис... Продолжение репетиции было посвящено поискам... Выяснилось, что, выполняя волю дирижёра, певец зашёл в какое-то подсобное помещение, дверь которого захлопнулась, и открыть её он не мог. Нередко можно встретить духовика, который не любит играть *forte* — устают губы; ударника, который не хочет использовать большую колотушку — тяжело держать... И от тысячи подобных казусов зависит конечный результат... Справедливости ради скажу, что с годами ко мне как

к композитору музыканты симфонических оркестров начали относиться с большим доверием. Стараются... Но, конечно же, ведущая роль принадлежит дирижёру — насколько сильна его личность, насколько способен он подчинить коллектив своей воле, ему должны быть присущи и такие свойства, как стремление к погружению, к самопознанию, ощущение сверхчувственного мира, больной души... Он должен быть духовно богатым человеком.

Какова же функция исполнителя?

В мирах, доступных композитору, исполнитель пребывать не может, речь не идёт об оценке: что лучше, а что хуже. Каждый занимает своё место — это иерархия: слушатель — исполнитель — композитор — духовный мир — высочайший дух человечества — великий разум — истина — идея — Бог. Композитор находится на высшей ступени познания, доступной человеку, он ближе всего к божественному духу, в прямой связи с духовным миром; исполнитель же нуждается в посредничестве композитора. Он не может воспроизвести то, чего нет в материальном мире, если же он преодолевает этот барьер, то сам превращается в художника.

Композитор распознаёт Бога, а исполнитель распознаёт композитора, слушатель же распознаёт исполнителя. Исполнитель, разгадавший музыку композитора, познаёт Бога, а слушатель идёт к этому через исполнителя и композитора.

Это модель нашего бытия, которая может быть воспроизведением макромира бесконечности или же прототипом структур микромира. Не исключено, что жизнь муравьёв в точности повторяет нашу, ведь мы ничего не знаем о них: есть ли у них мышление, есть ли искусство? Может быть, они гордятся

своим “Кольцом нибелунга”, может, существует у них оперный театр, и чуть лучше ереванского, где ставят “Даиси” и где не идут современные оперы.

СЛУШАТЕЛЬ

Что Вы можете сказать о процессе восприятия и о слушателе?

Для меня всегда существовало понятие “талант слушателя”. И здесь определённо также существует иерархия от профана до гения. Не могу не вспомнить Дмитрия Дмитриевича Шостаковича (19). Я уже говорил о том, как он попросил выключить свет во время прослушивания моей оперы “Огненное кольцо”. Свет мешал ему! Потому что ему, гению — композитору и слушателю — видимо, было доступно божественное излучение звуков. А физический свет, вероятно, мешает восприятию духовного... Для меня замечание Шостаковича было особенно примечательным, потому что я и сам ощущал в себе желание слушать музыку в темноте одному, в полном погружении в звук. Но как часто бывает в жизни, мы познаём себя лишь через другого. И если раньше я не решался выключить свет, смущаясь этой, как могло показаться “игры”, то после того, как я нашёл подтверждение у такого композитора, как Шостакович, во мне пропал стыд и это перестало быть для меня театром или позой. Я тушу свет, создаю определённую атмосферу — это нужно, это необходимо для полноценного восприятия (20).

Важное значение имеет общая культура, духовная наполненность слушателя. Пустого человека вряд ли можно ув-

лечь музыкой, заставить задуматься. Когда мы читаем книги, воспринимаем музыку, изучаем философские труды, то мы во всём этом ищем себя, ищем подтверждение своим собственным ощущениям, наблюдениям, переживаниям, тактике своей жизни. Мы обращаемся к романам, в которых заложены огромные запасы информации, глубокие идеи, и мы вновь и вновь листаем их, каждый раз открывая для себя что-то новое. Книги остаются теми же, меняется человек, читатель. И каждый раз, возвращаясь к произведению искусства или литературы, мы находим подтверждение своим новым ощущениям, представлениям. Адекватен ли гений композиторский и слушательский? Думаю, что нет. Способность к восприятию — качество особое. Я помню, как Арам Хачатурян присутствовал на исполнении моей Второй симфонии. Я, естественно, попросил его сесть рядом со мной, чтобы его ничего не отвлекло. И помня, как он беспокойно слушал Первую симфонию, сказал ему: “Арам Ильич, вы гений-композитор, я прошу вас, будьте сегодня гением-слушателем!” Я сказал ему такую фразу именно под впечатлением общения с Шостаковичем. Хачатурян всегда с большим трудом вникал в чужую музыку и никак не мог преодолеть своего композиторского “Я”, погрузиться в новый для него мир образов. Так что и великий творец может не обладать слушательским талантом.

Является ли способность восприятия современной музыки качеством особым?

Надо просто ощущать её, быть открытым к её восприятию. Есть слушатели, от природы одарённые способностью войти в тот музыкальный мир, который несёт в себе современное произведение. Другим же необходим слуховой опыт. Нужно

досконально знать классическую музыку, слушать современную. Но нередко человек, и как ни странно, чаще музыкант, застревает в своём познании в веках, от нас отдалённых. Он отрицает искусство нашего дня и утверждает, что раз оно недоступно ему, то значит, не нужно никому. Что это — поза (иногда ведь возникает мода на отрицание) или врождённая ограниченность?

Конечно, шедевры классики прекрасны, но может ли человек современный обойтись без своей музыки, т.е. искусства своего времени? Наверное, оно остаётся закрытым лишь перед теми, кто не живёт проблемами сегодняшнего дня, кому чужды идеи, мысли, чувства эпохи конца XX столетия. Наверное, бывают и такие... Более, я думаю, что есть люди, которым вообще не нужна музыка — я имею в виду Большую музыку. У них нет стремления к миру сверхчувственного, наркотическому опьянению восторгом духовного познания. И как это ни странно, отчуждённо от искусства в целом живут “сытые” люди. Оно не нужно им. Они довольствуются развлекательным, как мне кажется, низшим искусством: “шоу-бизнес” и хватит.

Для меня не случайно, что в духовном плане Северная Америка — отсталая страна. Могли бы там родиться Шостакович, Прокофьев, Стравинский? Так, напрокат разве что, а реально Америка никого не дала, и видимо, уже и не даст.

Возникает ли у композитора слушательское отношение к своим произведениям?

Безусловно. Ведь создатель — первый слушатель своего сочинения. Если произведение удовлетворяет автора при взгляде как бы со стороны, погружает его самого в какие-то состоя-

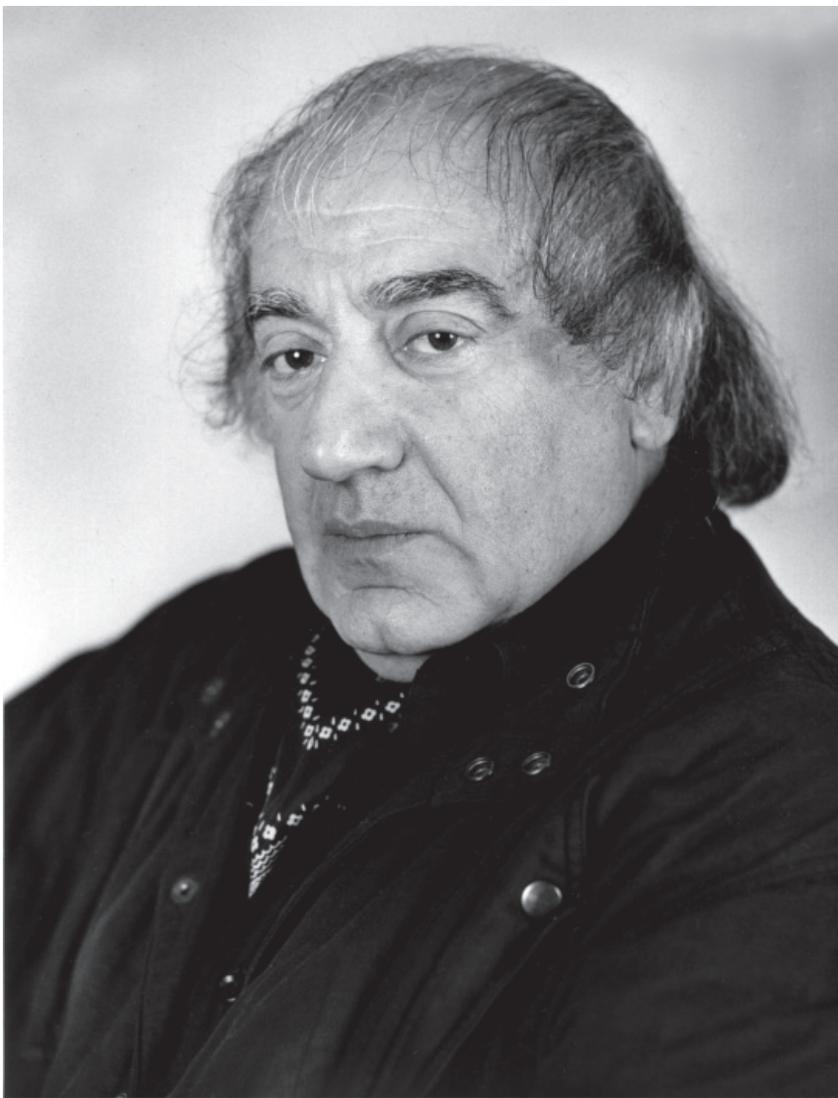
ния, если его звуки о чём-то говорят ему — значит, в этом есть правда, и он был честен. А если это не убеждает самого композитора, то слушателю тем более будет неинтересно! Художник прежде всего проверяет всё на себе.

Меня всегда удивляло, как композитор, который чувствует, что у него в произведении не всё получилось, выносит его на широкую аудиторию. Мне кажется, страшное наказание такому сочинителю — заставить его самого слушать свою музыку. А вместе с ним можно посадить его близких и тех музыковедов, которые хвалят неудачный опус. В оценках ошибаются иногда искренне — значит, это будет методом поучения и даст возможность разобраться. А если превозносят произведение, сознавая, что оно неудачное, к сожалению, и это встречается, — подобное слушание станет принудительной мерой искупления вины!

После создания, в какой-то момент происходит отчуждение автора от своего произведения, и композитор становится слушателем. Он может реагировать на своё творение так же, как и человек посторонний, он может плакать, смеяться — одним словом, сопереживать....

Каково Ваше отношение к своим произведениям с позиции слушателя?

Звучит произведение Рахманинова, и эта музыка воздействует на меня, вызывает эмоции, чувства и мысли... Таково же моё восприятие собственных симфоний. Может дойти до смешного, иногда хочется воскликнуть: “Ой, как здорово!” Глупый человек не поймёт, подумает, что ты просто страшно влюблён в самого себя и в свою музыку, а для умного станет ясно, что произошло то самое отчуждение, и автор сделал-



209

Авет Тертерян. Москва, 1988г.

(фото Л.Пеленчук)

ся непосредственным слушателем. Можно в своём сочинении годы спустя увидеть и недостатки. Когда я рассказывал, к примеру, о Первой симфонии, то говорил о ней как бы объективно, т.е. как чужой ей человек. Это моё детище, но творческое состояние, которому оно обязано своим появлением на свет, кончилось и безвозвратно ушло. Наверное, я стал другим человеком. Я не могу сегодня написать свой ранний вокально-симфонический цикл, да и вторую оперу я создал в корне отличную от первой. Те сочинения должен был написать именно тот Тертерян, который жил в те годы. А в 1969 году или в 1972-м я не мог создать такую оперу, как в 1967-м! Это разные индивидуумы, принимающие друг у друга эстафету и продолжающие одну линию, один процесс. Складывается одна традиция. Ты имеешь постоянную связь с ней как с частицей общечеловеческого опыта. И наряду с этим есть и своё новаторство. Если рассмотреть творчество в целом — его создал один человек; если говорить о каждом произведении в отдельности, их авторы — разные люди. И видимо, всё это даёт возможность объяснить слушательским восприятием отношение к собственному произведению и объективную оценку его как бы со стороны.

ПРОПАГАНДА МУЗЫКИ

Мне кажется, что рост слушательского интереса связан с таким понятием, как пропаганда музыки. Это касается, прежде всего, современного искусства, оно должно стать привычно, скажем так, уху неискушённой аудитории.

Несомненно, роль пропаганды очень важна. Во все времена

существовали люди, по роду профессии занятые этим важным делом, к примеру, издатели, директора театров и так далее. В условиях, так называемого “социализма” была создана целая структура учреждений пропаганды искусства, однако чем они были заняты — мы все знаем. Одним словом, Дягилевы там не работали. И пропаганда музыки осталась делом её творца. И тут определяющую роль стал играть характер композитора. Среди моих коллег разных поколений я знаю многих — великолепных пропагандистов своей собственной музыки. Но я, возможно к сожалению, к ним не принадлежу...

Естественно, речь идёт о прижизненной пропаганде творчества, прижизненной славе композитора. Проходят века и все, так сказать, занимают достойное место. При жизни не знали Баха, но популярностью пользовалась музыка его сыновей. Прошли десятилетия... И сегодня мы прекрасно знаем, что такое музыка Филиппа или Кристиана и что такое творческое наследие Иоганна Себастьяна...

Вопрос популяризации современной музыки существовал всегда, лишь обидно, что на пороге XXI века композиторов ожидают те же трудности, что и в XVI столетии, когда не было ни радио, ни телевидения, ни грамзаписей, ни компакт-дисков, ни современных средств передвижения.

Может быть, иногда сами композиторы, замыкаясь в мире своей музыки, как бы чужды самой идее сближения со слушателем?

Не могу согласиться с тем, что якобы композиторам не нужны слушатели; наоборот, ощущаю необходимость обращения к самому, так сказать, неискушённому слушателю, и

мои мысли сейчас заняты проведением фестиваля на берегу Севана — праздника музыки, искусства... Днём — народные гулянья с ярмаркой, демонстрацией народных ремёсел, участием фольклорных ансамблей, а вечером, с наступлением сумерек и тишины, в свои права вступит музыка. Это будет феерия погружения в звук, музыка в полифонии с лазерным освещением, звучащая над Севаном у стен храма Айраванк, и музыка в камерной атмосфере, в специально оборудованном зале моего недавно выстроенного дома. Надеюсь, что эту идею поддержат люди, наделённые организаторским талантом, и я найду исполнителя этой задумки (21). Я же сам — не лучший пропагандист своей музыки.

Однако Ваша музыка исполняется во многих городах Европы.

Исполняется, и каждый раз это становится особым событием. Нередко от композитора можно услышать, что его музыка звучала за рубежом. Выясняется — один из его друзей в каком-нибудь клубе какого-нибудь “общества” пару раз свистнул на флейте, три раза ударив ногой о пол. И это называется концертом во Франции или Америке. Исполнение симфоний связано с деятельностью больших коллективов. Симфонические оркестры, включающие в свой репертуар современные произведения, хотя и “живут” на субсидии богатых людей, чаще принадлежат к государственным структурам. Я уже не говорю об оперных театрах — это национальное достояние. Так что пропаганда музыки, которую пишу я, требует уровня государственного. В вопросе же моей популярности есть доля моей вины: у меня почти нет камерной музыки.



*Авет Тертерян.
Рига, 1986г.*

Может, ведущая роль в популяризации современного творчества должна быть отведена Радио и Телевидению?

Слушать оперы, симфонии по радио — мне не понятно. Телевидение куда ни шло — зрительный ряд в определённой степени помогает.

Пропаганда по Радио или Телевидению может привлечь внимание к данной звучащей музыке. Но, услышав по приёмнику произведение, предположить, что ты знаешь его — невозможно.

Музыку надо слушать в живом исполнении, в концертном зале, театре.

ЗВУКОЗАПИСЬ. ГРАМПЛАСТИНКА

Бытует мнение, что грампластинка в наши дни стала основной формой бытия музыки. Как Вы относитесь к этому? Может ли запись стать адекватной сценическому звучанию музыкального произведения?

Грампластинка с её огромными тиражами, всеобщей доступностью, конечно же, приносит музыке популярность, но она создаёт лишь поверхностное представление о ней. Ведь когда художник сочиняет, он слышит живую акустику, живой зал. Я уже не говорю о моменте интерпретации. В записи она зафиксирована раз и навсегда, в зале же на твоих глазах происходит процесс сотворчества композитора, дирижёра и каждого оркестранта — и он уникален; каждое исполнение несёт в себе что-то новое и не может быть копией предыдущего.

214

Пластинка напоминает мне фотографию. Воспринимать музыку в грамзаписи то же самое, что общаться с человеком через его снимок. Тем, кто предпочитает фонотеку концертному исполнению, я могу посоветовать обложиться открытками и не выходить из дома. Даже несколько миллионов фотографий вряд ли способны заменить живое общение с людьми. Состояние, настроение зала, акустика — всё это очень трудно выразить в пластинке.

Дилемма возникла в связи с записью Шестой симфонии, в которой часть музыкантов сидит на сцене, а большой симфонический оркестр звучит в воспроизведении магнитофона. В зале это производит особое впечатление, что является следствием развития самой драматургии произведения, а на грампластинке оба пласта слились воедино. И реальное звучание, и механическое объединились, так значит, разрушился

авторский замысел, суть концепции. И, знакомясь с музыкой по пластинке, никогда невозможно представить себе, что же слышал композитор в момент сочинения.

Правда, случается и наоборот, когда плохие сочинения в записи звучат прекрасно, ведь там всегда можно переставить микрофоны. Не звучат фаготы — можно усилить, вставить маленький микрофон даже в флейту, и она “перекроет” весь оркестр. Для меня же непременно возникающие нарушения просто убийственны (22).

Каждое произведение требует особого подхода звукорежиссёра. Приведу самый элементарный пример. Если при записи классической музыки достаточно поставить один микрофон у первого пульта, потому что он играет примерно то же, что и последний, то как быть, когда каждый музыкант группы исполняет свой тон. И как часто “вырываются” одна-две ноты, а все остальные просто не слышны. Таким образом, возникают искажения, которые мешают представлению об истинном звучании музыки. Так что грампластинка при всех своих положительных качествах, в частности, связанных с пропагандой произведения, пока ещё несовершенна и имеет очень много отрицательных сторон.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВКУС. АВТОРИТЕТЫ

Что Вы могли бы сказать о сути Ваших музыкальных вкусов?

Когда перед тобой совершенство, произведение, созданное гением, вопрос о вкусах просто не возникает. Я не помню, с кем произошёл этот случай, когда композитора спросили:

“Как вы относитесь к Бетховену?”, он ответил: “Я не смею к нему относиться”. То же могу сказать и я. Я не имею права относиться к Моцарту, к Баху, к Вагнеру. Я могу только преклоняться перед ними.

Неважно, в чём проявляется гений, он может найти выражение в сочинении оперы, симфонии, песни. Но он всегда несёт в себе правду чистоты разума, души, сердца. Она может отражать истину всей Вселенной, всего человечества, если речь идет о симфонии, или истину одного настроения — в песне. Правда — она всегда великая!

У меня никогда не было какой-то одной музыкальной привязанности, для меня все шедевры находятся на одинаково недосыгаемой ступени. И тут нельзя говорить о любви к тому или иному стилю, направлению. Все они служат единому великому духу, все стремятся к познанию истины, к правде! Трудно сказать, что же более великое, а что менее, искусство я воспринимаю в целом, как одно явление, как эстафету поколений: от Букстехуде к Баху, потом к Бетховену, Вагнеру... И это есть развитие одной музыки, и создал её один гений — гений человечества, который как бы продолжает сам себя. Всё это есть накопление общественной культуры, где ничто не пропадает. Мне обидно, когда что-то предаётся временному забвению, и смешно, когда что-то одно возводится в культ. Сейчас может быть модно одно, потом — другое, но явление это единое, это процесс, который берёт свои истоки у самого зарождения музыки, доходит до наших дней и продолжится в бесконечности...

Мы преклоняемся перед гениями и ощущаем их посыл и почти реальное присутствие, они где-то рядом, они с нами. Они дают нам импульс к творчеству, и мы продолжаем их

эстафету. Мы говорим о веках, но, может, лишь миг отделяет нас от момента зарождения искусства. Триста лет тому назад родились Бах и Гендель, но они повествуют о чём-то, что близко и понятно нам, мы слушаем их, голос их творений в нас, и это есть наша память.

Если речь идёт о музыке наших дней, то для меня представляют ценность лишь те произведения, которые рождены настоящим творчеством, те, которые несут в себе традиции, открывают новые миры. Нас окружают и опусы, являющиеся продуктом сочинительства, пройдёт время и они канут в Лету. А истина — она вечная, непреходящая, она всегда современная и всегда с нами.

Если новое произведение несёт в себе правду, то оно на меня воздействует не меньше, чем творения классики. Значит, оно и есть рождение бессмертного гения — гения человечества.

Становится ли гений авторитетом для современного композитора?

Например, Шостакович! Он был великим драматургом, открывшим новые пути в искусстве. Я прежде всего ценю его как композитора-мыслителя, воплотившего в творчестве думы, настроения, идеи своего времени. Он стал для меня авторитетом в отношении к жизни, к искусству.

Но, всё-таки, когда речь идёт о великих, мне кажется, что это слово просто отпадает. Какой авторитет для меня Бах! А Верди! Я думаю, здесь подходит однозначное определение — гений. И, кстати, в своём творчестве с ним можно не считаться, можно спорить, отрицать, потому что так или иначе ты не можешь создавать новое в полном согласии с прошлым.

Преклоняясь перед гением, ты одновременно приходишь в противоречие с его музыкальным миром.

Что же такое авторитет?

Понятие авторитет, наверное, больше относится к твоим современникам, тем людям, мнением которых ты интересуешься, с которым считаешься, которым дорожишь. Если говорить о музыкантах, то для меня это честность художника, его мастерство, присутствие в его творчестве всех тех компонентов, о которых я неоднократно упоминал. Насколько наполнен он этими качествами, какова культура его личности.

218

Авторитетом для композитора может быть и человек, не имеющий отношения к музыке, но обладающий своеобразным представлением о мире, интересно рассуждающий и, наконец, наделённый врождённым слушательским даром. Его мнение может стать критерием.

Для многих авторитет — это популярность. Но что стоит за этой популярностью, не все задумываются. Бывает, что авторитетом являются и должностные лица — они преходящи...

МУЗЫКОЗНАНИЕ

Какую роль Вы отводите науке о музыке?

Ошибочно, а то и глупо звучат иногда слова о том, что якобы музыкознание не нужно. Зачем, мол, литературоведение или наука о театре? По-моему, они необходимы как обобщение созданного, несущее огромную информацию и знания. Часто художник интуитивно приходит к какому-нибудь открытию, а задача учёного — объяснить, систематизировать

явления, а может, рассказать об этом и самому творцу. Музыкознание обобщает композиторский опыт, передаёт его следующим поколениям. И в этом его служение прогрессу.

Музыковед-теоретик, историк или критик порой должен быть даже образованнее композитора, чтобы распознать тайну творчества. И, кроме того, ему должна быть чужда косность, он должен быть открыт для нового. Современное искусство доступно лишь тому, кто живёт им, кто понимает его эстетику, кто видит тончайшие нюансы стилей, кто распознает их суть.

Когда-то созданием теоретических трактатов занимались сами композиторы. Потом наступил момент расслоения. Видимо, охват всех явлений стал недоступен одному человеку. Появилось разделение: композитор, музыковед, каждый из которых выполняет свою очень важную функцию.

Не считаете ли Вы, что, занимаясь педагогической деятельностью, композитор “вторгается” в область музыкознания?

Наверное, это так, когда композитор ведёт курс, к примеру, сольфеджио, классической гармонии или строгого контрапункта. То есть учит... Я же не учу, потому что научить творить Музыку невозможно. Я лишь указываю своим ученикам путь — как слушать, чтобы услышать. Христос никого не привёл к Богу. Он лишь указывал путь. Конечно, не все становятся Кем-то. Мало понять, надо иметь божий дар. Один мой ученик настолько увлёкся, что “пошёл в святые”. А святому не нужна музыка, несущая познание, открывающая тайну. Святой не может быть композитором.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Какое место Вы отводите художественной литературе в системе искусств? Чем она является лично для Вас?

Художественная литература — для меня это искусство слова, которое доводит до определённой границы, за чертой которой начинается мир музыки.

Слово воздействует на меня, рождает мысли, чувства, переживания, затем я, как бы абстрагируясь от текста, прочитав, забываю конкретные фразы и предложения и ухожу в другой мир — мир звуков. Задолго до моих профессиональных занятий музыкой я активно увлекался литературой, много читал и даже думал, что стану филологом. Я очень любил театр, драму...

Какие книги в последнее время произвели на Вас наиболее сильное впечатление?

Из того, что я читал за последнее время, на меня наиболее сильное впечатление произвело творчество Габриэля Гарсиа Маркеса. Я ощутил в нём какую-то симфонизацию словесного искусства. Если такое высказывание было бы правомерным, я бы утверждал, что Гарсиа Маркес — симфонист. Там есть необъятная масштабность и охват, и, как мне кажется, черты музыкальной формы и драматургии. В его романах я ощущаю нечто, подобное интонации, проходящей через всё произведение. Это мне очень близко.

В одно время я любил прозу Генриха Бёма... следил, доставал, читал. До этого — Фолкнера. Большой интерес вызывают у меня многие книги современных писателей...



*Генрих Игитян и
Авет Тертерян.
Гавар, 1991г.*

ЖИВОПИСЬ

Каково Ваше восприятие живописи?

Она очень сильно воздействует на меня. Я люблю это искусство, атмосферу мастерских с запахами красок и величайшие полотна. Мне кажется, что я способен к проникновенности в дух живописи. Я там также вижу какой-то симфонизм в самой гамме красок, излагаемой художником. Я чувствую внутреннее движение палитры живописных тонов, которые воздействуют на меня подобно музыкальным. Там заложены большие мысли и духовность, великая идея и красота.

Я люблю общаться с художниками, у меня много интереснейших друзей — живописцев, скульпторов.

В чём Вы видите коренное отличие живописи от музыки?

Живопись и музыка — это особые виды мышления. Я не уверен, что это различие связано лишь с образованием, ведь не каждый музыкант может стать композитором. И вряд ли всё определяет слух, который, скажем, возводится в культ при поступлении в консерваторию. Решают талант, склад ума, особое состояние. (Кстати, близко к этой мысли высказывается Назайкинский в своей статье о слухе Асафьева.) Поэтому я не ищу точек соприкосновения. И не надо смешивать виды мышления живописца, писателя, композитора.

В этом плане немножко наивным мне кажется музыкальное наследие Чюрлёниса, который пытался средствами живописи воссоздать образы музыки. По-моему, это невозможно. Не надо одному искусству вторгаться в область другого — это разные явления. Я не уверен и в эксперименте Скрябина. Но у него речь шла о цвете, а цвет — это ещё не живопись.

222

ИЕРАРХИЯ ИСКУССТВ

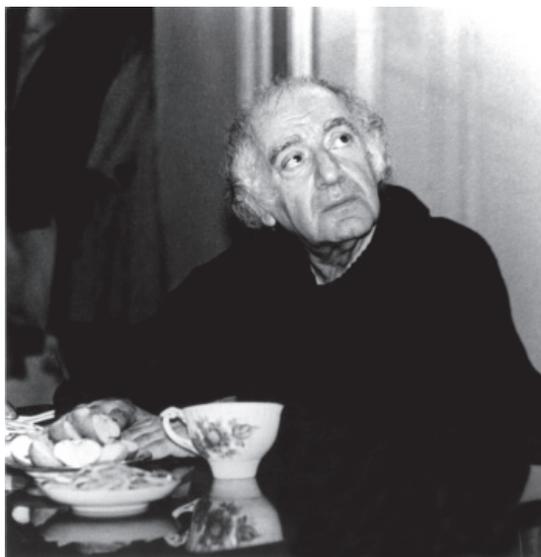
Существует ли иерархия искусств?

Я считаю, что она существует и в целом, и в отдельно взятом виде. Думаю, от слова мы идём к цвету, а от него — к звуку. А звук, как я уже говорил, стремится к тишине, к великой космической тишине. Мне близка мысль, высказанная Рудольфом Штайнером насчёт того, что и литература, и живопись имеют прототип в реальной жизни, а музыка — нет,

что она создаёт свою новую реальность и остаётся тайной, как и её происхождение. Это ставит музыку на высшую ступень иерархии и именно потому, что она уносит в некое состояние, которое невозможно ни нарисовать, ни описать словами. Самым великим искусством считал музыку и Артур Шопенгауэр. Ни один вид искусства не способен привести в те состояния, к которым ведёт музыка: к бесконкретному, сверхчувственному миру, находящемуся по ту сторону слова.

Живопись для меня ближе к музыке: в красках я вижу некое излучение, похожее на свечение звуков. Может, это и есть тот божественный свет, к которому стремится человечество, тот свет, который видят посвящённые в момент глубочайшего медитативного погружения.

223



*Авет Тертерян.
Екатеринбург,
1994г.*

ФИЛОСОФИЯ

Видите ли Вы связь между философией и музыкой?

Не буду говорить о той роли, которую играет философия в становлении мировоззрения художника. Её значение определённо... Скажу о другом. В основе композиторского мышления есть элемент философского познания бытия. С помощью звуков художник передаёт новую модель мира. Произведение имеет чёткую концепцию, а это есть построение целого на основе индивидуального отношения к жизни, осознания явлений. И в этом я вижу много общего между философией и музыкой. Однако не могу во всём согласиться с Шопенгауэром, хотя он и трактует музыку как отпечаток самой воли, всё же ставит философию выше искусства как такового. Философия есть обобщение, осознание. Может ли объяснение быть выше самого явления? Можно ли логический анализ музыкального процесса поставить выше самой музыки?! Пути развития искусства не подвластны ни предсказаниям, ни программам. Все философские концепции искусства рушатся перед самобытностью гения.

224

РЕЛИГИЯ

Ваше отношение к религии?

Относиться к религии невозможно, ибо это составная генетического кода человека. И не мною выбрано то, что я армянин и принадлежу к Армянской Апостольской церкви, осветившей моё рождение... Однако задумываться над проблемами веры художнику необходимо, и это, безусловно, отражается в его звуковом мире. Есть такое понятие, как универ-



*Авет Тертерян на приёме у Его Святейшества Вазгена I,
Верховного Патриарха и Католикоса Всех Армян.
Св.Эчмиадзин, 1963г.*

сализм, может быть и универсализм веры — то, к чему многие стремятся, но против чего активно выступают. Человечество никак не хочет избавиться от Божьей кары и продолжает говорить на разных языках, не понимая друг друга, и того, что Бог один для всех. Мы все под одним Богом. Наш маленький шарик — Земля — не может выдержать нескольких богов. Однако Вавилонскому столпотворению нет конца. Сколько оно ещё будет длиться и проливаться кровь? Парадоксально, что люди, веря в одного Бога, но исповедуя различные доктрины, резали друг друга, убивают и сегодня. Я думаю, что челове-

чество должно стремиться если не к универсальности веры — здесь я не имею права навязывать, — то хотя бы к всепопиманию и к вбиранию в себя всё и вся... И, конечно же, я не устаю повторять, что творчество — это путь к Богу. Вера в Бога обязательна!

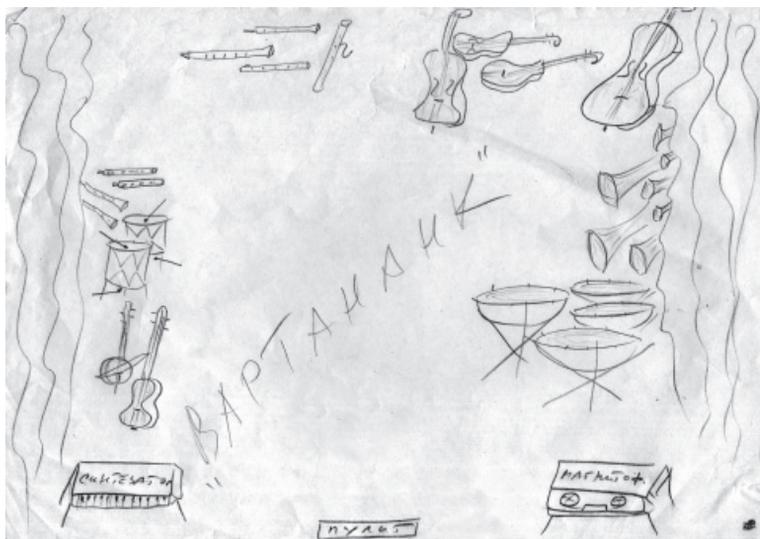
По всей видимости, Ваше стремление к универсализму проявляется в свободном обращении к элементам ритуалов богослужения: “буддийские” барабаны Третьей симфонии, “армянские” бурвары Пятой...

Почему в Третьей или Пятой? Во всех моих симфониях есть явно выраженное слияние христианских и буддийских начал. Уникальное сочетание, хотя скажу, что уникальное для меня и есть естественное... Многие элементы, взятые из ритуалов церковных, храмовых служб, настолько слиты в единстве, что трудно отличить одно от другого. Это, по-сути, и есть идея всего и ничего... Музыка про всё, но в то же время её нельзя отнести ни к чему однозначно конкретному...

226

В Вашей музыке, что ощущают искушённые и неискушённые слушатели, ярко присутствуют черты ритуальности, однако у Вас нет произведений, относящихся к конкретным жанрам церковной музыки. Это случайность или закономерность Вашего творческого мышления?

Определённо, что как творцу, мне ближе жанр симфонии, не скованный прикладной предназначенностью своего бытия. Однако я не раз задумывался о Реквиеме... Тот Реквием, который мне “снится” сегодня и, если Богу будет угодно, будет записан, станет неким театрализованным действием: на сцене стоят только хор и ударная группа — колокола, другие ри-



Эскиз А.Тертеряна к мистерии "Вардананк"

туальные инструменты, большой симфонический оркестр же “спрятан” в кулисах, однако отдельные музыканты в масках, отдельные инструменты появляются на сцене и вновь покидают её... Инструментальный театр... В церковном богослужении я всегда ощущаю особую театральность. Тексты будут использованы канонические. Я думаю, что хор будет петь на латыни, а все сольные партии молитвы будут на грабре... Важно найти этот синтез.

ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДУМКИ

Задумку создать Реквием можно считать ближайшим творческим планом?

Это большая работа. И я думаю связать её с дорогим для меня предложением Дягилевского центра или, точнее, двух

центров — Московского и Парижского — написать произведение, посвящённое великому пропагандисту современного искусства. Собираюсь также осуществить замысел мистерии о легендарном герое Вардане Мамиконяне. Либретто уже написано Г.Закояном и кажется оно мне достаточно интересным.

И конечно же, ближайшим творческим планом является создание Девятой симфонии (23), перед которой у меня какой-то страх, навеянный, наверное, Девятыми Бетховена, Малера, Брукнера...

Хотел бы пожелать Вам судьбы Гайдна...

На 104 симфонии, думаю, я не потяну... Однако иногда появляется соблазн пропустить Девятую и написать сразу Десятую... В истории нашей музыки были случаи, когда композитор представлял на слушательский суд Четвёртую симфонию, тогда, когда никто ещё не знал Третью, оказывалось, он её “потерял”. Почему бы и мне не сказать, что Девятую я написал и потерял? И приступить к работе над Десятой.

Если Вы уж упомянули Бетховена, то стоит сказать о том, что его Девятая стала высшим выражением философской концепции композитора, воплощённой в словах “обнимитесь, миллионы...”

“Обнимитесь, миллионы...”? Конечно, Бетховен верил в эту идею, иначе не было бы этого финала. Но думаю, что в этом вопросе гений был, увы, наивен. Что-то в современном мире соединения миллионов не получается. Версия подобной перспективы, к сожалению, не оправдалась. Человек не далеко ушёл от своего первобытного состояния и миллионы продолжают убивать друг друга. Сегодня полмира в крови. Это

особенно остро для меня, моей Родины — Армении... И оды радости я пока не слышу...

ЭПОХА

В преддверии первого издания бесед с Вами, мы не касались вопросов политики, однако сегодня обойти их невозможно. 250 миллионов людей, да и весь мир оказались в новой геополитической ситуации. Чем стало для Вас осознание того, что в один прекрасный день Вы перестали быть советским композитором?

229

Для меня в плане творчества ничего не изменилось, потому что я никогда не был советским композитором, ибо никогда не понимал, что такое “советская музыка” и “советский композитор”. Я знал и знаю, что есть Композитор и что есть Музыка. С идеей же “соцреализма” так никто и не разобрался, и наверное, это был просто абсурд. Я кем был, тем и остался, у меня ничего не изменилось... Мне искренне жаль тех композиторов, которые служили данной системе и сегодня, проснувшись, выяснили, что у них нет творчества, потому что всё, созданное ими, было направлено не к Богу, а к восхвалению Партии, Социализма. И вдруг в один день это всё прекратилось и опусы просто стали не нужны никому.

Чужда мне и позиция тех композиторов, которые жалуются на то, что не могут сегодня работать. Известно, что наиболее высокие достижения духа проявлялись в сложные моменты жизни нации и государства. Что же касается “жалующихся”, то эти мои коллеги по-настоящему не работали и в лучшие дни. Такие “художники” не будут творить даже в райские вре-

мена, если они когда-нибудь наступят. Зато обычно активно участвуют в демонстрациях и размахивают руками на площадях, причём так, чтоб их видели.

Однако Вы не ощущаете некой потери масштаба? Была сверхдержава, была Москва, которая издавала, пропагандировала музыку армянских композиторов.

Я бы не говорил Москва, скорее, столица, а точнее, был Центр единого государства, в котором мы жили. И, видимо, я, как и некоторые мои коллеги, заслужили право особого отношения Центра, и мою музыку издавали и записывали там... Там, где определится сегодняшний Центр, там и будут публиковаться мои партитуры и тиражироваться записи. Более, я думаю, что новый Центр будет международным и мне кажется, что моё сотрудничество с ним началось бы давно, не будь Москвы. К сожалению, мне трудно представить сегодня, что этот Центр будет в Ереване, у меня на Родине, ибо “нет пророка в своём Отечестве” и мне как художнику кажется, что здесь никому ничего не нужно и более того, никогда не было нужно. Конечно же, речь идёт о чиновниках от культуры, так как армянский народ я считаю одним из самых духовных, а Армению — сокровищницей Духа.

Сейчас взгляды всех деятелей устремлены на Запад, все Ваши коллеги и единомышленники давно живут в Европе. А зарубежные фирмы за бесценок скупают всё лучшее, что создается бывшими “советскими” композиторами, художниками, писателями...

Положение художника сейчас действительно очень трудное. Все те, кого уже сегодня называют “великими” пусть и с

некоторым опережением исторического отбора, — Шнитке, Пярт, Губайдулина, Денисов, Канчели — там, за рубежом. Все живут на зарубежные контракты. И если раньше я обвинял уезжающих или очень уж заигрывающих с Западом, — то сейчас абсолютно никого не виню. Наоборот, сам рекомендую уехать. Один мой коллега прекрасно сказал: “Спасая себя, я спасаю культуру...” И он прав — ведь от того, что он пропадёт, культура не выиграет! Да, он сейчас целиком смотрит на Запад, но работает на свою культуру, создаёт в результате свои национальные ценности. Оказывает ли отъезд влияние на облик композитора? Обязательно. Язык будет, конечно же, нивелирован, перестроен “на западный лад”. Но это, наверное, естественно. А для таких композиторов, как Шнитке, Пярт, это не будет столь уж разительно, потому что, в общем, они — европейские художники. А как будет для национального композитора, я не знаю.

...Что касается продажи искусства на Запад, то, что поделаться, если там разбираются в искусстве лучше? В конце концов, культура — это достояние всего человечества. Я уже много лет сотрудничаю с зарубежными фирмами, а в последние годы меня буквально спасли американцы, которых я и в лицо никогда не видел, заказав Струнный квартет для лучшего ансамбля США квартета “Кронос”. Если бы не они, моё существование было бы поистине жалким. Сейчас я получил приглашение от правительства Земли Бранденбург полгода провести в Германии и удостоился годовой стипендии “ДААД”. Но это временный отъезд, так сказать, в гости, в условиях, когда художники нуждаются в физическом спасении. Я считаю, что спасения достойны многие хотя бы за то, что они уже сделали. Можем назвать временный отъезд композитора годами твор-

ческого кризиса, пусть не пишет музыку в это время. Даже пять лет жизни зрелого уже состоявшегося композитора — это не опасно. Вопросы же эмиграции для меня не существуют.

Однако эмиграция может оказаться единственным способом выживания.

Если речь идет о физическом выживании, то смерти я не боюсь и готов, если на то есть Воля Божья, умереть на Родине со своим народом. Духовного же выживания я не представляю для себя вне Армении, где нет горизонта в привычном представлении и взгляд, “упираясь” в горы, непроизвольно устремляется на Небеса, “вверх”.

232

Родина не может мешать творить, условия жизни могут всего лишь не способствовать появлению того или иного произведения, но на то уж сила личности творца... Привычное мне творческое состояние приходит тогда, когда я сижу в своём доме на берегу озера Севан. Иногда днями не появляюсь на улице, и соседи мои начинают беспокоиться: не случилось ли что со мной? Они простые и добрые люди. Я живу в деревне, рядом с чистыми людьми, людьми от земли... И кому бы то ни было меня “достать” трудно... Так, временно покидая мой дом, думаю, что оставляю в Армении музыку, которую мне посылают именно туда. Посылают, а меня там нет — это горько. Правда, утешаюсь тем, что Девятая симфония уже полностью “послана”, уже созрела внутри, я её ношу в себе, “беременен” ею. Запишу её в Германии.

Вы считаете, что определённая опасность для художника существует?

Существует со стороны бездуховных людей. Интеллигенция всегда была сильна умом, но слаба в локтях. Локти у на-

рода. Если он поможет интеллигенции спасти страну разумом — выживет, не поможет — погибнет вместе с ней.

Однако себя я считаю в определённой степени закалённым, так как принадлежу к категории тех композиторов, которые пробивали свой путь с большими трудностями. Я уже говорил о том, что со студенческой скамьи мне внушали, что моя музыка не для народа, называли меня “авангардистом” и “какофонистом”. Но, как ни парадоксально, сейчас мы все вспоминаем это время как доброе. Во-первых, за 70 советских лет (и 30 лет моего активного творчества) “руководители от искусства” как-то сами изменились, выросли. Или просто я их победил... Когда я говорю Я, то имею в виду не только себя лично. То же самое произошло и с моими коллегами. Настало время, когда чиновники начали заигрывать с такими композиторами, как Шнитке, Губайдулина, Денисов тогда, когда эти композиторы уже чувствовали себя значительно лучше, чем в начале своего творческого пути. Некоторые из них даже в гости ходили к “чиновникам от музыки”.

Я всегда говорю, что преодоление трудностей входит в понятие моей профессии. Это одно из её условий — умение преодолеть огромный заслон. Мы его преодолели. Наступило время даже каких-то почестей. Но здесь рухнула Империя...

Не ощущаете ли Вы тоску по Союзу, который Вам удалось “победить”?

Конечно же нет! Если бы меня спросили: “Вы за то, чтобы рухнул Союз?” — я бы сказал: “Да”. Но так ли должен был он рухнуть? Не подумав, а как же дальше? Кто-то хорошо сказал: “Начали капитальный ремонт здания, не выселив жильцов”.

С крахом Советской империи я связывал надежду на то,

что бездарности как-то оттеснятся, а талантливые люди будут на подъёме... Однако талантливый человек оказался в ещё более худшем положении, чем раньше.

Для нашей нации очень важно сохранение всех пластов культуры, всей иерархии. Нам нужны все, кроме бездарностей. Сегодня же есть опасность, что среднее звено погибнет, и не исключено, что именно бездарные в силу своей живучести, энергичности, коммуникабельности задавят и средних, и талантливых в этом государственном хаосе. Уже сейчас они с успехом находят спонсоров, мало что смыслящих в искусстве. Талантливый же человек обычно стесняется просить.

234

Может быть, в том, что происходит сегодня, виновата именно интеллигенция?

Интеллигенцию часто обвиняют в том, что она не указывает конкретных путей выхода из тупика, в котором мы оказались. Я лично могу, к примеру, подсказать выход и предсказать финал Симфонии, но в области политики не могу, не имею права. Это не моя сфера деятельности, и моя профессиональная совесть не позволяет заниматься тем, к чему меня не готовили с детства. Когда политик слушает симфонию и понимает, что она не получилась по форме и развалилась, то он не сможет подсказать творцу, как исправить положение. Он просто констатирует факт — симфония плохая. В давние лучшие времена таких творцов забрасывали тухлыми яйцами. И в политике ясно одно, что плох тот лидер, который не видит заранее рокового исхода. Значит, он не гроссмейстер и максимум, что ему позволительно — это играть дома в шашки. Если бы каждый знал предел своей компетенции, тогда, наверное, не было бы сегодняшних страданий народа, за ко-

торые, я уверен, им ещё придётся ответить перед историей. Наше поколение уже не дожждётся “лучших” времён. И как тут быть? Вот если бы сделать ускоренное “аристокрачивание” общества — что-то вспрыснуть, может быть, пересадить гены... Скажем, взять гены Жискара д’Эстена, который в свободное от работы время любил играть сонаты Моцарта, и пересадить нашим. Тогда — да, тогда что-то получится.

Я мечтаю только об одном: о пришествии Правителя-Государя, как бы по-современному он ни назывался, который бы сам разбирался в вопросах культуры. Без нашёптывающих консультантов и помощников мог бы оценивать явления.

Развал Союза часто называют “разводом” республик с Россией...

Духовного “развода” с Россией для меня не существует. Наоборот, раньше, кроме Москвы и Санкт-Петербурга, я вообще не знал Россию. Только теперь, когда проехал по Золотому кольцу, побывал в Саратове, Пензе, Ярославле, Вологде, где исполнялись мои симфонии, я начал по-настоящему распознавать её. Городом неожиданных людей и приятных сюрпризов для меня стал Екатеринбург, сохранивший высокий дух и не растерявший культуру. Я горжусь своей дружбой с этим старинным градом. Я полюбил Екатеринбург, где нашёл своего исполнителя и своего слушателя — чутких к восприятию легко ранимого и одинокого звука.

В России всегда были великие умы, великие таланты.

И конечно же, никакие политические границы ни с Россией, ни с другими республиками бывшего Союза не способны разрушить дружеские и творческие взаимоотношения с моими коллегами, музыку которых я высоко ценю... Арво Пярт,

Альфред Шнитке, Соня Губайдулина, Гия Канчели, Валентин Сильвестров, вне зависимости от их гражданства и места проживания — это мои друзья. И не было такого случая, чтобы я, приехав в Москву, не привез бы Альфреду своё новое сочинение, не было случая, чтобы он не показал мне своё. Недавно в Берлине (3 февраля 1991г. — *И.Т.*) я встретился с Арво Пяртом, очень дорогим мне человеком, и первое, что услышал от него: “Давай музыку”. Я не хотел брать пленку, однако жена тайком от меня взяла с собой запись Восьмой симфонии в исполнении Саратовского симфонического оркестра под руководством талантливого дирижёра Мурада Аннамамедова. Я помню, как Арво необычайно напряжённо слушал Симфонию, и по окончании, после некоторого молчания, сказал: “Как ты мог с этим жить?” (24).

С независимостью Армении многие связывают надежду на объединение разбросанных по миру армян, с идеей единого армянского государства.

К великому моему сожалению, я этого государства не чувствую... Конечно, Спюрк помогает Армении... Но кому и зачем? Может быть, пришло время помогать не вообще, а кому-то конкретно — творческим людям, учёным, и опять-таки не всем, так как и здесь немало проходимцев. Сегодня важно спасти культуру, генофонд нации и здесь не может быть разделения на армян, живущих в Армении и в Диаспоре. Армянин всегда был силён духом. Если мы потеряем искусство, науку, мы потеряем всё. В отличие от других, у нас нет возможности заменить это нефтью, хлопком и золотом. Вся беда в том, что спекуляция материальная на виду у всех, а духовная — видна только избранным, она скрыта от глаз народа. Он не видит,

как рушится его национальная культура. И это касается всего армянства.

С прискорбием должен отметить, что зарубежные армянские диаспоры далеки от современного искусства Армении. Речь идёт не об отдельных личностях, которые интересуются, достают записи — я получаю много писем от интеллигенции, учёных, врачей, — а о миллионах людей. Им ближе народная музыка. Народная музыка, инструменты есть в любой стране, но я не могу представить, чтобы, к примеру, в Германии ей уделялось бы больше внимания, чем Баху, Моцарту, Бетховену, Штокхаузену или Веберну. И не думаю, что если кто захотел бы представить немецкую музыку за рубежом, то послал бы продольную флейту с тамбуринчиком. Наверное, был бы организован симфонический концерт произведений Малера, Вагнер бы стал знаменем, звучала бы современная музыка... Армянскую же музыку за рубежом пропагандируют ансамбли народных инструментов, исполняя сомнительные для меня обработки оровелов. Сами же Оровелы — это великое искусство, однако — великая музыка прошлого. И можно предположить, что те люди, которые знают и любят только искусство того времени, по своему развитию из “того времени” не вышли, не пришли к современной духовности. Сегодня спасти Дух нации, культуру, генофонд — важнейшая задача!

237

Не считаете ли Вы, что этому могло бы способствовать создание некоего общеармянского “учреждения”, которое могло бы скупать национальные ценности, оставляя их в Армении, оказывать содействие интеллигенции?

Возможно. Однако опять повторю: важно знать что покупать и кого содержать. Раньше этими вопросами занималось

государство — Министерство культуры. Но что придумало то государство? Помогать всем и покупать у всех. И то, что должно было бы принадлежать одному талантливому художнику, композитору или писателю, делилось на сто. К примеру, в Армении сегодня сто человек значатся композиторами, однако назвать таковыми можно от силы семерых, десятерых... И это не означает, что все десять — гении. Десять композиторов, профессионально отвечающих мировому уровню... И это уже немало. Где и в какие времена могло быть сто композиторов?.. Было пять — “Могучая кучка” в России, — но из них для меня гений лишь один — Мусоргский. Можно ли серьёзно говорить о Кюи? Мусоргский, Чайковский — пожалуй, весь девятнадцатый век русской музыки; на рубеже столетий — Рахманинов, Стравинский... У нас же — сто! И порой получается, что процветают Кюи, но не замечают Мусоргских. И что самое страшное — все довольны.

Сегодня, в эпоху великих перемен, каков Ваш прогноз на будущее?

Я уже сказал, что я не политик, чтобы прогнозировать будущее. Как художник, я вижу спасение в Духе, в том, что народ поймёт и повернётся лицом к интеллигенции. Хотя народ сегодня настолько обманут, что может не понять, о чём идёт речь. Да и сама интеллигенция смешалась с толпой. Не говоря уже о генетическом свойстве армян, каждый из которых уверен, что он может быть царём. Впрочем, возможно, так оно и есть. Уж очень талантлив наш народ в своей потенции, и, как ни парадоксально, в этом всё его горе. Мы пережили многое, надеюсь, переживём сегодняшние тяжёлые времена. Полити-

ческие игры и интересы держав были всегда, но нам удавалось выжить. Ведь мы — армяне!



Ереван
1985-1994гг.

СИМФОНΙΑ ВЕЛИКОЙ ТИШИНЫ

...Слово-музыка, музыка-тишина — любимая мирозданческая концепция Авета Тертеряна. Он всем своим творчеством был устремлён к “Тишине” и “прорвался” в вечное безмолвие на подъёме своей творческой фантазии и вершине прижизненной славы...

239

Что такое музыка Тертеряна? Этот вопрос, пожалуй, разрешим так же, как и вопрос о том, что такое музыка вообще. Своё творчество композитор называл “Путь”, дорогой к Богу. И одно определённо, что этот путь ещё предстоит пройти человечеству.

Может показаться уж слишком претенциозным, но я вижу и не могу отказаться от сопоставления поступательности — от опуса к опусу — музыкальной мысли Тертеряна с ходом библейского повествования... Это идея вечной человеческой любви, гибнущей в искушении пороками бездуховного мира, определяющая образно-сюжетное развитие двух опер. Это стоящая на рубеже языческого пантеизма и христианского мистицизма образность Первой симфонии и “неожиданный” музыкальный мир Второй, неприемлемый в своей новизне и одновременно завораживающий силой откровения. Это вопрос жизни и смерти в контексте музыкального развития Третьей симфонии, разрешённый в некоем “неоправданном

ходом событий”, подчеркнутым ликованием. Это сокровенная, только для избранных, “проповедь” Четвёртой. Это Пятая, в единстве медитативности и публицистичности, выражающая идею приобщения к откровению миллионов... Это концепция “остановленного времени”, вечности как единства начала и конца Шестой симфонии. Доброта, любовь и мудрость Седьмой, как бы “распяты” в треске вселенского крушения. И, наконец, это Апокалипсис Восьмой симфонии.

Творчество Тертеряна духовно в направленности к Богу, однако глубоко гуманистично в обращённости к Человеку, не сломленному, не униженному страхом, а возвышенному верой... Одинокому, созидающему человеку, подобному самому Творцу, личности, о которой Заратустра говорил так: “Я люблю того, кто стремится созидать выше себя и потому погибает”.

Что лежит в основе музыки Тертеряна? Восток и Запад, покой и действенность, мудрость и наивность, стихийность и математическая логика... Дух и разум... В начале творческого пути музыковед назвала композитора “коробочкой с сюрпризом” (25)... Прошли годы, и эта “коробочка” прозвучала во Второй симфонии... Но Боже мой! Что осталось от неё в хрусте крушения миров — звуковом символе последних произведений?

Тертерян и время — эпоха. Все попытки “втиснуть” мир его музыки в рамки “политической оттепели” 60-х годов или “застоя” последующего двадцатилетия терпят неудачу. И, пожалуй, единственным фактом взаимозависимости можно считать присуждение композитору высшего звания советского государства, по дням совпавшее с крушением социмперии. Несовместимость двух миров? А может, внеэпохальная суц-

ность самого явления музыки Авета Тертеряна? Нередко её сравнивали, ставили в ряд с творчеством композиторов русского “авангарда”, полотнами Сарьяна или Минаса, фильмами Параджанова. Но каждое сравнение, подчеркивая лишь масштаб творчества, убеждало и убеждает в неповторимости и обособленности явления...

Композитор — человек... Побеждает творец! И многое уходит в Лету... Шутки и грусть, мудрость советов и наивность поиска во всём и во всех интеллигентности, гастроли, многотысячные залы и одинокий образ жизни... Остаётся вера — вера творца, создавшего музыку, и наша вера в музыку, дающая ей бессмертие.

...Писать эпилог... больно подводить итоги жизни композитора, да, наверное, и не время, ибо музыка продолжает жить... И какова будет её судьба?.. Об этом, несомненно, будут писаться книги, трактаты, статьи... И это дело будущего... Настоящее же издание останется свидетелем рождения Большого музыкального мира Авета Тертеряна, его творческого пути... Прижизненной славы композитора, заслужившего высочайший титул творца — Мастер...

A handwritten signature in black ink, consisting of several fluid, overlapping strokes that form a stylized representation of the name 'Ruben Terteryan'.

Рубен Тертерян,
2009г.

Примечания

1. к стр. 27

Прах отца, Рубена Борисовича, Авет в 1983г. перевёз из Баку в Москву и захоронил на Востряковском кладбище рядом с Кармен Иосифовной Тертерян, скончавшейся в сентябре 1982г.

2. к стр. 47

В дальнейшем, студенты, вспоминая уроки инструментовки, отмечали его требования: “поставить аккорд *C-dur*”, “поставить аккорд в *tutti*”, “разные варианты *crescendo* и *diminuendo*. Баланс!” (Рухкян М., Авет Тертерян. Творчество и жизнь., Ер.:Наири., 2002., С.195).

242

3. к стр. 56

“Авет Тертерян, рассуждая о музыке, об искусстве на примере чего-то конкретного, безошибочно угадывал грань, отделяющую спонтанность от осмысленного штриха, интуитивность от умозрительной расшифровки. Ведь и в музыке своей он как бы балансировал на грани жизни и искусства, реальности и ирреальности, и это было одной из главных составляющих его творческого метода. Тертерян чувствовал как никто трепетную границу, отделяющую красоту интуитивной догадки от заданности, способной перейти в банальность, момент прозрения и истинного вдохновения от холодной рассудочности и стремился это сберечь в себе. Его высочайшее композиторское мастерство было на службе у его бескорыстного, искреннего гения. Музыка для него осталась тайной. “Откуда она берется?” — спрашивал он и отвечал: “Это непознанное явление. К этому надо прийти... Это как бы божий дар: он или есть или его нет...” М.Рухкян, 2009г.

4. к стр. 65

*“Великие художники оставили в произведениях свои автографы. Бах написал свой индекс, Шостакович — свой *DSCH*, у Тертеряна же в целом ряде его произведений в качестве автографа До мажор — улыбка как лу-*

чик в месиве событий”.

Мурад Аннамамедов., Թովմասյան Վ., Ավեր Տերտերյանը և նրա համախոհ ղրղիժորնրը (Товмасын В., Авет Тертерян и его единомышленники-дирижёры), // Музыкальная Армения., Ер., 2004 N3-4 (14-15), С.19-20.

5. к стр. 67

Внизу, в левом углу сцена из оперы “Огненное кольцо”, сол.: Анжела Арутюнян, Аршавир Карапетян, 1967г.

6. к стр. 72

Революция...

Здесь сурово всё: и природа, и люди.

На руинах древней культуры идёт борьба.

В основе оформления заложены объёмно-движущиеся и плоскостно-живописные принципы...

Полуразрушенная колонна ещё сохраняет остатки расписных арок храма. Чередующиеся маски на арках словно были свидетелями хода армянской истории, и поэтому у них скорбные выражения и как будто они встревожены происходящими событиями.

На арках слева — сцены, изображающие скорбь и сочувствие.

Лестницы на круге — это символ упадка и подъёма нашей истории.

Круг — это мир двух героев, на котором происходит основное действие спектакля, это их мир, где они ненавидят, влюбляются и умирают.

Народ в моём представлении — часть природы. Он то возникает как лава, то неподвижен как скала.

Минас., “Огненное кольцо”., Программа к спектаклю “Огненное кольцо”., Ереван., 1967.

7. к стр. 76

Приведём высказывание А.Шнитке: “Симфония — это прежде всего свободное и ничем не скованное выражение музыкальной мысли и только во

вторую очередь линейная форма (хотя симфонии без формы не бывает). В наши дни подлинная симфония может иметь лишь неожиданную, неповторимую форму, это для неё единственный шанс. Таковы 13 и 14 симфонии Шостаковича, 2-я Лютославского, симфонии Берно... Авета Тертеряна". Гия Канчели в диалогах., М.:Музыка., 2005, С.294.

8. к стр. 82

Премьера Первой симфонии состоялась 25 ноября 1969 года. Арам Хачатурян, который присутствовал на премьере, в течение 1970 года в двух письмах, адресованных Ирине Тиграновой (личный архив), писал: *"Поклонись Тертеряну. Я до сих пор нахожусь под впечатлением его дерзкого сочинения"* (от 21 мая).

"Передай привет Тертеряну. Желаю ему успехов и дерзновений в творчестве" (от 20 июля).

9. к стр. 71, 101

5 июля 1984г. Авет Тертерян показал оперу "Землетрясение" художественному совету *ЛТ* и было принято решение, что композитор сам будет её ставить, т.е. будет режиссёром-постановщиком. Постановка оперы была осуществлена в 2003 году в г.Мюнхене, в Государственном театре "Gärtnerplatz": сол.: Рут Ингеборг Охлманн, Вольфганг Шванингер, музыкальный руководитель и дирижёр Эккехард Клемм, режиссёр Клаус Гут, художник Кристиан Шмидт, драматург театра Конрад Куйн, помощник режиссёра Кай Грейн, хореографы Ганс-Иоахим Вилтрих, Кристиан Иойб. В 2003 — постановка удостоилась "Золотой звезды", а в декабре 2004 — международной театральной премии им.Вольфа Эбермана.

В 2008г. 1, 2 декабря состоялась премьера оперы "Землетрясение" ("Երկրաշարժ", "Յիգով") в Ереване, в Национальном театре оперы и балета им.Спендиаряна: сол.: Анна Мнацакян, Арцвик Демурчян, Армен Закян, Тигран Конинян, музыкальный руководитель и дирижёр Ру-

бен Асатрян, режиссёр-постановщик Левон Иванян, хормейстер Карен Сарксян, художник Аветис Барсесян.

10. к стр. 104

Текст приводится по книге М.Рухкян., Авет Тертерян. Творчество и жизнь., Ер.: Наири, 2002., С.191.

11. к стр.125

Мемориальная доска около Десятого коттеджа в ДТК “Дилижан”, инициатива Марии Тертерян. Скульптор Д.Беджанян, архитектор Л.Игитян, 2004г.

Литератор и режиссёр Кай Грейн, журналист Корнелия Мюллер-Гёдеке, исполнитель и композитор Хайнц-Эрих Гёдеке (Германия).

245

12. к стр. 134

На приёме у Его Святейшества Гарегина II, Верховного Патриарха и Католикоса Всех Армян, Св.Эчмиадзин, 2004г. О.Викторова, И.Костенич, Н.Аветисян, Р.Амирханян, Его Святейшество Гарегин II, Верховный Патриарх и Католикос Всех Армян, С.Сигитов, М.Риндт, О.Паутова, М.Кубелян.

Авет Тертерян–75., Международная конференция-фестиваль “Традиции и новаторство” (на арм., рус., нем., англ. языках), Ер.: Арчеш., 2005г.

13. к стр. 133

“Насколько сам Тертерян, его творчество, его симфонии когда-то “ворвались” в мою жизнь, настолько появление Восьмой стало для меня принципиальным событием. Это Первая симфония, премьеру которой Авет Рубенович решил осуществить в Саратове. А факт посвящения Симфонии мне придаёт сознание приобщённости и доверия.

По внешним признакам, конструктивно она напоминает своих предшественниц. Однако фонограммы Восьмой несут в себе крайне загадочную и

притягательную символичность (катаклитический хаос, напоминающий трагедию Спитака; полные скорбной сдержанности плачи; мерный в своей ужасающей жестокости пульс).

Убеждён, что работая над Восьмой симфонией, Авет Тертерян не писал её как последнюю. Однако ритмические и тембровые элементы в ней подаются экскурсно (многие из них мы слышали в предыдущих симфониях). Самое же чудесное для меня — это виртуозно-точно промеренное время. В более ранних произведениях он размышлял — тактировать симфонии или нет (в нетактированном варианте дирижёру труднее организовать время). Здесь же, в Восьмой симфонии, он сделал всё за дирижёра, взвесив каждый такт, каждую структуру... В финале его знаменитый До мажор соседствует с роком. Раньше, бывало, смиренный До мажор побеждал...
246 Здесь же, в самую пору обретения покоя и счастья, врывается Рок, отменяя Красоту, Движение, самую Жизнь. Рок властен... удаляясь от нас... удаляет Мастера!" М.Аннамамедов., Восьмая симфония., Буклет авторского фестиваля "Три вечера с Аветом Тертеряном"., 23, 24, 25 декабря 1994 года., Екатеринбург.

14. к стр. 142

Ансамбль «Զիւղախումբ» (“Колокольчики”) Арагатской Епархии, художественный руководитель Шаге Кешишян (2007г.).

Ансамбль колокольчиков “Нарек” при Апостольской церкви Св.Мариам в Вашингтоне, руководитель Леон Ходжа-Эйнатов (2006г.).

Анна Маилян и Ара Бахтикян (1999г.).

Спектакль “Мифы и реальность Древней Греции” (1997г.), студия гармоничного развития “Цил Бусац”, руководитель-основатель Арменуи Мартиросян.

Летняя вокальная академия, руководитель Анна Маилян (2008г.).
Пианист Гайк Меликян (2009).

15. к стр. 152

Подробнее о процессе творчества и формировании композитора см. статьи А.Тертеряна: К вопросу о музыкальном творчестве., /Армянское

советское искусство на современном этапе., Ер.:АН Арм.ССР, 1987., С.116-124; Спаси большое искусство., //Советская музыка, М., 1988 N7., С.15-19.

16. к стр. 201

La tecnologia l'informatica il live electronics i computer sono necessari per innovare lo studio la sperimentazione l'analisi anche nella musica.

Dalla didattica alla composizione allo studio-pratici di nuovi spazi di pensieri musicali per nuove immaginazioni per nuova creatività'.

Per più ampie possibili capacità' dell'vono musicista per altri nuovi bisogni scoperte tentativi per le grandissime domande inquietudini ansie dubbi certezze di fronte allo sconosciuto del nostro tempo—e la musica può' ampliare trasformando e trasportandosi studiando scoprendo il tuttora ignoto: la Tecnologia inventata dall'vono apre oggi all'vono altri nuovi spazi soprattutto nella cultura-nella musica.

Nella sinfonia № 6 di Awet Terterian ho sentito vibrare questa ansia questi sentimenti—nuova razionalità—ho sentito nel rapporto tra nastro e musica dal vivo la necessità di studio di poter usare strumenti elettronici con strumenti e voci dal vivo per inventare altri nuovi più ampi spazi acustici-musicali per poter vibrare umanamente e volare con la fantasia creatrice verso l'inedito l'ignoto in ogni attiro dell'oggi spesso drammatico—in Terterian è forte la intelligenza fantastica e l'esigenza di nuova tecnica di studi di sperimenti tecnologici nuovi per poter innovare trasformare la musica liberata verso altri orizzonti spazi sentimenti.

Luigi Nono

Luigi Nono

“Техника информатики на уровне электроники и компьютеров необходима для экспериментов, обновения, изучения и анализа музыки. Она открывает новые просторы для музыкального мышления, воображения, современного творчества.

Техника, созданная человеком, позволяет глубже проникнуть в неведомые пространства, где появляется возможность постановки больших и обыденных вопросов, где беспокойство,

сомнения и уверенность в непознанной нами жизни раскрываются новым звучанием музыки, способной осознать неизвестное.

В Шестой симфонии Авета Тертеряна я услышал всплески похожего беспокойства о мире чувств, осознанных в формах нового рационализма...

В слиянии “магнитофонной” и живой музыки я почувствовал необходимость изучения возможностей использования электронных инструментов с инструментами естественными для создания ещё более широких акустических музыкальных пространств, где ощущение каждого мгновения сегодняшнего, порой драматичного дня станет более человечным, где безграничным будет полет творческой фантазии”.

17. к стр. 201

“...У меня впечатление, что не я и мне подобные под влиянием электронной музыки, а электронная музыка появилась для того, чтобы приблизиться к тому звуковому миру, который слышит композитор, наделённый так называемым приёмником — духовным слухом. Ведь и оркестр появился не сам по себе, он появился потому, что все эти звуки не имеют прототипов в реальном мире: человек, услышавший эти звуки, начал придумывать инструменты, напоминающие ему услышанное им в момент глубочайшего погружения. То есть появляется оркестр, синтезатор, чтобы воплотить то, что он услышал. Первичное человек, а потом уже желание создать нечто услышанное...” (записала Маргарита Катунян во время семинара по электронной музыке, Руза, ДТК, 24.02.1992). Мир по горизонтали и вертикали., //Музыкальная академия, М., 1997 N3.

18. к стр. 203

“...Исполнитель для Тертеряна прежде всего соавтор. И соавтор очень активный. Композитор направляет фантазию исполнителя, не сковывая его обыденными условностями... Но, в тоже время, мощная авторская воля всегда как бы незримо присутствует, в конечном итоге направляя и определяя это музыкальное действо!” Геннадий Рождественский., Прембулы., М.:Советский композитор., 1989., С.144.

“Авет Рубенович из тех редких авторов, кто мыслил дирижёрски и природу дирижирования знал досконально... Тертерян даёт дирижёру богатейшие возможности для самовыражения... К Тертеряну идёшь с одним багажом, а уходишь с новыми мыслями, обобщениями. Это тот случай, когда можно говорить о гениальности и философичности творца”. Мурад Аннамамедов., Թոմասյան Վ., Ավեր Երտերյանը և նրա համախոհ դիրիժորները (Товмасян В., Авет Тертерян и его единомышленники-дирижёры), //Музыкальная Армения., Ер., 2004 N3-4 (14-15), С.19-20.

19. к стр. 205

Вернувшись из Дилижана в Москву, Д.Д.Шостакович пишет И.Д.Гликману в письме от 22 июля 1969г.: *“В Дилижане композитор Авет Тертерян познакомил меня с некоторыми своими произведениями. Он,*

как мне показалось, очень талантлив”.

Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману., М.: DСH., СПб.: Композитор., 1993.

20. к стр. 205

“Так же, как исполнитель, соучастником становится и слушатель. Причём сам характер музыки предусматривает почти полное отсутствие у слушателя ассоциативного ряда. Здесь свой язык, своя интонация, своя символика, присущие только этому звуковому миру”. Геннадий Рождественский., Прембулы., М.:Советский композитор., 1989., С.144.

“...он (Тертерян) требует от слушателей всей серьёзности проникновения (в гармонические сферы)... Тертеряна надо, однако, слушать с полной сосредоточенностью и отдачей”. Солисты Большого горячо взялись за дело., //Berlienes Morgenpost., Западный Берлин., 11 сентября 1986 (на нем. языке).

249

21. к стр. 212

“Для моей идеи (представление “Звук и Свет”. — И.Т.) мне нужна была музыка, и не простая. Но сколько я ни слушал пластинок и композиций, не мог найти подходящего. И вот, в один из вечеров вдруг услышал по телевизору отдалённый звук зурны, смешанный с отзвуками каких-то космических шумов. Прислушался — космический плач дудука теребил душу, притягивал к себе. Это было то, что нужно!... Это было в 1990г., мы строили планы грандиозной Мистерии — синтеза звука и света, рассматривали организационные вопросы... однако свершиться нашим планам было не суждено...” Валерий Мяло., Маэстро звука., //Голос Армении, 27 мая 1999.

22. к стр. 215

В 1994г., живя в ДТК “Wiepersdorf”, Тертерян мечтал о записи своих симфоний в новых условиях, на новейшей аппаратуре.

23. к стр. 228

“...Из наших бесед последнего года (вспоминает Мурад Аннамамедов.

— И.Т.) мне было известно о том, что Мастер работал над своей Девятой симфонией. Понятно, что пока в партитуре не выставлен автограф, свидетельствующий об её окончании, говорить о наличии Девятой затруднительно. Так что будем до поры числить Восьмую — последней...”

24. к стр. 236

“Авет Тертерян мне навсегда запомнился таким, каким я его увидел в Берлине незадолго (1994) до смерти. Он сидел тогда в состоянии какой-то неопределённости, как бы повисший без продолжения ауфтакта. Было что-то особенное в его облике — мне в те минуты не хватало в его лице “коды”. А через неделю я узнал о случившемся. Он ушёл от нас слишком рано и слишком быстро. С тех пор меня не покидает двойственное чувство: с одной стороны, я так никогда и не узнаю, что же в тот момент зрело в его душе, с другой стороны, — ясное ощущение, что теперь встала на своё место недостающая тогда кода. И кода эта — гигантский и, я бы сказал, монументальный труд всей его жизни, про который можно уверенно сказать: свершилось”. Арво Пярт., Буклет фестиваля “Тайны избранных”, Екатеринбург., 1999г.

25. к стр. 240

“Коробочкой с сюрпризом” композитора назвала музыковед Н.Шахназарова в статье “И вновь интересные встречи” //Советская музыка., М., 1968 №3.

26. к стр. 265

Музыка А.Тертеряна используется во многих фильмах, придавая им особую содержательную значимость, что, видимо, ведомо режиссёрам. Назовём лишь некоторые из них:

1988 — “Наш бронепоезд” (реж. М.Пташук, Минск, Белоруссия)
— “Толкование снов” (реж. Л.Саакянц, Ереван, Армения)

1989 — “По творческой биографии Э.Неизвестного и музыке А.Тертеряна” (реж. В.Бондарев, Москва, СССР)

1990 — “Враг народа” (реж. Л.Марягин, Москва, СССР)

- 1991** — “Глас вопиющий” (реж. В.Чалدرانян, Ереван, Армения)
— “Путь царей” (реж. Е.Шифферс, Ленинград, СССР)
— “Возвращение на обетованную землю” (реж. А.Хачатрян, Ереван, Армения)
- 1993** — “Старые боги” (реж. А.Каджворян, Ереван, Армения)
- 1993-1995** — фильмы режиссёра и журналиста Ц.Паскалевой о событиях в Нагорном Карабахе (НКР).
- 1994** — “Последняя станция” (реж. А.Хачатрян, Ереван, Армения)
- 1996** — “Отче наш”, (реж. А.Каджворян, Ереван, Армения)
- 1996** — “Хлеб ярости” (реж. А.Каджворян, Ереван, Армения)
- 2009** — “Становление” (реж. Г.Арутюнян, Ереван, Армения)
- 2009** — “На границе” (реж. А.Хачатрян, Ереван, Армения)
- 2010** — “Арагат” (реж. Т.Хзмалян, Ереван, Армения).

Музыке и личности А.Тертеряна посвящены художественно-документальные фильмы:

- 1985** — “Авет Тертерян. Монологи” (реж. Э.Едикиселов, Москва, по заказу ЦТ СССР)
- 1988** — “Взгляд наверх” (реж. А.Каджворян, Ереван, по заказу ЦТ СССР)
- 1993** — “Авет Тертерян” (реж. С.Карсаев, Москва, по заказу Российского телевидения).

НОТОГРАФИЯ*

Произведения для музыкального театра

1967 — “Огненное кольцо”. Опера в двух действиях, восьми картинах. Либретто В.Шахназаряна по мотивам повести Б.Лавренёва “Сорок первый” и стихов Е.Чаренца. Русский текст А.Машистова. Длительность звучания 80 мин.

Состав оркестра: 3 (1 — флейта пикколо), 3 (1 — английский рожок), 4, 3 (1 — контрафагот); 4, 3, 3, 1; литавры, ударные (малый барабан, большой барабан, там-там); фортепиано, струнные.

Действующие лица:

Девушка.....сопрано

Подпоручик.....баритон

Голос за сценой.....тенор

Поэт.....чтец

Женский хор, мужской хор и балет.

Партитура. Рукопись. Архив композитора.

Клави́р (с пением). М.:Советский композитор, 1972.— Изд. на рус. и англ. языках. Текст на арм. и рус. языках.

Грампластинка. Комплект из двух грампластинок. ВФГ “Мелодия”. Stereo С 10—13707—10.

1977 — «Դեպի արևն էին գնում ամբոխները խելազարված» (“Навстречу солнцу шли неистовые толпы”, вторая редакция оперы “Огненное кольцо”, либретто Т.Левоняна.

Партитура. Рукопись. Библиотека Национального театра оперы и балета им. А.Спендиаряна.

1979 — “Монологи Ричарда III”. Балет в двух частях. Либретто Р.Капляна и В.Галстяна по трагедии В.Шекспира “Ричард III”. Длительность звучания 90 мин.

Состав оркестра: 3, 3 (1 — английский рожок), 4, 3 (1 — конт-

*Интернациональные права на издание произведений А.Тертеряна принадлежат издательству “Ганс Сикорский” (Гамбург, Германия), а издательское право на VI симфонию у издательства “Альфонсе Ледюк” (Париж, Франция).

рафагот); 4, 4, 3, 1; 4 литавры, ударные (коробочка, 2 бича, малый барабан, том-том, большие палки, 2 тарелки обыкновенные, 1 тарелка подвесная, большой барабан, там-там, русские колокола в магнитофонной записи, колокольчики) ксилофон; челеста, чембало, фортепиано, органелла, струнные (скрипки I — 14, скрипки II — 12, альты — 10, виолончели — 10, контрабасы — 8). Большой симфонический оркестр и смешанный хор в магнитофонной записи (7 каналов).

Действующие лица:

Ричард III
 Маргарита
 Леди Анна
 Двое в чёрном
 Кларенс
 Эдвард
 Толпы, призраки.

Партитура. Рукопись. Архив автора.

1984 — “Землетрясение”. Опера в двух частях. Либретто Герты Штехер и Авета Тертеряна по мотивам новеллы Генриха фон Клейста “Землетрясение в Чили” (на немецком языке). Произведение написано по заказу издательства “Peters” (ГДР, ныне ФРГ).

Длительность звучания 120 мин.

Состав оркестра: 3, 3 (1 — английский рожок), 4, 3 (1 — контрафагот); 4, 4, 3, 1; 4 литавры, ударные (коробочка, 2 бича, малый барабан, том-том, большие палки, 2 тарелки обыкновенные, 1 тарелка подвесная, большой барабан, там-там, русские колокола в магнитофонной записи, колокольчики), ксилофон; челеста, чембало, фортепиано, органелла; струнные (скрипки I — 14, II — 12, альты — 10, виолончели -10, контрабасы — 8). Хор. Большой симфонический оркестр и смешанный хор в магнитофонной записи (7 каналов).

Действующие лица:

Она.....сопрано
 Он.....тенор
 Два хора.

Партитура. Рукопись. Архив автора.

Клави́р. Awet Terterjan “Das Beben”., oper in zwei Teilen (1984)., Klavierauszug (Einrichtung von Ekkehard Klemm)., Musikverlag Hans Sikorski. Hamburg., 2002.

Симфонические произведения

1969 — Симфония. Для медных, ударных, фортепиано, органа и бас-гитары.

В четырёх частях.

Посвящение “Тертеряну Рубену Борисовичу”.

Длительность звучания 27 мин.

Состав оркестра; 2 валторны, 1 труба, 1 тромбон; 4 литавры (2 исполнителя), ударные (коробочка, гуиро, маракасы, трещотка, темпле-блок, бич, бубен, малый барабан, 5 том-томов, ластра, тарелки, большой барабан, там-там), ксилофон; фортепиано; орган, бас-гитара.

Партитура. М.:Советский композитор, 1973.

CD. Avet Terterian: Symphony 1 & 2., © 2002, © 2002., АРОР-006-02., Armenia 2002.

Avet Terterian: Symphony N1, N2., ® 1999, © 2005., Armenia 2005

1972 — Вторая симфония. Для большого симфонического оркестра, мужского голоса и смешанного хора. В трёх частях.

Посвящение “Тертерян Кармен Иосифовне”.

Длительность звучания 25 мин.

Состав оркестра: 3 (1 — флейта пикколо), 3 (1 — английский рожок), 3, 4 (2 — контрафагота); 4, 3, 3, 1; 4 литавры, ударные (леньо, бубен, том-том, малый барабан, тарелки, большой барабан, там-там, колокола, русский колокол), ксилофон, маримбафон, вибратфон; 2 арфы, фортепиано, струнные.

Партитура. М.:Советский композитор, 1975.— Изд. на рус. и англ. языках.

Грампластинка, ВФГ “Мелодия”. Stereo С 10-11523.

CD. Avet Terterian: Symphony 1 & 2., © 2002, © 2002., АРОР-006-02., Armenia 2002.

Avet Terterian: Symphony N1, N2., ® 1999, © 2005., Armenia 2005.

Avet Terterian: Symphony 2 & 3 & 4., Jubilee Edition., Armenia 2004.

1975 — Третья симфония. Для большого симфонического оркестра, дудуков и зурн. В трёх частях.

Посвящение “Тертеряну Герману Рубеновичу”.

Длительность звучания 26 мин.

Состав оркестра: 3 (1 — флейта пикколо), 3 (1 — английский рожок), 4, 3 (1 — контрафагот); 6, 3, 3, 1; 2 зурны, 2 дудука; литавры, ударные (трещотка, 2 бубна, коробочка, бич, малый барабан, том-том, тарелки, большой барабан, там-там, русский колокол, колокольчики), ксилофон, 2 фортепиано; струнные (скрипки 1 — 14, скрипки II — 10, альты — 10, виолончели — 10, контрабасы — 10); дополнительная группа — 6 валторн.

Партитура. Тертерян А., Третья и Четвёртая симфонии., М.:Советский композитор., 1980.

Грампластинка. ВФГ “Мелодия”. Стеpero C 10—11524.

CD. Avet Terterian: Symphony 3 & 4., CD DCA 986., © 1997 ASV Ltd.England.

Avet Terterian: Symphony 3 & 6., Musica non grata #74321 56265 2., © 1978; 87 Melodya., ©1998 BMG Entertainment.

Avet Terterian: Symphony 3 & 5., ® & © Mazur Media GmbH., Germany, 2001., HDC High Definition Classics., LC 7290.

Avet Terterian: Symphony 3., ARTE NOVA MUSIKPRODUKTIONS GmbH., © 2001 © 1999.

Avet Terterian: Symphony 2 & 3 & 4., Jubilee Edition., Armenia 2004.

1976 — Четвёртая симфония. Для большого симфонического оркестра.

Посвящение “Давиду Ханджяну”.

Длительность звучания 30 мин.

Состав оркестра: 3, 3 (1 — английский рожок), 4, 3, (1 — контрафагот); 4, 4, 3, 1; 4 литавры, ударные (коробочка, 2 бича, малый барабан, том-том, большие палки, 2 тарелки обыкновенные, 1 та-

релка подвесная, большой барабан, там-там, русский колокол, колокольчики), ксилофон; челеста, чембало, фортепиано, органелла; струнные (скрипки I — 14, скрипки II — 12, альты — 10, виолончели — 10, контрабасы — 8).

Партитура. Тертерян А., Третья и Четвёртая симфонии., М.:Советский композитор., 1980., Тертерян А., Четвёртая и Седьмая симфонии., М.:Советский композитор., 1989.

Грампластинка. ВФГ “Мелодия”. Stereo С 10—19949.

CD. Avet Terterian: Symphony 3 & 4., CD DCA 986., © 1997 ASV Ltd. England.

Avet Terterian: Symphony 2 & 3 & 4., Jubilee Edition., Armenia 2004.

1978 — Пятая симфония. Для большого симфонического оркестра, каманчи и больших колоколов (звонницы).

Посвящение “Геннадию Рождественскому”.

Длительность звучания 30 мин.

Состав оркестра: 3, 2, 3, 2; 6, 4, 3, 1; 4 литавры, ударные (5 робочек, 2 бурвара или пандейры, 2 бубна, 2 том-тома, малый барабан, тарелки, большой барабан, там-там, колокольчики, кротали, колокола, 5 русских колоколов, звонница (при отсутствии звонницы возможно использование магнитофонной записи), ксилофон; чембало, каманча; струнные (скрипки I — 14, скрипки II — 12, альты — 10, виолончели — 10, контрабасы — 8).

Партитура. Тертерян А., Пятая и Шестая симфонии., М.:Советский композитор., 1987.

Грампластинка. ВФГ “Мелодия”. Stereo С 10—19950.

CD. Avet Terterian: Symphony 3 & 5., © & © Mazur Media GmbH., Germany, 2001., HDC High Definition Classics., LC 7290.

1981 — Шестая симфония. Для камерного оркестра, камерного хора и девяти фонограмм с записью групп большого симфонического оркестра, хоров, клавесинов, колокольного перезвона.

Посвящение “Тиграновой Ирине Георгиевне”.

Длительность звучания 34 мин.

Состав камерного оркестра: 2, 2, 2, 0; 1 валторна; ударные (кротали, треугольник, 2 малых барабана, трубочатые колокола, русские

колокола, большой барабан, там-там); чембало; струнные (скрипки—9, альты—3, виолончели— 2, контрабас—1). Хор.

Состав большого симфонического оркестра в магнитофонной записи: 6 валторн, 3 тромбона, 1 туба; литавры, ударные (2 малых барабана, том-том, русские колокола, большой барабан); 2 чембало; струнные. Хор.

Партитура. Тертерян А., Пятая и Шестая симфонии., М.:Советский композитор., 1987.

Грампластинка. ВФГ “Мелодия” Stereo С 10 25665005.

CD. Avet Terterian: Symphony 3 & 6., Musica non grata #74321 56265 2., © 1978; 87 Melodya., ©1998 BMG Entertainment.

Avet Terterian: Symphony 6., АРОР-007-02., © 2002, © 2002 АРО.

1987 — Седьмая симфония. Для большого симфонического оркестра, дапа и магнитофонной записи.

Посвящение “Александру Лазареву”.

Длительность звучания 28 мин.

Состав оркестра: 3 (1 — флейта пикколо), 3 (1 — английский рожок), 1 саксофон, 4 (1 — кларнет пикколо, 1 — бас кларнет), 3 (1 — контрафагот); 4, 4, 3, 1; 4 литавры, ударные (5 коробочек, треугольник, бубен, 2 бонга, 4 тарелки, большой барабан, 3 там-тама, трубчатые колокола, дап); клависин, арфа, фортепиано — группа усилена микрофонами; магнитофонная запись (дап, треск); струнные (скрипки I — 14, скрипки II — 12, альты — 10, виолончели — 10, контрабасы — 8).

Партитура. Тертерян А., Четвёртая и Седьмая симфонии., М.:Советский композитор., 1989.

CD. Avet Terterian: Symphony 7 & 8., MC D 7826., Megadisc classics., © & © 2000, Austria.

1989 — Восьмая симфония. Для Большого симфонического оркестра, двух голосов (сопрано) и фонограмм.

Посвящение “Мураду Аннамамедову”.

Длительность звучания 30 мин.

Состав оркестра: 3 (1 — флейта пикколо), 2, 4 (1 — кларнет пикколо, 1 — бас кларнет), 3 (1 — контрафагот); 4, 4, 3, 1; ударные 5-7

исполнителей (ксилофон, колокольчики, колокола (сопрано, тенор, бас), тарелки, большой барабан, там-там, 4 литавры, треугольник, 2 деревянные коробочки, трещотка, том-том (бас); челеста, 2 арфы, фортепиано; 2 сопрано (сопрано и альт) с подзвучкой и реверберацией; струнные (скрипки I — 14, II — 12, альты — 10, виолончели — 10, контрабасы — 8); магнитофонная запись (2 сопрано (вариант), синтезатор (пульс), треск, колокол сопрановый).

Партитура. Awet Terterjan., Sinfonie nr.8., Musikverlag Hans Sikorski Ed. 8684., Hamburg., 2010.

CD. Avet Terterian: Symphony 7 & 8., MC D 7826., Megadisc classics., © & © 2000, Austria.

1994 — Девятая симфония (неоконченная) для Большого симфонического оркестра, хора и магнитофонных записей.

Партитура. Рукопись. Архив автора.

Вокально-симфонические произведения

1957 — “Родина”. Вокально-симфонический цикл для сопрано, баритона и симфонического оркестра. Слова О.Шираза (части 1, 2, 3, 5) и О.Туманяна (часть 4). Русский текст Э.Александровой.

Посвящение “Эдварду Михайловичу Мирзояну”.

В пяти частях:

1. «Բաւիմ իւսաց մանուշակին» (“Лети со мной в дальний простор!”)

2. «Նէ՛յ, ձիւվոր հովեր, ո՛ր եր» (“Эй, птицы с дальних круч, где вы?”)

3. «Ա՛յ, երն ընկննձ օրար մի որթից» (“Если я паду за край свой родной”)

4. «Կործանվեցին սարվաճները» (“В прах обратятся миры”)

5. «Ես ուրում եմ քո ճամբերը այս գարնան ւնի կանաչն» (“Жажду, чтобы

кустом весенним ты, страна моя, цвела”).

Длительность звучания 18 мин.

Состав оркестра: 3 (1 — флейта пикколо), 3 (1 — английский рожок), 3, 2; 4, 3, 3, 1; литавры, ударные (бубен, малый барабан,

тарелки, большой барабан, там-там), ксилофон; арфа, фортепиано; струнные.

Партитура (на арм. и рус. языках). М.:Советский композитор., 1962.

Клави́р (на арм. и рус. языках). Ер.:Айпетрат., 1964.

Грампластинка. ВФГ. “Мелодия”. Д 15591 — 2 (33 1/3 об/мин.).

1960 — “Революция”. Вокально-симфонический цикл для сопрано, баритона и большого симфонического оркестра. Слова Е.Чаренца. В пяти частях.

Длительность звучания 15 мин.

Состав оркестра: 3 (1 — флейта пикколо), 3 (1 — английский рожок), 3, 2; 4, 3. 3, 1; литавры, ударные (бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, там-там), ксилофон; арфа, фортепиано; струнные.

Партитура. Рукопись. Нотная библиотека Армянской государственной филармонии.

1967 — “Шаракан”. Для смешанного хора и симфонического оркестра (отрывок из оперы).

Длительность звучания 5 мин.

Состав оркестра: 2, 1, 2, 2; 4, 2, 0, 0; литавры, ударные (бубен, большой барабан); арфа; струнные.

Партитура. Рукопись. Архив автора.

1977 — “Гимн Октябрю”. Кантата для смешанного хора и симфонического оркестра. “Все народы ждали это пламя...” Стихи Г.Эмина. Русский текст М.Лаписовой.

Длительность звучания 7 мин.

Состав оркестра: 3 (1 — флейта пикколо), 3 (1 — английский рожок), 2, 3 (1 — контрафагот); 4, 4, 4, 1; 4 литавры, ударные — 5 исполнителей (2 бубна, малый барабан, чарльстон. 2 тарелки обыкновенные, 1 тарелка подвесная, большой барабан, там-там); фортепиано, ионика; струнные.

Партитура. Рукопись. Нотная библиотека Армянской государственной филармонии.

Клавир. М.:Советский композитор., 1980.

1981 — “Резвятся мальчик с девочкой”. Романс для голоса в сопровождении камерного оркестра. Слова А. Исаакяна.

Длительность звучания 4 мин.

Состав оркестра: флейта, гобой, кларнет; колокольчики, маримба, челеста, арфа; струнные (скрипка I, скрипка II, альт, виолончель).

Партитура. Рукопись. Архив автора.

Нотная библиотека ЕГК им.Комитаса.

Камерно-инструментальные произведения

260

1954 — Пьеса для виолончели и фортепиано.

Посвящение “Медее Абрамян”.

Длительность звучания 6 мин.

Клавир. Ер.:Айастан., 1968.

В сб.: Пьесы композиторов Армении для виолончели и фортепиано., (составление и редакция Ф.Симоняна), М.:Советский композитор., 1978.

1955 — Соната для виолончели и фортепиано.

В трех частях:

1. Andante

2. Adagio

3. Presto

Длительность звучания 21 мин.

Клавир. М.:Советский композитор., 1960.

Запись в фонде Гостелерадио Арм.ССР.

1963 — Квартет. Для двух скрипок, альты и виолончели (*До мажор*).

Посвящение “Ирине Тиграновой”.

В двух частях:

1. Tranquillo molto

2. Presto

Длительность звучания 23 мин.

Партитура., (предисловие Н.Шахназаровой на рус. и англ. языках)., М.:Музыка., 1966.

CD. Avet Terterian: Quartet N1 in C Major. Orchestral Version., ©
© All Rights Reserved by Armenian Musik Center Inc., 2010.

1991 — Квартет N2. Для двух скрипок, альта и виолончели.

Произведение написано по заказу издательства “Ширмер” для Квартета “Кронос” (США).

Длительность звучания 25-27 мин.

Партитура. Авет Тертерян. Струнные квартеты N1,2., (титульный лист на рус. и англ. языках). Ер.:Арчеш., 2004.

Awet Terterjan: Streichquartett nr.2., Musikverlag Hans Sikorski Ed. 313., Hamburg., 2005.

261

Вокальные произведения

Романсы

1948 — “Соловей и роза”. Для голоса в сопровождении фортепиано. Стихи А.Пушкина.

Посвящение “Анжеле Арутюнян”.

Длительность звучания 4 мин.

Клави́р. Авет Тертерян. Романсы., Для голоса и фортепиано., Ер.: Издательство ЕГК., 2004.

1953 — “Днепр”. Для бас-баритона в сопровождении фортепиано. Слова Т.Шевченко. Русский перевод М.Исаковского, армянский перевод А.Погосяна.

Длительность звучания 5 мин.

Клави́р. Ер.:Айпетрат., 1955.

Авет Тертерян. Романсы., Для голоса и фортепиано., Ер.:Издательство ЕГК., 2004.

1954 — “Каждую ночь в моём саду” («Ամեն գիշեր իմ ցиւրփեղով»). Для голоса в сопровождении фортепиано. Слова А. Исаакяна.

Длительность звучания 4 мин.

Клавир. Ер.:Айпетрат., 1955.

Авет Тертерян. Романсы., Для голоса и фортепиано.,
Ер.:Издательство ЕГК., 2004.

1956 — “**Как здесь хорошо**”. Экспромт для голоса в сопровождении фортепиано. Слова А.Толстого.

Длительность звучания 3 мин.

Клавир. Рукопись. Архив автора.

1957 — “**Позови, я приду**”. Для тенора или сопрано в сопровождении фортепиано. Слова О.Шираза.

Длительность звучания 4 мин.

Клавир. Авет Тертерян. Романсы., Для голоса и фортепиано.,
Ер.:Издательство ЕГК., 2004.

1964 — “**В поле золотом**”. Для баритона в сопровождении фортепиано. Слова О.Шираза.

Длительность звучания 3 мин.

Клавир. Авет Тертерян. Романсы., Для голоса и фортепиано.,
Ер.:Издательство ЕГК., 2004.

1954 — “**Ивушка**” («Գնչիւնը փրշ»). Для сопрано в сопровождении фортепиано. Слова А.Исаакяна.

Длительность звучания 1мин. 3 сек.

Клавир. Ер.:Айпетрат., 1955.

Авет Тертерян. Романсы., Для голоса и фортепиано.,
Ер.:Издательство ЕГК., 2004.

1957 — “**Перебирая даты**”. Для сопрано в сопровождении фортепиано. Слова С.Щипачёва.

Длительность звучания 2 мин.

Клавир. Авет Тертерян. Романсы., Для голоса и фортепиано.,
Ер.:Издательство ЕГК., 2004.

Вокальный цикл

1968 — “Женщине с зелёными глазами”. Для меццо-сопрано в сопровождении фортепиано. Слова Г.Эмина (перевод Е.Евтушенко).

Длительность звучания 4 мин.35 сек.

Клавир. Авет Тертерян. Романсы., Для голоса и фортепиано., Ер.:Издательство ЕГК., 2004.

Хор a cappella

1953 — “Одинокое дерево” «Մենակուր մի ծառ». Для четырёхголосного хора. Слова О.Ширази.

Длительность звучания 4 мин.

Партитура. /Նայ կոմպոզիտորների խմբերգերի ընթրանի, կազմող՝ Դ.Ղազարյան, Եր., Կոմիտաս., 1999.,

Второе издание: Եր., Կոմիտաս., 2009г.

Песни

1956 — “Слава тебе, комсомол!” Для хора в сопровождении фортепиано (в темпе марша). Слова А.Григоряна.

Длительность звучания 5 мин.

Партитура. Рукопись. Архив автора.

1958 — “Песни”. Для хора в сопровождении духового оркестра. Слова Э.Манучаряна.

Посвящение “Воспитанникам музыкальной школы-интерната”.

Партитура и клавир. Рукопись. Архив автора.

Эстрадные песни

1959 — “Эстрадная песня”. Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра.

Клавир. Рукопись. Архив автора.

1962 — “Приди”. Для голоса в сопровождении эстрадного ор-

кестра. Слова В.Арутюняна.

Клавир. Партитура (инструментовка Г.Гараняна). Рукопись. Архив автора.

1962 — “Голубые глаза”. Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра. Слова О.Гукасяна.

Клавир. Рукопись. Архив автора.

1963 — “Ты знаешь одна”. Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра. Слова О.Гукасяна.

Клавир. Партитура (инструментовка Г.Гараняна). Рукопись. Архив автора.

1964 — “Быть может, завтра”. Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра. Слова А.Вердяна.

Клавир. Партитура (инструментовка Г.Гараняна). Рукопись. Архив автора.

1964 — “Я жду опять тебя”. Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра. Слова А.Вердяна.

Клавир. Партитура (инструментовка Г.Гараняна). Рукопись. Архив автора.

1964 — “Осенний блюз”. Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра. Слова А.Вердяна.

Посвящение “Яр-Кравченко Анатолию Никифоровичу”.

Клавир. Партитура (инструментовка Г. Гараняна). Рукопись. Архив автора.

1964 — “Иди, потанцуем”. Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра. Слова А.Вердяна.

Клавир. Партитура (инструментовка Г.Гараняна). Рукопись. Архив автора.

1965 — “Колыбельная моему городу”. Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра. Слова А.Вердяна.

Клавир. Партитура (инструментовка Г.Гараняна). Рукопись. Архив автора.

1965 — “**Не верю я!**” Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра. Слова А.Вердяна.

Клавир. Партитура (инструментовка Г.Гараняна). Рукопись. Архив автора.

1967 — “**Откуда знать тебе**”. Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра. Слова А.Вердяна.

Клавир. Партитура (инструментовка Г.Гараняна). Рукопись. Архив автора.

1968 — “**Эстрадная песня**”. Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра.

Клавир. Рукопись. Архив автора.

Музыка к кинофильмам (26)

1959 — “**Автобус идёт за папой**”. Художественный кинофильм.

Постановка не была осуществлена.

Длительность звучания музыки 20 мин.

Партитура. Рукопись. Архив автора.

1973 — “**Хроника ереванских дней**”. Художественный кинофильм.

Режиссёр Ф.Довлатян. Производство киностудии “Арменфильм” им.Амо Бекназаряна.

Длительность звучания музыки 30 мин.

Партитура. Рукопись. Нотная библиотека киностудии “Арменфильм”.

1985 — “**Всадник, которого ждут**” (“Господин разбойник”). В соавторстве с В.Рубашевским. Художественный телефильм в двух сериях. Режиссёр Д.Кесаянц.

Производство киностудии “Арменфильм” им.Амо Бекназаряна по заказу Центрального телевидения.

Длительность звучания музыки 50 мин.

Партитура. Рукопись. Нотная библиотека киностудии “Арменфильм”.

Музыка к драматическим спектаклям

1971 — “**Семь станций**”. Композиция в двух частях по стихам С.Капутикян.

Ереван, Ереванский драматический театр. Премьера 30 марта 1971 г. Постановка и художественное оформление Р.Каплянана.

Партитура. Рукопись. Нотная библиотека Ереванского драматического театра.

1972 — “**Ричард III**”. Трагедия В.Шекспира в двух частях. Армянский перевод Х.Даштенца.

Ереван, Ереванский драматический театр. Премьера 2 сентября 1972г. Постановка и художественное оформление Р.Каплянана.

Партитура. Рукопись. Нотная библиотека Ереванского драматического театра (использованы фрагменты из произведений композитора).

Премьера спектакля в Москве, в театре им.Е.Вахтангова (постановка Р.Каплянана) 29 сентября 1976г.

1975 — “**Легенда о разрушенном городе**” (“Аршак II”). Трагедия П.Зейтунцяна в двух частях.

Ереван, Армянский академический государственный театр им.Г.Сундукяна. Премьера 15 марта 1975г. Постановка и художественное оформление Р.Каплянана, режиссёр Х.Абрамян.

Партитура. Рукопись. Нотная библиотека Армянского государственного театра им.Г.Сундукяна.

**ОСНОВНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ,
ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЕ И НАУЧНЫЕ
ТРУДЫ А.ТЕРТЕРЯНА**

1. *Гия Канчели.*, /Музыка республик Закавказья., Тбилиси: Хеловнеба., 1975., С. 333-335.
2. *Романтик от земли.*, //Советская музыка, 1977 N 9, С.88.
3. *О Л.Михайлове (режиссёре театра им.Станиславского и Немировича-Данченко).*, Михайлов Л.Д., Семь глав о театре., Размышления, воспоминания, диалоги., М.:Искусство, 1985, С. 108-110.
4. *К вопросу о музыкальном творчестве.*, /Армянское советское искусство на современном этапе., Ер.: АН Арм.ССР., 1987., С. 116-124.
5. *Спаси большое искусство*, //Советская музыка, 1988 N 7., С. 15-19.
6. *Der Komponist heute.*, /Sowjetische Musik im Licht der Perestroika., Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmono-graphien. Herausgegeben von Hermann Danuser, Hannelore Gerlach und Jürgen Köchel. Verlag Laaber. 1990. S. 301-307.
7. *Гений есть гений.*, //Советская музыка., 1991 N 4., С. 53-54.
8. *Музыка будет прекрасной* (Беседа записана О.Бугровой)., //Музыкальная академия., 1994 N 1., С. 26-29.
9. *Мир по горизонтали и вертикали* (Беседа записана М.Катунян)., //Музыкальная академия., 1997 N 3., С. 48-50.

СПИСОК АВТОРОВ, ЦИТИРУЕМЫХ В ПЕРВОМ ИЗДАНИИ*

- АВETИCЯН М. (МИНАС) — выдающийся армянский художник.
АЛИ-ЗАДЕ Ф. — композитор, лауреат премии Ленинского комсомола Азербайджана, г.Баку.
АЛЪТМАН П. — музыкальный критик, ГДР.
АРАНОВСКИЙ М. — музыковед, доктор искусствоведения, г.Москва.
АРАПОВ Б. — композитор, народный артист РСФСР, г.Ленинград.
АРАКЕЛЯН Г. — министр культуры Армянской ССР. В настоящее время главный редактор журнала “Советское искусство” (на арм. языке).
АРЕВШАТЯН А. — музыковед, кандидат искусствоведения, г.Ереван.
АРУТЮНЯН С. — философ, доктор философских наук, г.Ереван.
АСИНОВСКАЯ А. — музыковед, г.Новосибирск.
БАБЛУМЯН С. — журналист, корреспондент газеты “Известия”, г.Ереван.
БАГИРОВ З. — композитор, заслуженный деятель искусств Азербайджанской ССР, г.Баку.
БАРКАУСКАС В. — композитор, лауреат Государственной премии Литовской ССР, г.Вильнюс.
БАСНЕР В. — композитор, народный артист СССР, лауреат Государственной премии РСФСР, г.Ленинград.
БАХОР Ф. — композитор, лауреат премии Ленинского комсомола Таджикистана, г.Душанбе.
БАХТАДЗЕ И. — музыковед, кандидат искусствоведения, г.Тбилиси.
БЁМ Г. — музыкальный критик, ГДР.
БЕРКО М. — музыковед, г.Ереван.
БОРИСОВА Ю. — актриса, народная артистка СССР, г.Москва.
БРИТТЕН Б. — выдающийся, английский композитор.
БУДАГЯН А. — музыковед, кандидат искусствоведения, г.Ереван.
ВАЙНБЕРГ М. — композитор, Народный артист РСФСР, г.Москва.
ВАРПЕТЯН А. — архитектор, г.Марсель (Франция).
ВЕННИНГЕР Р. — дирижер, Венгрия.
ВЕНЦЕЛЬ Г. — композитор, дирижер, г.Галле (ГДР).
ВЕБЕР Я. — музыковед, г.Варшава (ПНР).
ВЕЧЕРЕК К. — дирижер, директор центра грамзаписи Государственного радиокomiteта, г.Берлин (ГДР).
В.Ш. — музыкальный критик, г.Западный Берлин.
ГАБРИЭЛЯН Э. — музыковед, г.Минск.
ГАБУНИЯ Н. — композитор, народный артист Грузинской ССР, ректор Тбилисской государственной консерватории, г.Тбилиси.
ГАЙФЕДЖАН Э. — искусствовед, кандидат искусствоведения, г.Ереван.
ГАЛУСТЯН Г. — журналист, корреспондент газеты “Коммунист”, г.Ереван.
ГЕОДАКЯН Г. — музыковед, заслуженный деятель искусств Армянской ССР, кандидат искусствоведения, г.Ереван.
ГЕРЛАХ Х. — музыковед, доктор, исследователь советской музыки, г.Берлин (ГДР).

* Сведения об авторах даны по изданию 1989 года без учета их статуса и места проживания в настоящее время.

герман У. — музыковед, доктор, г.Галле (ГДР).
гецелев Б. — композитор, г.Горький.
гилина Е. — музыковед, заслуженный деятель искусств Армянской ССР, кандидат искусствоведения, г.Ереван.
глонти Ф. — композитор, народный артист Грузинской ССР, г.Тбилиси.
гомцян Н. — журналист, сотрудник газеты “Коммунист”, г.Ереван.
гривицкас В. — режиссер, г.Вильнюс.
григорьева А. — музыковед, г.Москва.
григорян А. — музыковед, кандидат искусствоведения, г.Ереван.
гуастони М. — директор генерального издательства “*G.Ricordi Sc. s.p.a.*”.
губайдулина С. — композитор, г.Москва.
гусейнов М. — композитор, г.Махачкала.
даныко Л. — музыковед, доктор искусствоведения, г.Ленинград.
даниэтриади Н. — музыковед, кандидат искусствоведения, г.Тбилиси.
дмитриев А. — видный советский музыковед.
долинская Е. — музыковед, доктор искусствоведения, г.Москва.
друскин М. — музыковед, заслуженный деятель искусств РСФСР, доктор искусствоведения, г.Ленинград.
дюмлинг А. — музыкальный критик, г.Западный Берлин.
зарян Р. — театровед, член-корреспондент АН Арм.ССР, доктор искусствоведения, директор НИИ искусства АН Арм.ССР, г.Ереван. зенгинов Д. — композитор, Болгария.
ивашкин А. — музыковед, кандидат искусствоведения, г.Москва.
казенин В. — композитор, заслуженный деятель искусств РСФСР, г.Москва.
кайн У. — директор театра *LT*, г.Галле (ГДР).
какосян А. — журналист, корреспондент газеты “Комсомольская правда”, г.Ереван.
канчели Г. — композитор, народный артист СССР, лауреат Государственных премий СССР, г.Тбилиси.
караев Ф. — композитор, г.Баку.
катаев В. — дирижер, заслуженный артист Белорусской ССР, г.Москва.
квернадзе Б. — композитор, народный артист Грузинской ССР, лауреат Государственной премии Грузинской ССР, лауреат премии им.З.Палиашвили, г.Тбилиси.
киладзе Р. — музыковед, заслуженная учительница Грузинской ССР, г.Тбилиси.
клотынь А. — музыковед, кандидат искусствоведения, г.Рига, Латвийская ССР.
клюттиг К. — дирижер, г.Галле (ГДР).
ковачевич К. — музыкальный критик, г.Загреб, (Югославия).
колк М. — музыковед, г.Таллин.
корабельникова Л. — музыковед, кандидат искусствоведения, г.Рига, Латвийская ССР.
корганов Т. — композитор, г.Москва.
корев Ю. — музыковед, заслуженный деятель искусств РСФСР, главный редактор журнала “Советская музыка”, г.Москва.
кофин Э. — сотрудница журнала “*Ruch muzusnu*”, г. Варшава (Польша).
курышбва Т. — музыковед, доктор искусствоведения, г.Москва.
курш И. — композитор, ЧССР.
кутателадзе Р. — музыковед, г.Тбилиси.
левая Т. — музыковед, кандидат искусствоведения, г.Горький.

- ЛОХ Р. — директор музея Г.фон Клейста, г.Франкфурт-на-Одере (ГДР).
ЛУИ А. — композитор, г.Торонто (Канада).
ЛЮБОВСКИЙ Л. — композитор, г.Казань, РСФСР.
МАЛУНЦЯН М. — видный армянский дирижер.
МАНСУРЯН Т. — композитор, заслуженный деятель искусств Армянской ССР, лауреат Государственных премий Армянской ССР, г.Ереван.
МАРШАЛЕН-МЛЫНЬЧИК К. — сотрудница Министерства культуры и искусства ПНР, г.Варшава.
МАТТУС З. — композитор, г.Берлин (ГДР).
МЕЙЕР Кш. — композитор, председатель правления СКПНР, г.Варшава, (Польша).
МИРЗОЯН Э. — композитор, народный артист СССР, Председатель правления СК Армении, г.Ереван.
МИХАЙЛОВ Л. — видный советский режиссер.
МОЛЬКЕНБЕР Н. — сотрудник издательства “*Peters*”, г.Лейпциг (ГДР).
Де-ла МОТТЕ Х. — профессор, доктор, г.Западный Берлин.
НАСИДЗЕ С. — композитор, народный артист Грузинской ССР, лауреат Государственной премии Грузинской ССР, г.Тбилиси.
НЕСТЬЕВ И. — музыковед, доктор искусствоведения, г.Москва.
НОНО Л. — композитор, Италия.
ОГАНЕСЯН Э. — композитор, народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР и Армянской ССР, лауреат премии им.А. Хачатуряна, ректор Ереванской государственной консерватории им.Комитаса, г.Ереван.
ОРДЖОНИКИДЗЕ Г. — видный грузинский музыковед.
ОРЛОВА Е. — музыковед, кандидат искусствоведения, г.Москва.
ПАХЛЕВАНЯН А. — музыковед, г.Ереван.
ПЕСТАЛОЦЦИ Л. — профессор Миланской консерватории (Италия).
ПИЯРОВСКИЙ М. — дирижер, г.Вроцлав (Польша).
РААБЕН Л. — музыковед, доктор искусствоведения, г.Ленинград.
РАГУЛЬСКЕНЕ Е. — музыковед, г.Каунас.
РОЖДЕСТВЕНСКИЙ Г. — дирижер, народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственных премий СССР, г.Москва.
РУБИН В. — композитор, заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии РСФСР, г.Москва.
РУХКЯН М. — музыковед, кандидат искусствоведения, лауреат Всесоюзного конкурса им.Б.Асафьева, г.Ереван.
РЯЩЕНЦЕВ Ю. — переводчик, либреттист-сценарист, г.Москва.
САБИНИНА М. — музыковед, доктор искусствоведения, г.Москва.
САВЕНКО С. — музыковед, г.Москва.
САКВА К. — музыковед, заслуженный деятель искусств РСФСР, г.Москва.
САНТРЯН В. — журналист, корреспондент Армпресса, г.Ереван.
САРКИСЯН С. — музыковед, кандидат искусствоведения, г.Ереван.
САРЬЯН Л. — композитор, народный артист Армянской ССР, лауреат Государственной премии Армянской ССР, г.Ереван.
СЕМЕНОВ Я. — журналист, корреспондент газеты “Советская культура”, г.Москва.
СЛОНИМСКИЙ С. — композитор, заслуженный деятель искусств РСФСР, г.Ленинград.
СМОЛЬСКИЙ Д. — композитор, заслуженный деятель искусств Белорусской ССР, лауреат Государственной премии Белорусской ССР, г.Минск.

СОЛОДУХО Я. — композитор, г.Москва.
СТЕПАНЯН Р. — видный армянский музыковед.
ТАГМИЗЯН Н. — музыковед, доктор искусствоведения, г.Ереван.
ТЕР-ОГАНЕЗОВА И. — музыковед, кандидат искусствоведения, г.Ленинград.
ТЕР-СИМОНЯН М. — музыковед, кандидат искусствоведения, г.Ереван.
ТИГРАНОВ Г. — музыковед, заслуженный деятель искусств РСФСР и Армянской ССР, лауреат Государственной премии Армянской ССР, доктор искусствоведения, г.Ленинград— Ереван.
ТИЩЕНКО Б. — композитор, заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии РСФСР, г.Ленинград.
ТОРАДЗЕ Г. — музыковед, заслуженный деятель искусств Грузинской ССР, кандидат искусствоведения, г.Тбилиси.
УДУМЯН К. — министр культуры Арм. ССР, в настоящее время на ответственной работе.
ФАЛИК Ю. — композитор, заслуженный деятель искусств РСФСР, г.Ленинград.
ХАГАГОРТЯН Э. — видный армянский композитор.
ХАНДЖЯН Д. — видный армянский дирижер.
ХАРНИШ К. — либреттист-сценарист, г.Галле (ГДР).
ХАЧАТУРЯН А. — выдающийся советский композитор.
ХЛОПЕЦКИ А. — музыковед, г.Варшава (ПНР).
ХОЛОПОВА В. — музыковед, доктор искусствоведения, г.Москва.
ХРЕННИКОВ Т. — композитор, Герой социалистического труда, народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственной премий СОСР и РСФСР, Первый секретарь Правления СК СССР, г.Москва.
ХУДАБАШЯН К. — музыковед, кандидат искусствоведения, г.Ереван.
ЦУККЕРМАН В. — музыковед, заслуженный деятель искусств РСФСР, доктор искусствоведения, г.Москва.
ЦУЛУКИДЗЕ А. — музыковед, заслуженный деятель искусств Грузинской ССР, кандидат искусствоведения, г. Тбилиси.
ЧЕПЕЧЯН Р. — врач, художник, г. Алеппо (Сирия).
ЧИККИ Б. — композитор, Румыния.
ШАВЕРЗАШВИЛИ А. — композитор, заслуженный деятель искусств Грузинской ССР, г.Тбилиси.
ШАНТЫРЬ Г. — композитор, заслуженный деятель искусств РСФСР, г.Москва.
ШАХНАЗАРОВА Н. — музыковед, кандидат философских наук, г.Москва.
ШНАЙДЕР Л. — режиссер, г. Галле (ГДР).
ШТЕЙН Т. — музыкальный критик, г.Галле (ГДР).
ШТИЛЕЦ Й. — редактор издательства “Пантон”, г.Прага (ЧССР).
ЮЗЕФОВИЧ В. — музыковед, кандидат искусствоведения, заведующий отделом журнала “Советская музыка”, г.Москва.
ЮРКЕЁНЕН Р. — директор Хельсинского филармонического оркестра, г.Хельсинки (Финляндия).
ЯНОВ-ЯНОВСКИЙ Ф. — композитор, зав. кафедрой композиции Ташкентской Государственной консерватории, г.Ташкент.
ЯНЧЕНКО О. — композитор, органист, дирижер, г.Москва.

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

20-րդ դարի երկրորդ կեսի և 21-րդ դարի նախաշեմի ակնառու հայ կոմպոզիտոր է Ավետիս Տերպերյանը, իր երաժշտությամբ միաձուլելով ընկղմվելով Արևելքի և Արևմուտքի երաժշտական մշակույթներում:

Ինչպես Պ.Սևակն է հավաքացած. «Բանաստեղծ լինել և չունենալ ազգային պարկանելիություն անհնարին է, ինչպես հնարավոր չէ լինել լույսի ճառագայթ և չանդրադառնալ ջրում». այդպես մենք հավաքացած ենք Ա.Տերպերյանի դեպքում, որ անհնարին է լինել արվեստագետ, կոմպոզիտոր և չունենալ ազգային պարկանելիություն, ծագած երաժշտությունը ճառագայթվում է մրբում, անդրադառնում գրառմամբ և վերարտադրվում հնչելով:

Տայրենիքում և նրա սահմաններից դուրս ճանաչում են գրել Ա.Տերպերյանի ութ սիմֆոնիա (1969-89), «Կրակն օդակ» և «Երկրաշարժ» օպերաները, որոնք աչքի են ընկնում ձևի, բովանդակության, երաժշտական լեզվի, հայկական մոտոդիաների, կոմպոզիտորական ավանդույթների փոխակերպման նորարարական հնարներով: Ա.Տերպերյանի սրելծագործական և բարեկամական առնչությունները Արվո Պյարբի, Ալֆրեդ Շնիտկերի, Լուիջի Նոնոյի, Մոֆյա Գուրայդուլինայի, Գիա Կանչելիի, Վալենտին Միլվեստրովի հետ են:

272

ՏՍՄՍ Պետական (1977), Արամ Խաչատրյանի անվան (1993) մրցանակակիր ՏՍՄՍ (1984) և ԽՍՀՄ (1991) ժողովրդական արտիստ, Մովսես Խորենացի մեդալակիր (1998, հետմահու), պրոֆեսոր (1985) Ավետիս Տերպերյանին է նվիրվում սույն գիրքը: Ռուբեն Տերպերյանի «Ավետիս Տերպերյան. Երկխոսություններ» գիրքը հեղինակի գրույցներն են կոմպոզիտորի հետ հայրենի փան, ընդամենի, մանկության, ծնողների, ուսուցիչների, սրելծագործական գործունեության, սրելծագործությունների և կապարումների ընթացքի, 20-րդ դարի երկրորդ կեսի երաժշտական մշակույթային կյանքի մասին:

Գրքում բացահայտվում են հայ ակնավոր կոմպոզիտոր Ա.Տերպերյանի փիլիսոփայական և գեղագիտական հայացքները, իր մտքեզմունքը կյանքին և սրելծագործությանը, նաև 1989-1994 թվականների հարցազրույցներից: Առանձնահատուկ հետաքրքրական է գրքի երկխոսության ձևով շարադրանքը, որը կոմպոզիտորի պատմում է ուղիղ խոսքով և առավել հավասարի է դարձնում աշխատությունը:

Աշխատությունը երկրորդ հրապարակությունն է (1-ը՝ լույս է փետել, Եր., Խորհրդային գրող, 1989թ., Վ.Յուզեֆովիչի խմբագրմամբ), որում լրացված են կոմպոզիտորի այն մրբերը, որոնք խորհրդային կարգերի գրաքննության պարճառով չէին ընգրկվել նախորդում: Երկրորդ հրապարակությունը լրացվել է Ծանոթագրությամբ, գրված Ի.Գ.Տիգրանովայի կողմից:

Ավետիս Տերպերյանի սրելծագործությունները ժամանակային առումով լայն շրջանակների ճանաչողության առարկան են դառնում և նրա ասույթները, մտքումները փնեզերքի, երաժշտության, ժամանակի և իր մասին նշանակալից են ու արդի: Գրքի ձևագրի յուրաքանչյուր էջ հավասարագրված ստորագրված է կոմպոզիտորի կողմից և իր երախարքի խոսքը որդուն՝ գրքի հեղինակին, փաղանդավոր երաժշտագետ Ռուբեն Տերպերյանին:

Գ.Կ.ՇԱԳՈՅԱՆ

SUMMARY

Avet Terteryan is a famous composer of the second half of the 20th and 21st century, combined with his music, dousing in Eastern and Western musical art.

As P.Sevak believes. "It is impossible to be a poet without having folk belonging, as well as to be a light ray without reflecting in water". The same belief we have for Avet Terteryan, it is impossible to an artist, composer without having folk belonging, the born music rays in mind, is reflected by noting and rendered by sounding.

In fatherland and out of its borders Avet Terteryan is popular with his eight symphonies (1969-89), "In fire circuit" an "Earthquake" operas, which are prominent for their form, plot, musical language, Armenian monodies, transformation of innovating knacks of Komitas traditions. Avet Terteryan has composing and relative relation with Arvo Pyart, Alfred Shnitke, Louji Nono, Sofa Gubaydulina, Gia Kancheli and Valentine Silvestro.

This book is dedicated to ASSR national (1977), prize winner after Aram Khachatryan (1993), ASSR (1984) SSR (1991) national artist, "Movses Khorenatsi" medaled (1998 after death), professor (1985) Avet Terteryan. Ruben Terteryan's book "Avet Terteryan. Dialogues" is a combination of dialogues with the composer about his home, family, childhood, parents, teachers, performing activity, compositions and thier performing process, musical art life of the 2nd half of the 20th century. The book reveals philosophical and aesthetic views, his approach to life and works, also 1989-1994 dialogues. Special interest represents composing the book like dialogues, which is the author's approach in direct speech that makes the work more convincing.

This work is the second publication (the first one was published Yerrevan SSR witer, in1989, by V.Yuzesovich's edition) which includes the author's those thoughts which were not included cause of soviet rules censorship in the previous publication. The second publication was filled in by Note, written by I.G.Tigranova.

Avet Terteryan's works, with time concern, become wide circuit's perspective subject and his dictum, thoughts about space, music, time and about himself are very remarkable and modern. Each page of the book is corroborated and signed by the composer and his merit's word to his son, the auhtor of the book, talanted musicologist Ruben Terteryan.

G.K.SHAGOYAN

УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

- Абрамян М.В. — 9, 260
 Абрамян Х.В. — 266
 Аветисян М.К. (Минас) — 67, 72, 73, 241, 243
 Адамян А.А. — 196
 Аветисян Н.З. — 245
 Айвазян В.И. — 9, 62
 Айдинян И.П. — 8, 9, 11, 58, 59
 Акопян Р. — 20
 Александрова Э.Б. — 258
 Алтунян Т.Т. — 161, 162
 Амирханян Р.Б. — 245
 Аннамамедов М.А. — 21-25, 79, 236, 243, 246, 248, 249, 257
 Арутюнян А.Е. — 50, 243, 261
 Арутюнян В.Г. — 265
 Арутюнян Г. — 251
 Асатрян Р.М. — 97, 245
 Асафьев Б.В. — 222
 Асламазян С.З. — 10
 Бабаджаниян А.А. — 175
 Баганова Т.Г. — 23, 144
 Багратуни В. — 11
 Бажбеук-Меликова З.А. — 112
 Баласанян С.А. — 87
 Барг М. — 107
 Барсегиан А.А. — 245
 Барток Б. — 171
 Бархин С.М. — 57
 Бах И.С. — 24, 144, 162, 170, 171, 211, 215-217, 237, 242
 Бах И.К. — 211
 Бах К.Ф.Э. — 211
 Бахтиян А.С. — 22, 23, 90, 246
 Беджаниян Д.О. — 60, 159, 245
 Бём Г. — 220
 Бернштейн Л. — 172
 Берно Л. — 244
 Бетховен Л. ван — 102, 161, 166, 168, 172, 184, 216, 228, 237
 Блажков И.И. — 59
 Богослов И. — 136
 Бондарев В. — 250
 Брамс И. — 181
 Брехт Б. — 119
 Бугрова О.С. — 267
 Букстехуде Д. — 216
 Вагнер Р. — 161, 216, 237
 Вазген I — 225
 Варпетян А. — 104, 141
 Вартанян Р.З. — 11
 Вартанян З.Н. — 21
 Веберн А. — 161, 186, 237
 Венцель Г. — 14, 95
 Верди Дж. — 217
 Вердян А. — 264, 265
 Викторова О.В. — 245
 Виллрих Г.-И. — 244
 Волни Я. — 16, 85
 Восканян Я.М. — 10
 Габриелян А.К. — 10
 Газарян А. — 23
 Гайдн И. — 99, 172, 228
 Галстян В.Ш. — 103, 106, 252
 Гаранян Г.А. — 264, 265
 Гарегин П. — 134, 245
 Гаспарян Дж.А. — 13-16, 89, 93
 Гарсия Маркес Г. — 220
 Геворкян Дж. — 10
 Гендель Г.Ф. — 217
 Генина Л.С. — 59
 Гергиев В.А. — 17
 Гессе Г. — 180
 Гёдеке Х.-Э. — 125, 245
 Гилельс Э.Г. — 36
 Гликман И.Д. — 248, 249
 Грейн К. — 125, 244, 245
 Григорян А.Г. — 263
 Григорян Г. — 15-18, 23, 25
 Губайдулина С.А. — 231, 233, 236
 Гукасян О.А. — 264
 Гут К. — 244
 Давидян Р. — 10
 Давтян Ю.Г. — 55
 Даниэлян С.П. — 13, 14, 20
 Даштенц Х.Т. — 266
 Демирчян Д.К. — 196
 Демурчян А.М. — 244
 Денисов Э.В. — 231, 233
 Дессау П. — 119
 Джильи Б. — 27
 Довлатян Ф.В. — 265
 Дорлиак Н.Л. — 36
 Дурян О.Х. — 55
 Дягилев С.П. — 210
 Евтушенко Е.А. — 263
 Егиазарян Г.И. — 42, 46, 161, 162
 Едигарян Ю. — 7, 8
 Едикиселов Э.Х. — 251
 Ерицян М.А. — 10
 Еркат М.А. — 8-11, 15, 17, 58, 59
 Жюрайтис А.А. — 9, 58, 59
 Завадский В. — 25
 Закоян Г.В. — 228
 Закиян А.Г. — 244
 Захарян О. — 15
 Зейдман Б.И. — 46

Зейтунця П.А. – 266

Иванян Л.С. – 245

Игитян Г.С. – 221

Игитян Л.С. – 245

Йойб К. – 244

Исаакян А.С. – 50, 260, 261, 262

Исаковский М. – 261

Каджворян А.А. – 21, 159, 251

Канчели Г.А. – 94, 95, 231, 236, 244,

267, 272, 273

Каплянян Р.Н. – 102, 103, 252, 266

Капутикян С.Б. – 266

Караев К.К. – 175

Караманов А.С. – 58

Карапетян А.Г. – 243

Карсаев С. – 251

Катаев В. – 18, 19

Катанян А.Г. – 8, 14, 15, 58

Катунян М.И. – 248, 267

Кац А.М. – 18

Кахидзе Дж.И. – 13, 95

Кейдж Дж. – 155, 156

Кешишян Ш. – 246

Кёсалянц Д.Г. – 265

Клейст Г. фон – 124, 253

Клемм Э. – 71, 244, 254

Клоттиг К. – 16

Коган П.Л. – 19

Кожин В.В. – 17

Комитас – 2, 6-8, 161, 162

Конинян Т.В. – 244

Корндорф Н.С. – 21

Костенич И.А. – 245

Кубелян М.Р. – 245

Куйн К. – 244

Кьюи Ц.А. – 238

Лавренёв Б.А. – 157, 252

Лазарев А.Н. – 18-22, 24, 118, 139,

257

Лаписова М. – 259

Левенталь В. – 118

Левонян Т.Л. – 252

Лельчук А. – 8

Лисс Д. – 135

Литинский Г.И. – 42, 43, 47

Лундстрем О.Л. – 9, 145, 146

Лютославский В. – 244

Маилян А.Л. – 246

Макарян В. – 22

Малер Г. – 161, 237

Мальгин И.В. – 40

Малунциан М.М. – 55

Мамиконян В. – 228

Мамиконян Л. – 10

Манукян Ю. – 10

Манучарян Э. – 263

Мартиросян А.С. – 246

Марягин Л. – 250

Машистов А. – 252

Меликян Г.А. – 246

Меликян Р.О. – 7

Мело Ф. – 130

Микаелян Е. – 11, 17

Мирзоян Э.М. – 7, 10, 42, 43, 46, 47,

49, 51, 69, 258

Михайлов Л.Д. – 11, 72, 73, 267

Мнацаканян А.Г. – 244

Моцарт В.А. – 102, 166, 170, 172,

181, 216, 235, 237

Мурадян Г. – 16-19, 21, 22, 78

Мусоргский М.П. – 238

Мюллер-Гёдеке К. – 125, 245

Мяло В. – 249

Мясковский Н.Я. – 36

Назайкинский Е.В. – 222

Назарян Р. – 16-18

Неизвестный Э. – 250

Нердих Г. – 20

Нерсисян М. – 20

Ноно Л. – 138, 201

Ованисян С.О. – 97

Охлманн Р.И. – 244

Параджанов С.И. – 241

Паскалева Ц. – 144, 251

Паутова О.В. – 130, 245

Пеленчук Л. – 209

Погосян А.А. – 261

Погосян С. – 60

Полянский В. – 21

Прокофьев С.С. – 36, 180, 207

Пташук М. – 250

Птушко Л.А. – 100

Пушкин А.С. – 261

Пярт А.А. – 230, 231, 236, 250

Рахманинов С.В. – 40, 50, 208, 238

Риндт М. – 245

Римский-Корсаков Н.А. – 40, 50

Рождественский Г.Н. – 17, 18, 78, 99,

102, 248, 249, 256

Рубашевский В. – 265

Рухкян М.А. – 32, 56, 242, 245

Саакянц З. – 10

Саакянц Л. – 250

Саргсян З.А. – 86

Сарксян К.А. – 245

Саркисян Р. – 25

Сарьян Л.М. – 47, 48, 54

Сарьян М.С. – 241

Сатановский Р. – 16, 85, 88

- Сатян А.М. — 41, 42
 Саят-Нова — 93
 Светланов Е.Ф. — 162
 Сигитов С.М. — 245
 Сильвестров В.В. — 236
 Симонян Ф.Л. — 10, 260
 Сиренко В. — 22
 Скрыбин А.Н. — 222
 Соколова Н. — 25
 Спендиаров А.А. — 163
 Сперанский Н.И. — 31
 Степанян Р.О. — 63
 Стравинский И.Ф. — 48, 207, 238
 Тагмизян Н.К. — 44
 Талалян Г.С. — 10
 Тандилян Р.А. — 7, 8
 Тер-Татевосян Дж.Г. — 54
 Тертерян А.Б. — 32
 Тертерян А.Р. — 5, 22, 25, 28, 29, 44,
 49, 51-53, 56-58, 60, 61, 65-69,
 74, 78, 79, 82, 85, 86, 89, 90, 92,
 97, 100, 101, 104, 109, 112, 130,
 133, 134, 138, 139, 141-143, 151,
 153, 159, 201, 208-210, 213, 221,
 223, 225, 227, 239-242, 244-258,
 261-263, 267, 268, 270, 272, 273
 Тертерян Г.Р. — 11, 12, 17, 28, 32, 35,
 66, 74, 89, 90, 255
 Тертерян И.Р. — 28, 52
 Тертерян К.И. — 30, 31-36, 242, 254
 Тертерян М.Р. — 28, 52, 245
 Тертерян Р.А. — 5, 6, 8, 28, 49, 52,
 53, 151, 241
 Тертерян Р.Б. — 26-31, 242, 254
 Тертерян-Мкртчян Н.М. — 52
 Тер-Герянд Б.М. — 29
 Тигранов Г.Г. — 32
 Тигранова И.Г. — 5, 8, 52, 83, 138,
 244, 249, 250, 256, 257, 260, 261
 Товмасян В.Х. — 243, 248
 Толстой А.Н. — 262
 Туманян О.Т. — 259
 Флиер Я.В. — 36
 Фолкнер В. — 220
 Фрейзитцер Р. — 24
 Френкель Я.А. — 162
 Хакназаров З. — 19, 20
 Хальгерт Б. — 14
 Ханджян Д.А. — 11-16, 18, 19, 75, 82,
 87, 95, 98, 255, 256
 Ханум Т. — 36
 Хараджанян И.О. — 55
 Харатян Р.Г. — 19, 20, 141
 Хассельман В. — 14
 Хачатрян А.Р. — 251
 Хачатрян С.Х. — 10
 Хачатрян Р.Л. — 56
 Хачатурян А.И. — 54, 82, 83, 163, 165,
 172, 206, 244
 Хзмалян Т.Э. — 251
 Ходжа-Эйнатов Л. — 246
 Худабашян К.Э. — 103
 Худоян А.Г. — 63
 Чайковский П.И. — 7, 162, 163, 238
 Чалدرانян В.Б. — 251
 Чаликян К. — 12, 13, 16, 86
 Чаренц Е.А. — 62, 63, 93, 252, 259
 Чкнаворян Л. — 22, 23
 Чюрленис М.-К. — 222
 Шахназарова Н.Г. — 250, 261
 Шахназарян В. — 72, 252
 Шванингер В. — 244
 Шварцман В.Ф. — 92
 Шевченко Т.Г. — 262
 Шекспир У. — 107, 252, 266
 Шёнберг А. — 185
 Шираз О.Т. — 258, 262, 263
 Шифферс Е.Л. — 57, 144, 251
 Шопенгауэр А. — 120, 222-224
 Шостакович Д.Д. — 54, 98, 161, 164,
 166, 169, 171, 172, 180, 205-207,
 217, 242, 244, 248, 249
 Шмидт К. — 244
 Шнитке А.Г. — 65, 230, 231, 233, 236,
 243
 Штайнер Р. — 147, 180, 222
 Штехер Г. — 253
 Штокхаузен К. — 161, 163, 237
 Шубин Ю. — 25
 Шульженко К.И. — 36
 Шульман Л. — 144
 Шуман Р. — 172
 Щипачёв С. — 262
 Элибекия Г. — 60
 Эмин Г.Г. — 259, 263
 Эстен Ж. д' — 235
 Юзефович В. — 5
 Янченко О. — 14
 Ярви Н. — 9
 Яр-Кравченко А.Н. — 264
**УКАЗАТЕЛЬ ГЕОГРАФИЧЕСКИХ
 НАИМЕНОВАНИЙ**
 Австрия — 24, 257, 258
 Азербайджан — 7, 46, 163
 Айриван — 22, 108, 109, 142
 Айраванк, церковь — 104, 108, 211

Америка — 25, 212
 Англия — 24, 107, 110, 255, 256
 Аргентина — 52, 133
 Армения — 7, 8, 20, 23-25, 35, 41-45, 72, 73, 118, 158, 163, 229, 230, 232, 236, 237, 250, 251, 254-256
 Баку — 7, 26-28, 30, 35-37, 40-42, 45, 46, 242
 Белорусь — 14, 250
 Берлин — 24, 25, 130, 235, 250
 Бостон — 21
 Бухарест — 20
 Буэнос-Айрес — 52
 Варшава — 19
 Вашингтон — 246
 Вильнюс — 13, 16
 Виперсдорф — 24, 138
 Вологда — 23, 24, 235
 Воронеж — 15
 Восток — 45, 72, 156, 158, 163, 180, 190, 195, 197, 198, 240
 Вроцлав — 16, 85, 88, 192
 Гавар — 23, 221
 Галле — 14-16, 268, 269
 Гамбург — 108, 252, 254, 258, 261
 ГДР (см. также Германия, ФРГ) — 14-16, 20, 95, 253
 Германия (см. также ГДР, ФРГ) — 71, 124, 138, 231, 237, 245, 252, 256
 Гётеборг — 130
 Грузия — 13, 17, 163
 Дилижан — 43, 52, 66, 92, 95, 98, 134, 153, 248
 Дуйсбург — 22
 Европа — 190, 196-198, 212, 230
 Екатеринбург (см. также Свердловск) — 19, 23-25, 79, 80, 130, 135, 144, 223, 235, 246, 250
 Ереван — 5, 7, 8, 10-15, 20-23, 25, 35, 40-42, 49, 52, 56, 60, 66, 67, 75, 82, 86, 95, 97, 101, 108, 134, 141, 143, 145, 146, 230, 243-245, 248, 250, 251, 261-263, 266, 267
 Загреб — 18
 Запад — 158, 180, 195, 200, 230, 231, 240, 249
 Западный Берлин — 19, 20, 138, 249
 Земля Бранденбург — 231
 Каунас — 13
 Киев — 7, 22
 Кито — 52
 Королевство Норвегия — 18
 Латвия — 16, 20
 Ленинград (см. также Санкт-Петербург) — 15, 17, 78, 80, 251
 Литва — 13, 16
 Лондон — 24, 139
 Лоокум — 24
 Марсель — 141
 Минск — 14, 250
 Монголия — 91
 Москва — 8-10, 12, 14, 16-19, 21, 25, 34, 35, 42, 43, 47, 54-59, 78, 102, 139, 156, 158, 209, 229, 230, 236, 242, 244, 248, 249, 250, 266, 267
 Мюнхен — 71, 244
 Нагорный Карабах — 34, 144, 251
 Нижний Новгород — 29, 100
 Новосибирск — 18
 Осло — 18
 Париж — 34, 252
 Пенза — 23, 235
 Познань — 11
 Польша — 11, 16, 19
 Прага — 14, 194
 Рига — 16, 20, 213
 Россия (РСФСР) — 9, 10, 12, 15, 16-19, 22-25, 118, 235, 237
 Руза — 248
 Румыния — 20
 Самарканд — 20
 Санкт-Петербург (см. также Ленинград) — 17, 235, 249
 Саратов — 21-23, 27, 235, 245
 Свердловск (см. также Екатеринбург) — 19, 23
 Севан — 22, 154, 212, 232
 Северная Америка — 207
 Симферополь — 22
 Спитак — 246
 Средняя Азия — 163
 СССР — 9, 12, 14, 16, 21, 118, 250, 251
 США — 21, 137, 231, 262
 Таллин — 11, 15, 16
 Тарту — 16
 Ташкент — 19, 20
 Тбилиси — 12, 13, 15, 17, 87, 88, 95, 267
 Узбекистан — 19, 20
 Украина — 22
 Франция — 212, 252
 ФРГ (см. также ГДР, Германия) — 14-16, 20, 22, 24, 25, 253
 Хельсинки — 21
 Хорватия — 18
 Чехословакия (ЧССР) — 14, 94
 Штральзунд — 20
 Шуши — 34
 Эквадор — 52
 Эстония — 11, 15, 16
 Эчмиадзин — 134, 225, 245
 Ялта — 22
 Ярославль — 235

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- “Авет Тертерян”, реж. С.Карсаев – 251
 “Авет Тертерян. Монологи”, реж. Э.Едикиселов – 251
 “Автобус идёт за папой” – 265
 “Арабат”, реж. Т.Хзмалян – 251
 “Артавазд и Клеопатра” – 20
 “Быть может, завтра” – 264
 “Вардананк” – 227
 Вариации – 48
 “Взгляд наверх”, реж. А.Каджворян – 21, 159
 “Возвращение на обетованную землю”, реж. А.Хачатрян – 251
 “Во поле берёза стояла” – 163
 “В поле золотом” – 262
 “Враг народа”, реж. Л.Марягин – 250
 “Всадник, которого ждут”, реж. Д.Кесаянц – 265
 Вторая симфония В.Лютославского – 244
 “Гимн Октябрю” – 259
 “Глас вопиющий”, реж. В.Чалدرانян – 251
 “Голубые глаза” – 264
 “Даиси” З.П.Палиашвили – 205
 Девятая симфония Л.Бетховена – 228, 228
 Девятая симфония А.Брукнера – 228
 Девятая симфония Г.Малера – 228
 “Днепр” – 7, 261
 “Das Beben”, (“Землетрясение”) – 18, 101, 105, 110, 111, 113, 118, 119, 121, 192, 244, 253, 254
 “Евгений Онегин” П.Чайковского – 26, 172
 Ленский – 30
 “Женщины с зелёными глазами” – 263
 “Землетрясение в Чили” Г. фон Клейста – 253
 “Ивушка” – 262
 “Иди, потанцуем” – 264
 “Каждую ночь в моём саду” – 261
 “Как здесь хорошо” – 262
 Квартет #1 – 10, 44, 84, 108, 183, 184, 231, 260
 Квартет #2 – 22, 24, 108, 138, 261
 Квартет Г.Литинского – 47
 Квартет К.Орбеляна – 54
 Квартет Дж.Тер-Матевосяна – 54
 “Клеопатра и Артавазд” – 141
 “Колыбельная моему городу” – 146, 264
 “Кольцо нибелунга” Р.Вагнера – 205
 “Легенда о разрушенном городе”
- Г.Матевосяна – 266
 “Маскарад” М.Ю.Лермонтова – 38
 “Монологи Ричарда III” – 15, 102, 105-107, 114, 130, 132, 140, 157, 252
 Анна – 110, 111
 Ричард – 107, 110, 111
 Эдвард – 107, 111
 “Навстречу солнцу шли неистовые толпы” – 15, 252
 “На границе”, реж. А.Хачатрян – 251
 “Наш бронепоезд”, реж. М.Пташук – 250
 “Не верю я!” – 265
 “Нубар, Нубар” Г. Егиазаряна – 161
 “Нубар, Нубар” Комитаса – 131
 “Огненное кольцо” – 10-12, 15, 17, 51, 57, 63, 66-69, 81, 84, 102, 118, 119, 140, 157, 205, 243, 252
 “Одинокое дерево” – 263
 “Осенний блюз” – 146, 264
 “Откуда знать тебе” – 265
 “Отче наш”, реж. А.Каджворян – 251
 “Перебирая даты” – 262
 “Приди” – 9, 146, 263
 “Позови, я приду” – 262
 “Последняя станция”, реж. А.Хачатрян – 251
 “По творческой биографии Э.Неизвестного и музыке А.Тертеряна”, реж. В.Бондарев – 250
 Прелюдия и fuga VIII es-moll, I том ХТК И.С.Баха – 144
 Псалом IV. “Песня благословения” – 83
 “Путь царей”, реж. Е.Шифферс – 251
 Пьесы для виолончели и фортепиано – 9, 50, 260
 Пятнадцатая симфония Д.Д.Шостаковича – 173
 “Революция” – 8, 62, 63, 259
 “Резвятся мальчик с девочкой” – 260
 “Ричард III” В.Шекспира – 252, 266
 “Родина” – 8, 9-11, 25, 48, 55, 58, 59, 258
 “Ромео и Джульетта” С.С.Прокофьева – 180
 “Севильский цирюльник” Дж.Россини, Альмавива – 30
 “Семь станций” С.Капутикян – 266
 “Сидел Ваня на диване” – 163
 Симфония #1 – 11-13, 25, 81-84, 175, 184, 206, 208, 210, 239, 244, 245, 254
 Симфония #2 – 12, 13, 85-88, 91, 141, 149, 150, 183, 186, 189, 192, 194, 206, 239, 240, 254, 256

Симфония #3 — 12, 13, 15, 17, 18, 20, 22, 23, 25, 74, 89, 90, 93-96, 111, 127, 141, 184, 189, 194, 226, 239, 255, 257
 Симфония #4 — 13, 15, 17, 18, 20-25, 78, 96, 98, 99, 102, 114, 123, 130, 137, 184, 186, 194, 201, 240, 256
 Симфония #5 — 17, 18, 21-23, 25, 78, 96, 99, 102, 115, 116, 127, 130, 132, 144, 226, 240, 256
 Симфония #6 — 17, 18, 20-22, 24, 25, 97, 110, 112, 114-117, 123, 126, 127, 132, 139, 190, 214, 240, 247, 256
 Симфония #7 — 20, 21, 24, 126-130, 132, 133, 136, 139, 240, 257, 258
 Симфония #8 — 21-23, 25, 133, 136, 144, 236, 240, 245, 246, 250, 257, 258
 Симфония #9 — 108, 227, 228, 232, 250, 258
 “Слава тебе, комсомол!” — 8, 263
 “Соловей и роза” — 39, 48, 50, 261
 Соната для виолончели и фортепиано — 8, 9, 50, 51, 54, 260
 Соната для скрипки и фортепиано — 48
 “Сорок первый” Б.Лавренёва — 157, 252
 “Становление”, реж. Г.Арутюнян — 251
 “Старые боги”, реж. А.Каджворян — 251
 “Степной волк” Г.Гессе — 180
 Струнный квартет — 9, 10, 44, 65, 108, 137, 231, 260
 Струнный квартет #2 — 108, 136, 137, 261
 Струнный квартет К.Орбеляна — 54
 Струнный квартет Дж.Гер-Гатевосяна — 54
 “Так говорил Заратустра” Ф.Ницше — 240
 “Толкование снов”, реж. Л.Саакянц — 250
 Третья симфония К.Караева — 175
 Тринадцатая симфония Д.Д.Шостаковича — 244
 “Ты знаешь одна” — 264
 “Хлеб ярости”, реж. А.Каджворян — 251
 “Хроника ереванских дней”, реж. Ф.Довлатян — 265
 Чакона И.С.Баха — 199
 Четвёртая симфония П.И.Чайковского — 163
 Четырнадцатая симфония Д.Д.Шостаковича — 244
 “Шаракан” — 259

Шестая симфония П.И.Чайковского — 162, 163
 “Шесть картин” А.А.Бабаджяна — 175
 “Эстрадная песня” — 263
 “Это было в мае” — 39
 “Я жду опять тебя” — 264

УКАЗАТЕЛЬ ГАЗЕТ, ЖУРНАЛОВ И ИЗДАТЕЛЬСТВ

Айастан, изд. (Ереван) — 260
 Айпетрат, изд. (Ереван) — 10, 259, 261, 262
 Альфонсе Ледюк, изд. (Париж) — 252
 Арчеш, изд. (Ереван) — 108, 245, 261
 Ганс Сикорский, изд. (Гамбург) — 108, 252, 254, 258, 261
 //Голос Армении — 249
 DСSH, изд. (Москва) — 249
 Издательство АН Арм.ССР, (Ереван) — 247, 267
 Издательство ЕГК, (Ереван) — 2, 261-263
 Искусство, изд. (Москва) — 267
 Комитас, изд. (Ереван) — 263
 Композитор, изд. (Санкт-Петербург) — 249
 Мелодия, фирма звукозаписи — 17, 18, 20, 252, 255-258
 Музыка, изд. (Москва) — 10, 244, 261
 //Музыкальная Академия — 248, 267
 //Музыкальная Армения (Ереван) — 61, 243, 248
 Наири, изд. (Ереван) — 242, 245
 Peters, изд. (Лейпциг) — 18, 253
 Советский композитор, изд. (Москва) — 9, 12, 13, 17, 21, 115, 248, 249, 252, 254-257, 259, 260
 //Советская музыка (Москва) — 59, 247, 250, 267
 Хеловнеба, изд. (Тбилиси) — 267
 Хорурдаин грох, изд. (Ереван) — 5, 49
 Ширмер, изд. (США) — 261

УКАЗАТЕЛЬ ФЕСТИВАЛЕЙ, КОНЦЕРТОВ, СЪЕЗДОВ

“Варшавская осень” — 19
 Всесоюзный смотр произведений молодых композиторов (Москва) — 8, 55
 Всесоюзный пленум СК — 9, 12
 Всесоюзный фестиваль советской музыки — 17
 “Wratislavia Cantans” — 16, 88

- Генделевский фестиваль (XXVII) — 15
 “Закавказская музыкальная весна” — 12, 87, 88, 95
 “Зимние грёзы”, (Вологда) — 24
 “Золотая звезда” — 244
 Концерт Советской песни и эстрадной музыки — 9
 Ленинградская музыкальная весна (XVIII) — 17
 Международный музыкальный фестиваль и научная конференция, посвящённые 70-летию со дня рождения А.Тертеряна — 100
 Международный симпозиум (Самарканд) — 20
 Международный фестиваль (Западный Берлин) — 20
 “Мелодии советского Закавказья” — 13
 Пленум СК Армении — 7, 8, 9, 10, 11
 Пленум СК СССР — 8, 9, 59
 Симпозиум духовной сакральной музыки (Лоокум) — 24
 Съезд ЛКСМ Армении — 8
Свезды СК:
 Армении (VIII) — 7, 15
 РСФСР (IV) — 9
 СССР (VI) — 16, 95
 “Тайны избранных”, фестиваль — 250
 “Традиции и новаторство”, международный музыкальный фестиваль и научная конференция, посвящённые 75-летию со дня рождения А.Тертеряна — 134, 245
 “Три вечера с Аветом Тертеряном”, авторский фестиваль — 25, 246
 Фестиваль советской музыки (Бостон) — 21
 Фестиваль современной музыки (Екатеринбург) — 24

УКАЗАТЕЛЬ ПРЕМИЙ И НАГРАД

- Всесоюзный конкурс сценических произведений (СССР) — 11
 Всесоюзная премия (СССР) — 59
 Государственная премия Армении — 14, 95
 Премия Всесоюзного смотра молодых композиторов (Москва) — 8
 Премия Всесоюзного конкурса молодых композиторов (Москва) — 9
 Театральная премия им.В.Эбермана — 244

УКАЗАТЕЛЬ ЗВАНИЙ, ЧЛЕНСТВА РЕСПУБЛИКАНСКИХ И МЕЖДУНАРОДНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ

- Заслуженный деятель искусств Арм. ССР — 12
 Народный артист Арм.ССР — 19
 Народный артист СССР — 22
 Почётный гражданин г.Гавара — 23
 Президент общества “Армения-Австрия” — 24
 Профессор — 19
Член:
 Правления СК Армении — 9
 Правления СК СССР — 16
 СК СССР — 8
 Секретарь Правления СК Армении — 19
 Секретарь Правления СК СССР — 20

УКАЗАТЕЛЬ ТЕРРИТОРИАЛЬНЫХ ОБРАЗОВАНИЙ, ОБЩЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ, КОЛЛЕКТИВОВ И УЧРЕЖДЕНИЙ

- Ансамбли солистов:*
 ГАСО СССР — 14
 ГСО Армении — 11
 ГСО Эстонии — 11
 ГФОА — 97
 Симфонического оркестра (Дуйсбург) — 22
 Уральского симфонического оркестра — 24
 АСО ГАБТа СССР — 18, 19, 20, 21, 118
 Апостольская церковь Св.Мариам — 246
 Араратская Епархия — 246
 “Арменфильм”, киностудия им.А.Бекназаряна — 265-267
 Армянский государственный драматический театр им.Г.Сундукяна — 268
 Армянская государственная филармония (Ереван) — 23, 260
 Бакинский рабочий театр — 37
 Бакинское музыкальное училище — 7, 40
 Бакинская филармония — 26
 Больница им.Склифосовского (Москва) — 34
БКЗ:
 Армфилармонии (ныне БЗФ им.А.И.Хачатуряна, Ереван) — 8,

- 12, 13, 19, 20, 22, 23
 “Бахор” (Ташкент) – 19, 20
 Каунаса – 13
 Минска – 14
 Новосибирска – 18
 Свердловска – 19
 Тбилиси – 12, 13, 15, 17
- Большие залы:*
 Консерватории (Екатеринбург) – 24
 Ленинградской филармонии – 78
 Московской консерватории – 17, 78
- БСО:*
 Министерства культуры СССР – 17, 18, 78
 ЦТ и ВР – 9, 11, 58, 59
 БХ и БСО ЦТ и ВР – 9, 11, 17
 Востряковское кладбище – 242
 ВР – 11
 Всесоюзный ДК – 10
 ГАТОБ им.А.Спендиаряна – 10, 14, 67, 101, 118, 244, 252
 ГАТОБ СССР (Большой театр) – 21, 118, 139
- ГАСО:*
 Московской филармонии – 17, 19
 Новосибирской филармонии – 18
- Гостелерадио Арм.ССР – 260
 Государственный эстрадный оркестр
 Росконцерта – 9, 145, 146
 Государственный эстрадный оркестр
 СССР – 9
- ГСО:*
 Армении – 8, 9, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 22, 23
 Воронежской филармонии – 15
 Грузии – 13, 15
 Литвы – 13
 Министерства культуры СССР – 17, 18
 Саратовской филармонии – 21, 22, 23
 Свердловска – 19
 Узбекистана – 20
 Украины – 22
 Хельсинкской филармонии – 21
- Дворец “Финляндия” – 21
 ДМШ #22 – 143
 Дом культуры Советской Армении
 (Москва) – 10, 11, 43
- ДТК:*
 “Виперсдорф” – 24, 138, 249
 “Дилижан” – 92, 95, 125, 134, 153, 245
 “Иваново” – 152
- “Руза” – 87, 248
 Дягилевский центр – 227
 Ереванская государственная консерватория им.Комитаса – 7-9, 12, 43, 47, 261
 Ереванский драматический театр – 102, 103, 267, 268
- Залы:*
 Академии культуры (Западный Берлин) – 20
 Актный МГУ – 9
 “Ванемуйте” – 16
 Всесоюзного ДК – 10
 ДК Армении – 10, 11
 ДТ “Виперсдорф” – 24
 им.Сметаны – 14, 94, 194
 им.П.И.Чайковского – 12, 14, 18, 19
 им.Д.Д.Шостаковича – 17
 Крымской государственной филармонии – 22
 Латвийской филармонии – 16
 Литовской филармонии – 13, 16
 Народной филармонии (Варшава) – 19
 Областного театра драмы
 им.А.В.Луначарского (Пенза) – 23
 Оперной студии Киевской консерватории им.П.И.Чайковского – 22
 Социалистической (ныне Национальной) оперы Румынии – 20
 Союза композиторов РА – 10, 82
 Театра (Штральзунд) – 20
 Филармонии (Екатеринбург) – 23, 79
 Филармонии (Саратов) – 21-23
- Камерный балет Гостелерадио Армении – 20
 Камерный хор “Овер” – 97
- Квартеты:*
 Армфилармонии – 10
 Берлинского симфонического оркестра – 24, 138
 им.Баха – 24
 им.Комитаса – 10
 “Кронос” – 137, 231, 261
- Киевская государственная консерватория им.П.И.Чайковского – 7
 Кировский (ныне Мариинский) театр – 15
 Колонный зал Дома Союзов (Москва) – 9, 16, 58, 59, 62, 95
- Концертные залы:*
 “Батрослав Лисинский” (Загреб) – 18

- Дома учённых СО АН СССР (Новосибирск) — 18
 Дуйсбурга — 22
 Самарканда — 20
 СКК (Ереван) — 21
 “Эстония” — 15, 16
 “Колокольчики”, ансамбль (Армения) — 246
 Королевский зал (Лондон) — 24, 139
 Костёл Марии Магдалины — 85, 192
 Крымская гос. филармония (Ялта) — 22
 Ленинградская филармония им. Д. Д. Шостаковича — 78
 ЛКСМ Армении — 8
 Малый зал Армфилармонии (ныне Концертный зал им. А. Бабаджаняна, Ереван) — 7, 8
 Малый зал МГК им. П. И. Чайковского — 10
 МГУ им. М. В. Ломоносова — 9, 42
 Министерство культуры РА — 2
 Московский центр — 227
 Музыкальное училище им. Р. Меликяна (Ереван) — 7, 42
 “Нарек”, ансамбль колокольчиков (США) — 246
 Оперно-симфонический оркестр ЦТ и ВР — 59
 Оперный театр (Гётеборг) — 130
Оркестры:
 Би-Би-Си — 24, 139
 Норвежского радио — 18
 Островской филармонии — 14
 Филармонии Вроцлава — 85
 Оркестр и хор оперного театра (Вроцлав) — 16
 Парижский центр — 227
 Познаньский симфонический оркестр — 10, 11
 Радио Осло — 18
 Российское телевидение — 251
 Саратовский университет — 27
Симфонические оркестры:
 Генделевского фестиваля — 16
 “Das Theaters Stralsund” — 20
 Саратова — 23, 236
 Ярославля — 24
 СК:
 Армении — 51, 54
 Латвии — 20
 СССР — 8, 20, 54, 59
Театры:
 им. Вахтангова — 102, 268
 им. Станиславского и Немировича-Данченко — 267
 Эстрады (Москва) — 9
 “Gdrtnerplatz” — 71, 244
 “Провинциальные танцы” — 23,

- 144
 “ЛТ” — 14, 18, 244
 Уральская консерватория им. М. П. Мусоргского — 21, 24, 25
 Уральский академический филармонический оркестр — 79
 Уральский симфонический оркестр — 23, 25
Хоры:
 АХО Армении — 12-14, 16
 “Комитас” — 21
 Министерства культуры СССР — 21
 студентов Уральской консерватории — 25
 “Цил Бусац”, студия — 246
 ЦТ СССР — 251, 267

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКТОРА	5	ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ	173
ОСНОВНЫЕ ФАКТЫ ТВОРЧЕСКОЙ		АВАНГАРДИЗМ	176
БИОГРАФИИ КОМПОЗИТОРА	7	КОМПОНЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО	
ДОМ. ДЕТСТВО. РОДИТЕЛИ.		ЯЗЫКА	178
МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ		НЕКОТОРЫЕ СИСТЕМЫ И ПРИЁМЫ	
ГОРОДА.....	26	ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО	
ПЕРВЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ ОПЫТЫ. НАЧАЛО		МАТЕРИАЛА	183
УЧЁБЫ.....	38	ВРЕМЯ. ПРОСТРАНСТВО	190
ПЕРЕЕЗД В ЕРЕВАН. ПРОДОЛЖЕНИЕ		АКУСТИКА	193
УЧЁБЫ. НОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ СРЕДА.		СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР	195
ПЕДАГОГИ.....	40	НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ	196
РАННИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	48	ОРКЕСТР НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ	198
СОНАТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ		ЭЛЕКТРОННАЯ МУЗЫКА	200
И ФОРТЕПИАНО. ВСТУПЛЕНИЕ В СОЮЗ		ИСПОЛНИТЕЛЬ	202
КОМПОЗИТОРОВ	51	СЛУШАТЕЛЬ	205
ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИЙ		ПРОПАГАНДА МУЗЫКИ	210
ЦИКЛ “РОДИНА”.....	55	ЗВУКОЗАПИСЬ. ГРАМПЛАСТИНКА	214
ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ		МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВКУС. АВТОРИТЕТЫ	215
“РЕВОЛЮЦИЯ”	62	МУЗЫКОЗНАНИЕ	218
СТРУННЫЙ КВАРТЕТ	65	ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА	220
ОПЕРА “ОГНЕННОЕ КОЛЬЦО”	68	ЖИВОПИСЬ	221
СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	73	ИЕРАРХИЯ В ИСКУССТВЕ	222
ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ	81	ФИЛОСОФИЯ	224
ВТОРАЯ СИМФОНИЯ	85	РЕЛИГИЯ	224
ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ	89	ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДУМКИ	227
ЧЕТВЁРТАЯ СИМФОНИЯ	96	ЭПОХА	229
ПЯТАЯ СИМФОНИЯ	99	СИМФОНИЯ ВЕЛИКОЙ ТИШИНЫ	239
БАЛЕТ “МОНОЛОГИ РИЧАРДА III”	102	ПРИМЕЧАНИЯ	242
ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ	114	НОТОГРАФИЯ	252
ОПЕРА “ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЕ”.....	119	ОСНОВНЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ,	
СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ	126	ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЕ И НАУЧНЫЕ	
ВОСЬМАЯ СИМФОНИЯ ДЛЯ БОЛЬШОГО		ТРУДЫ А.ТЕРТЕРЯНА	267
СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА И		СПИСОК АВТОРОВ, ЦИТИРУЕМЫХ В	
МАГНИТОФОННОЙ ЗАПИСИ	133	ПЕРВОМ ИЗДАНИИ	268
ВТОРОЙ СТРУННЫЙ КВАРТЕТ	137	ՄՄՓՈՓՈՄՄ	272
МУЗЫКА ДЛЯ ТЕАТРА И КИНО	137	SUMMARY	273
ЭСТРАДНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ	145		
МУЗЫКА. КОМПОЗИТОР. ТВОРЧЕСКИЙ		УКАЗАТЕЛИ	
ПРОЦЕСС	147	ИМЁН	274
КОНЦЕПЦИЯ. СОДЕРЖАНИЕ. ФОРМА	155	ГЕОГРАФИЧЕСКИХ НАИМЕНОВАНИЙ	276
НАРОДНОСТЬ. НАРОДНАЯ МУЗЫКА.		ПРОИЗВЕДЕНИЙ	278
ОБРАБОТКИ. ОРИЕНТАЛИЗМ	158	ГАЗЕТ, ЖУРНАЛОВ И ИЗДАТЕЛЬСТВ	279
КРИТЕРИЙ ЦЕННОСТИ В ИСКУССТВЕ	165	ФЕСТИВАЛЕЙ, КОНЦЕРТОВ, СЪЕЗДОВ	279
ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО	166	ПРЕМИЙ И НАГРАД	280
ТРАДИЦИИ. НОВАТОРСТВО.		ЗВАНИЙ, ЧЛЕНСТВА РЕСПУБЛИКАНСКИХ	
СОВРЕМЕННОСТЬ	166	И МЕЖДУНАРОДНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ	280
ОБ ЭВОЛЮЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ		ТЕРРИТОРИАЛЬНЫХ ОБРАЗОВАНИЙ,	
ЖАНРОВ	168	ОБЩЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ,	
СТИЛЬ. ПОЛИСТИЛИСТИКА. КОЛЛАЖ	170	КОЛЛЕКТИВОВ И УЧРЕЖДЕНИЙ	280
СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ			

РУБЕН ТЕРТЕРЯН

RUBEN TERTERYAN

АВЕТ ТЕРТЕРЯН
ДИАЛОГИ

AVET TERTERYAN
DIALOGUES

ՌՈՒԲԵՆ ՏԵՐՏԵՐՅԱՆ

ԱՎԵՏ ՏԵՐՏԵՐՅԱՆ
ԵՐԿԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ответственный редактор и корректор: Г.К.Шагоян
Специальный редактор, компьютерный набор: И.Г.Тигранова
Редактор: С.М.Азнаурян

Перевод на англ. язык: А.Г.Есаян
Дизайн обложки и иллюстраций, компьютерный макет: А.А.Ериджанян

Պարասխնարու խմբագիր և սրբագրիչ՝ Գ.Կ.Շաղոյան
Մասնագիրական խմբագիր, տրեսպի շարվածք՝ Ի.Գ.Տիգրանովա
Խմբագիր՝ Ս.Մ.Ազնաուրյան
Թարգմանիչ խմբագիր՝ Ա.Ն.Եսայան
Կազմի և գունավոր նկարագարող էջերի ձևավորումը,
գրքի համակարգչային մակերավորումը՝ Վ.Ա.Երիջանյանի

Responsible Editor, Corrector: G.K.Shagoyan
Professional Editor, Text typesetting: I.G.Tigranova
Editor: S.M.Aznauryan
Editor-translator: A.H.Esayan
Cover Design, Illustration Design, Computer Design: H.A.Erijanyan

Ստորագրված է տպագրության 25.11.2010թ.: Չափը՝ 50x70, 1/16: Թուղթը՝ կազմապատ 90 գր.:
Ծավալը՝ 17.7 տպ.մամուլ՝ ներառյալ 32 գունավոր պատկերագարող էջեր:
Տպագրությունը՝ օֆսեթ: Տպարանակը 400:

«ԵՊԿ հրատարակչություն» Երևան 2010, Սայաթ-Նովա 1ա
“YSC Publishing House”, Yerevan 2010, Str. Sayat-Nova 1a
“Издательство ЕГК”, Ереван 2010, ул. Саят-Новы 1а.

Տպագրությունը՝ «Կոմպյուտոր Սերվիս» ՍՊԸ, Սարյան 10, 1 և 2 տարածք:
Типография: “Компьютер Сервис” ООО, Сарьян 10, 1 и 2 участки.
Print by “Computer Service” Ltd, Saryan 10, 1 & 2 territories.