

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ



ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ
ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ

ԵՐԵՎԱՆ 2000

ЕРЕВАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ КОМИТАСА

THE YEREVAN STATE CONSERVATORY
AFTER KOMITAS

СБОРНИК
МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ТРУДОВ

I

COLLECTED
MUSICOLOGICAL WORKS

I

Издательство "КОМИТАС"
ЕРЕВАН 2000

"KOMITAS" Publishing House
YEREVAN 2000

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ

ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ
ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

I

«ԿՈՄԻՏԱՍ» հրատարակչություն
ԵՐԵՎԱՆ 2000

ԴՏՀ 78.03
ԳՄԴ 85.2
Ե 762

Պատասխանատու խմբագիր՝ Ն.ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ
Խմբագիրներ՝ Ա.ԱՆԱՆՅԱՆ, Ժ.ԶՈՒՐԱԲՅԱՆ
Գրախոսներ՝ Ա.ԲՈՒԴԱԴՅԱՆ, Ա.ՍԱՐՅԱՆ, Ա.ՇԱՄՇՅԱՆ

Ответственный редактор: Н.АВETИСЯН
Редакторы-составители: А.АНАНЯН, Ж.ЗУРАБЯН
Рецензенты: А.БУДАГЯН, А.САРЬЯН, А.ШАМШЯН

Ե 762

Երաժշտագիտական աշխատությունների ժողովածու. - Գիրք Ա. - Եր.: Կոմիտաս, 2000. - 192 էջ:

Երաժշտագիտական հոդվածների ներկայացվող ժողովածուն ընդգրկում է Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի պրոֆեսորների և դասախոսների ուսումնասիրությունները երաժշտության պատմության, տեսության և կատարողական արվեստի բնագավառներում: Տեղ է հատկացված կոնսերվատորիայի սկզբնավորման և զարգացման հարցերին, հայ և համաշխարհային երաժշտության արդի խնդիրներին:

Գիրքը հասցեագրված է մասնագետ երաժիշտներին, կոնսերվատորիաների և երաժշտական ուսումնարանների ուսանողներին, ինչպես և պատրաստված երաժշտասերներին:

В публикуемом сборнике музыковедческих трудов профессоров и преподавателей госконсерватории имени Комитаса представлены научные исследования в областях исторического, теоретического музыкознания и музыкального исполнительства. В статьях освещены вопросы становления и развития консерватории, творческого наследия Комитаса, изучения армянского национального искусства в контексте всемирного музыкального процесса.

Книга адресована профессиональным музыкантам, студентам консерваторий и музучилищ, а также подготовленным любителям музыки.

4905000000
Ե 0036(01)2000 2000

ԳՄԴ 85.2

ISBN 99930-804-1-1

© Երևանի Կոմիտասի անվան պետկոնսերվատորիա
© Ереванская госконсерватория им.Комитаса

ՄԱՐԳԱՐԻՏ
ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՆ ԵՎ ՀԱՅ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԸ

Երևանի, Կոմիտասի անունը հայարտությամբ կես դար կրող կոնսերվատորիան բոլորեց իր ստեղծագործական կյանքի 75 տարին: Հրաշալի և կենսակայուն մի տարիք, որն իր մեջ ամփոփում է սովորողների երիտասարդ ավյուրն ու եռանդը, տարբեր սերունդներին պատկանող երաժիշտ-մանկավարժների հարուստ փորձն ու գիտելիքները: Եվ այդպես անցած և գալիք ամեն մի տարի:

Իր 75-ամյա գործունեությամբ կոնսերվատորիան ինքնահաստատվել է 20-րդ դարի ազգային մշակույթի համայնապատկերում որպես խոշորագույն երևույթ: Ապացույցները բազմատեսակ են, բազմանշանակ ու հարուստ:

Պետականության հարյուրամյակների կորստով պայմանավորված կտրվածությունը համընդհանուր քաղաքակրթության մակարդակից հույժ կարևոր դարձրեց փոխհատուցման գաղափարը: Այդ մասին էին երազել ազգի նվիրյալ զավակները, այդ էր կոնսերվատորիայի առաջնահերթ նպատակներից և խնդիրներից մեկը:

Իր սկզբնավորման և ինքնահաստատման ոչ մի փուլում կոնսերվատորիան չի եղել լոկ ուսումնական հաստատություն: Որքան խորհրդանշական էին առաջին իսկ երկու տարիների ընթացքում Հայաստանի տարբեր շրջաններում ժողովրդական երգի գրառումները և անկրկնելի Ռոմանոս Մելիքյանի ոգեշունչ ղեկավարությամբ Մոցարտի Ռեքվիեմի և Բախի սի մինոր մեսսայի հատվածաբար կատարումը:

Իր գործունեությամբ կոնսերվատորիան կոչված էր հանուն ապագայի կամրջել իր անցյալի հարուստ և ինքնատիպ ավանդույթները՝ ներկայի հետ, իր յուրակերպ արևելյան գեղեցիկ նկարագիրը՝ համաշխարհային մշակույթի կուտակած և զարգացող արժեքների հետ: Այդ բարդ և պատվաբեր, ժամանակի առումով շատ դժվարին խնդիրները կոնսերվատորիան փառապանծ լուծեց: Այդ նպատակամետ մեծ աշխատանքի մասնակիցներն են եղել բազմաթիվ մեծաշնորհ երաժիշտներ, իրենց գործին նվիրված հարյուրավոր հմուտ մասնագետներ: Նրանց գերիշխող մասը արժանի է հիշատակման և երախտիքի խոսքի:

Հետապնդելով կենտրոնական և առանցքային խնդիրը՝ ծառայել

ազգային մշակույթին, լինել հայ երաժշտության հիմնական, ուղեցույց հանդիսացող հաստատություն, կոմսերվատորիան իրականացրեց այն մեծ ընդգրկումով և, որ կարևորն է, հեռանկարային: Առաջին քայլերից իր շուրջը համախմբելով, պարզապես «գայթակղեցնելով» իր բարձր նպատակներով, տարբեր մշակութային կենտրոններից մասնագետներ՝ հայ, և ոչ միայն հայ, կոմսերվատորիան շուտով դարձավ հանրապետության կիրթ, բազմակողմանի զարգացած մարդկանց մի համաստեղություն, որոնց մեջ հանդիպում էին և՛ տերմոդինամիկայի մասնագետ, և՛ իրավաբան, և որոշակիորեն իր միկրոկլիման տարածեց մայրաքաղաքում:

Բացառիկ մեծ էր Ռոմանոս Մելիքյանի, այնուհետև Արշակ Արամյանի, Սպիրիդոն Մելիքյանի և Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանի կողքին հայ մեծ դասական Ալեքսանդր Սպենդիարյանի ներդրումը կոմսերվատորիայի կյանքում: Պատմաշրջանի գործող երաժիշտներից ամենից հեղինակավորը, նա իր բացառիկ զարգացած իմտելիկտով, մարդկային անզուգական հատկանիշներով մեծապես ներագրեց իր ելիտասարդ գործընկերների վրա:

Հիշենք այն ժամանակահատվածը, երբ կոմսերվատորիան կատարում էր իր առաջին քայլերը: Հանրապետության տարածքում ապրող Մեծ եղեռնից փրկված գաղթականների մեծ զանգվածներ, 29 հազար բնակչություն ունեցող մայրաքաղաքը, որի ապագա կենտրոնական հատկագիծն ստեղծող ճարտարապետ Ալեքսանդր Թամանյանը պատկերացրեց այն լոկ 200 000 բնակչությամբ: Նախանձելի խանդավառությամբ, տնտեսապես քայքայված երկրի մեծ երաժիշտները կոմսերվատորիան դիտեցին որպես մի սրբավայր, ուր սովորելու իրավունք ստացողը պետք է երաժշտությանը ծառայելու երդում տար: Մարտիրոս Սարյանի ձեռքով գծվեց առաջին հնգագլիծ գրատախտակներից մեկը: Կոմսերվատորիայի հավաքաբարը Կենտկոմի առաջին քարտուղարին արգելեց շենք մտնել փոշոտ կոշիկներով :

Կոմսերվատորիան ստանալով իր անվանումը 1923 թվին, անկասկած դեռևս շատ հեռու էր բարձրագույն երաժշտական հաստատություն լինելուց: Գրեթե առաջին երկու տասնամյակների ընթացքում հաղթահարվեց երաժշտական դպրոցի, իսկ այնուհետև և երաժշտական ուսումնարանի մակարդակը:

Սակայն հենց այս սկզբնավորման շրջանում կոմսերվատորիան իր մանկավարժ-երաժիշտների և առավել տաղանդավոր սաների մասնակցությամբ իրականացրեց սիմֆոնիկ նվագախմբի առաջին ելույթները և օպերային ստուդիայի գործունեությունը, որը հիմք ծառայեց Երևանի օպերային թատրոնի ստեղծման համար: Արժանի է հիշատակման 1926-27 թթ. համերգաշրջանում Երևանի կոմսերվատորիայի կվարտետի մասնակցությունը դանիացի խոշորագույն դաշնակահար Էզոն Պետրիի հետ

Շումանի դաշնամուրային կլիմտետի կատարմանը:

Կոնսերվատորիան իր գործունեությունը սկսեց կատարողական բաժինների աշխատանքից, որոնք մինչ այսօր կազմում են և լավագույն ձևով ներկայացնում են ժամանակի մեջ նրա առաջընթացը: Կոնսերվատորիան ապահովեց հանրապետության երաժշտական արվեստի զարգացումը ամենատարբեր օղակներում՝ երաժշտական դպրոցում դասավանդող մանկավարժներից մինչ սիմֆոնիկ նվագախմբի երաժիշտներ, օպերային թատրոնի մեներգիչներ և նվագախմբի կատարողներ: Առաջին տասնամյակներում իր մեջ բուրդելով երաժշտական դպրոց, ուսումնարան, կոնսերվատորիան 40-ական թվականներին արդեն իրականացրեց բարձրագույն երաժշտական հաստատության խնդիրները:

Եթե Ռոմանոս Մելիքյանի անկրկնելի եռանդով և ներշնչանքով սկիզբ դրվեց երաժշտական ստուդիային, այնուհետև կոնսերվատորիային, ապա Կոնստանտին Սարաջևի գործունեությամբ (1936-37 և 1940-54 թթ.) ստեղծվեց իրական բուհական մակարդակ, ստեղծվեց իրական կոնսերվատորիայի կոնցեպցիան: Անկասկած, այս ճանապարհին գործեցին և՛ փորձված երաժիշտ-մանկավարժներ, և՛ նոր հրավիրված երիտասարդ կարող ուժեր, ինչպես և Հայրենական պատերազմի տարիներին Երևանում գտնվող հայ և այլազգի փորձված երաժիշտներ, որոնց թվում էին աշխարհահռչակ երաժիշտ, դաշնակահար Կոնստանտին Իզումնովը, տավիրահարուհի Քսենիա Էրդելին, որի գործունեությամբ կոնսերվատորիայում սկիզբ առավ տավիրի դասարանը, հանրապետությունն ապահովելով տավիրահարուհիներով: Նկատելի հետք թողեցին դաշնակահար Վլադիմիր Ջելիզերը (Լենինգրադի կոնսերվատորիա), Հենրիխ Նեյգաուզի ասիստենտ Նատալյա Վոլկիսը, ջութակահար Վիտոլդ Պորտուգալովը և ուրիշներ:

Հայ երաժիշտներից կոնսերվատորիայում գործեցին խոշոր տեսարան Բրիստափոր Քուլմարյանը, մեծաշնորհ դաշնակահարներ Ալեքսանդր Դուրլխանյանը, Գրիգոր Դոմբալը: Հայրենականի տարիներին կոնսերվատորիայի հետ էր կապված երաժշտագետ Ալեքսանդր Շահվերդյանը, որը ոչ տևական մանկավարժական գործունեությունից բացի կատարեց շատ ավելի արժեքավոր աշխատանք, կոնսերվատորիայի պատվերով ստեղծելով «Ակնարկներ հայ երաժշտության պատմությանը» (19 - 20-րդ դդ. սկիզբը) որն այդ տիպի առաջին մեծածավալ աշխատությունն էր, մասնագիտական մեծ հմտությամբ և նյութի լայն ընդգրկմամբ ստեղծված:

Հայրենականի տարիներին կոնսերվատորիայի հետ իր գործունեությունը կապեց և շուրջ կես դար շարունակեց Գեորգի Տիգրանովը, որի աշխատանքը՝ Չավեն Վարդանյանի և Կոնստանտին Մելիք-Վրթանեսյանի հետ համատեղ, 1937-1938 թթ. մեծապես խթանեց նոր հիմնա-

դրված երաժշտագիտական բաժնի առաջընթացը:

Մասնագիտական առաջընթացի տեսակետից 40-ականները հուսալի հիմք ստեղծեցին 50-ականներից սկսած և ամեն տասնամյակ անհամեմատ աճող կոնսերվատորիայի սաների հաղթանակների համար համամիութենական, այնուհետև և միջազգային մրցույթներին:

Կոնսերվատորիան հիմնադրման առաջին իսկ օրերից (սկսած Ռոմանոս Մելիքյանից) դիտվել է որպես հայկական, այսինքն, ազգային նկարագիր ունեցող կրթօջախ, որն ամենևին չէր բացառում եվրոպական և ռուսական գեղարվեստական արժեքների յուրացումը և զարգացումը: Դասական եվրոպականը և ռուսականը, ինչպես և ժամանակակիցը եղել են հուսալի ուղեցույցներ: Այլ կերպ ինչպես բացատրել Ռոմանոս Մելիքյանի կողմից իր ղեկավարած երգչախմբի հետ Բախի սի մինոր Մեսսայի և Մոցարտի Ռեքվիեմի հատվածաբար կատարումը: Բայց նույն Ռ. Մելիքյանը ամառվա ամիսներին ստուդիայի սաներին տանում էր Հայաստանի շրջանները ժողովրդական երաժշտության հավաքագրման նպատակով: Նման դիրքորոշումը հատուկ էր նաև կոնսերվատորիայի մյուս ղեկավարներին:

Անվիճելի է, որ ազգի երաժշտական նկարագիրը ստեղծողը առաջին հերթին ստեղծագործությունն է: Ստեղծագործությունն է կանխորոշում այն գեղարվեստական մթնոլորտը, այն արժեքները, որոնք ի վերջո ապահովեցին հայ երաժշտության համաշխարհային ճանաչումը:

1930 թվին կոնսերվատորիայում հիմնադրվեց ստեղծագործական դասարան: Սարգիս Բարխուդարյանի և Հարո Ստեփանյանի ջանքերով կյանք ստացավ ապագայի համար առանցքային նշանակություն ունեցող այս կարևորագույն օղակը: Ս. Բարխուդարյանի և Հ. Ստեփանյանի գործունեությունը տևական չէր, և ստեղծագործական դասարանի իրական առաջընթացը սկսվեց Վարդգես Տալյանի ղեկավարությամբ: Երաժիշտ-մանկավարժի բնական օժտվածությունը, մարդկային բացառիկ նվիրվածությունն իր գործին, տարիների ձեռք բերած փորձը տվեց հիանալի արդյունք: Վ. Տալյանի սաներն էին Աշոտ Սաթյանը, Ալեքսանդր Հարությունյանը, Առնո Բաբաջանյանը, Էդվարդ Միրզոյանը, Ղազարոս Սարյանը, մի փոքր ավելի ուշ՝ Ադամ Խուրդյանը, Երաժիշտներ, որոնք կանխորոշեցին 40-ականներից սկիզբ առնող ազգային երաժշտության մեծ առաջընթացը:

Վ. Տալյանի մահից հետո կոնսերվատորիայի ստեղծագործական դասարանը ղեկավարեցին Գրիգոր Եղիազարյանը, Էդվարդ Միրզոյանը, Ղազարոս Սարյանը, Ալեքսանդր Հարությունյանը, Էդգար Հովհաննիսյանը, Տիգրան Մանսուրյանը և այժմ ավելի երիտասարդ սերնդի կոմպոզիտորներ: Նշված երաժիշտների ջանքերով ստեղծագործական դասարանը և նրա սաները բարձր զնահատականի արժանացան նախ-

կին Խորհրդային Միության առաջատար կոնսերվատորիաների մեջ, մշտապես բոլոր մրցույթներում գրավելով ուշադրություն, արժանանալով մրցույթներում առաջին կարգի մրցանակների՝ առաջին հերթին ազգային ուրույն նկարագրի, ինքնատիպ մտածողության, մասնագիտական հասունության համար:

Կոնսերվատորիայի սաների գործունեությունը մեծապես ընդլայնեց ազգային երաժշտության ժանրային շրջանակները, արտահայտչամիջոցների ողջ համակարգը, կերպարային աշխարհը: Հատկապես 60-ականների վերջին և 70-80-ականներին, երբ կոնսերվատորիայի ղեկը առավել քան քառորդ դար գտնվում էր Ղազարոս Սարյանի հնուտ և իմաստուն ձեռքերում, մեծապես ընդլայնվեցին ազգային երաժշտական աղերսները ժամանակակից երաժշտության հետ (յսկ դրան նախորդեց և՛ Ս. Պրոկոֆևի, և՛ Գ. Շոստակովիչի գեղարվեստական սկզբունքների ստեղծագործական յուրացումը): Զգալիորեն աճեց հետաքրքրությունը հայ միջնադարյան մոնոդիկ մասնագիտական երաժշտության հանդեպ, հանգամանք, որը ազգային նկարագրի կարևոր գործոններից էր:

Ազգային երաժշտության առաջընթացի մեջ իր հավաքական դերը խաղաց ազգային կատարողական արվեստը, որն՝ աճեց, զարգացավ բազմաժանր ստեղծագործությունների մեկնաբանման ճանապարհին: Ստեղծագործողների նոր սերունդներն իրենց հետ բերեցին նոր, հաճախ ոչ ավանդական կազմի կատարողական խմբերի, կամերային կոլեկտիվների գործունեությունը: Ազգայինը ձեռք բերեց նոր, հարուստ երանգներ:

Ազգային ստեղծագործության հետ անմիջականորեն կապված էր և հայ երաժշտագիտությունն իր տարբեր ճյուղավորումներով՝ գիտական, լուսավորչական, երաժշտական-քննադատական: Հեռավոր և մոտիկ անցյալի կողքին մեծ ուշադրություն հատկացվեց ժամանակակից ստեղծագործության խնդիրներին և կրկին լայն ասպարեզ բացվեց կոնսերվատորիայի երաժշտագիտական բաժնի տարբեր սերունդներին պատկանող շրջանավարտների համար:

* * *

Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիան իր 75 տարիների ընթացքում շփվել է հայ և ալլազգի մշակույթի բազմաթիվ գործիչների հետ, որոնք նույնիսկ իրենց կարճ այցելություններով, դասատուների և ուսանողության հետ հանդիպումներով, խթանել են, անշուշտ տարբեր ձևով և չափով, կոնսերվատորիայի կյանքը, ընդլայնել հետաքրքրությունների շրջանակը:

Հիշատակենք դեռևս 1926-27 համերգաշրջանում աշխարհահռչակ

դաշնակահար Էզոն Պետրիի ելույթները Երևանում:

Նույն 20-ականներից կոմսերվատորիայի հետ սերտորեն կապված էր մեծն Մարտիրոս Սարյանը: 30-ականներից սկսած և մինչև իր կյանքի վերջին տարիները կոմսերվատորիայի մեծ բարեկամն ու խորհրդատուն է եղել Արամ Խաչատրյանը:

Կոմսերվատորիայի 1942 թվին կայացած ուսանողական առաջին գիտական նստաշրջանի ունկնդիրներից է եղել հոչակավոր գիտնական Հովսեփ Օրբելին: Անմոռանալի պահեր են ապրել կոմսերվատորիայի ուսանողներն ու դասատուները՝ կոմսերվատորիայում հանդիսավոր նըշելով Ավետիք Իսահակյանի ծննդյան 80-ամյակը նրա մասնակցությամբ, սպիտակ ծաղիկներով պատելով նրա ճանապարհը մեքենայից մինչև բեմ: Հույզերի, ապրումների նոր ալիքներ էին կապված այն ժամերի հետ, երբ մենք ընդունում էինք Պարույր Սևակին և Սիլվա Կապուտիկյանին:

Իրենց հյուրախաղերի ժամանակ կոմսերվատորիան այցելել են և հիշարժան պահեր ապրել երգչուհիներ Լուսին Ամարան, Լիլի Չուբարզյանը, Ժիրայր Սերգոյանը, Ջարա Գոլոխանյանը, Իրինա Արխիպովան (Երևանում Գլինկայի անվան մրցույթի անցկացման ժամանակ) և շատ ուրիշներ:

Կոմսերվատորիայի դահլիճում են հանդես եկել ամերիկացի դաշնակահար Բայրոն Չանիսը և Սվյատոսլավ Ռիխտերը, ինչպես նաև Նյու Օռլեան հոյակապ երգչախումբը:

60-ականների ամենավաղ տպավորություններից էր աշխարհահռչակ երաժշտագետ-հանրագիտակ, դաշնակահար և դիրիժոր Նիկոլայ Լեոնիդովիչ Սլոնիմսկու շուրջ չորսժամյա գրույցը, որին բացառիկ ուշադրությամբ ունկնդրող լսարանը մեծ տպավորություն թողեց ամերիկյան հյուրի վրա:

Բազմավաստակ, շնորհազարդ մանկավարժների գործունեությունը տարբեր շրջաններում ապահովել են տարբեր մակարդակի և տարբեր պաշտոններ գրավող վարչական աշխատողները: Անհնարին է տալ բոլոր այն գործիչների անունները, որոնք նպաստել են կոմսերվատորիայի անխափան աշխատանքին:

Շնորհավորելով կոմսերվատորիայի 75-ամյա երիտասարդ տարիքը, հույս հայտնենք, որ ներկա գտնվողներից շատերը կնշեն նրա 100, 125 և այլ ամյակները: Կոմսերվատորիան ապրելու է հայ ժողովրդի և հայ երաժշտության հետ:

Հողվածը գրված է 1976 թվականին:
Հրատարակվում է հետմահու:

ԴԱՎԻԹ ՂԱԶԱՐՅԱՆ

ԿՈՄԻՏԱՆԸ ԵՎ
ԵՐԳՉԱՆՄԱՐԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԸ

Հայ երգչախմբային արվեստը զարգացման հետաքրքիր ճանապարհ է անցել և վաղուց արդեն անհրաժեշտ պահանջ է զգացվում հայ երաժշտական մշակույթի այդ բնագավառը արժեքավորող մենագրությունների, պատմական ակնարկների և այլ գիտական ուսումնասիրությունների:

Երգչախմբային արվեստը սկիզբ է առել անհամեմատ ավելի ուշ շրջանում՝ սերտորեն կապված լինելով մեր ժողովրդի ընդհանուր և առանձնապես երաժշտական մշակույթի հետ և բխում է նրանցից: Հայտնի է, որ մինչև 9-րդ դարը հայկական ժողովրդական երաժշտությունը ավանդաբար փոխանցվելով սերնդեսերունդ, բերնեբերան՝ գերազանցապես բանավոր կերպով, անցել է զարգացման պատմական էվոլյուցիա՝ մի քանի հարյուրամյակների ընթացքում:

Կոմիտասի վկայությամբ, խազային նոտագրության արվեստը անցել է իր զարգացման երեք հիմնական շրջանները: Եվ Հայաստանում կիրառության մեջ մտած խազային նոտագրության միջոցով գրի են առնրվել հոգևոր և աշխարհիկ մեղեդիներ, տաղիկներ, երգեր: Սակայն վերջին 2 հարյուրամյակների ընթացքում խազային արվեստի գիտակ վարպետներն աստիճանաբար անհետանում են, իրենց հետ տանելով խազերի ընթերցման գաղտնիքը: Եվ չնայած հայ երաժիշտների ավելի ուշ շրջանի՝ այս խնդրի ուսումնասիրություններին՝ հայկական հին խազերով կատարված գրառումները անմատչելի են և համարյա անընթեռնելի մեզ համար:

Հայ պատմիչներ Մովսես Խորենացու և Փավստոս Բյուզանդի վկայությամբ խմբովին երգեցողությունը գոյություն է ունեցել դեռևս հին ուրարտական ժամանակաշրջանից: Դրա լավագույն վկայություններն են հետագայում ժողովրդական յուրահատուկ քառերականացված տոնախմբությունները (վարդավառ, ջան-գյուլում, ծաղկաքաղ, տրնդեզ) և այլ ժողովրդական և եկեղեցական ծիսակատարություններ, որոնք, ինչպես երաժշտագետ Մ.Մուրադյանն է վկայում, աստիճանաբար պատմական զարգացման ընթացքում մոնոդիկ երգեցողությունից փոխանցվել և ապա ձայնառության ու իմիտացիոն բազմաձայնության զարգացման միջոցով հասել մեր ժամանակակից երգչախմբային բազմաձայն երգեցողության ներկա օրինաչափությանը:

Ինչպես Արևելյան, այնպես էլ Արևմտյան Հայաստանում 19-րդ դարի երկրորդ կեսերին նկատելի աշխուժություն է զգացվում հանդեպ երաժշտական ազգային ֆոլկլորը: Այդ նույն ժամանակաշրջանում հիմնադրված մի շարք դպրոցներ և մշակույթի օջախներ նշանակալից դեր են խաղացել մեր մշակույթի զարգացման և առաջընթացի գործում:

Հայ երաժշտական արվեստի և մշակույթի զարգացման պրոցեսում ակներև է Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանի (1815թ.), Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի (1824թ.), Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի (1874թ.) նշանակությունը: Այս շրջանի համարյա բոլոր երգահանները եղել են նաև խմբավարներ և դրանց մեծ մասի գործունեությունը պայմանավորված է եղել իրենց իսկ ստեղծած երգչախմբերով, սակայն զարմանալից այն է, որ դրանց գերակշռող մասը եղել են դիրիժոր-խմբավարներ՝ ինչպես ասացինք, առանց խմբավարական մասնագիտական կրթության (Քրիստափոր Կարա-Մուրզա, Մակար Եկմալյան, Մեծն Կոմիտասը, հետագայում Գրիգոր Սյունի, Սպիրիդոն Մելիքյան և ուրիշներ): Հիրավի, Կարա-Մուրզան առաջինն էր, որին վիճակված էր հայ բազմաձայն խմբերգային արվեստի դրոշը կրելու, որպեսզի այն հանձներ իր հաջորդներին՝ Մակար Եկմալյանին և առանձնապես Կոմիտասին, որը հանդիսացավ հայ երաժշտական արվեստի պատմության մեջ դարագրչուխ կազմող մեծություն: Լինելով երևույթ և բացառիկ անհատականություն, Կոմիտասն իր երաժշտության մեջ կարծես արծարծեց հայ ժողովրդի կյանքը՝ իր պատմական որոշակի շրջանում: Նա առաջինն էր, որ հենվելով հայ երաժշտության խոր և բազմակողմանի ուսումնասիրության վրա, առաջ քաշեց հայ երաժշտության ինքնուրույնության կարեվոր թեզը և կանխորոշեց ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման ուղիները: Կոմիտասը ժողովրդական երգերի գրառման ժամանակ ուներ իր կոնկրետ գեղագիտական և գիտական դիրքորոշումը: Իր «Հայ ժողովրդական և եկեղեցական երգերը» դասախոսության մեջ, որի սղագրությունը տպագրվել է «Մշակ» շաբաթաթերթի 1905թ. 65 և 66 համարներում, բնորոշելով հայկական ազգային, ժողովրդական երաժշտությունը, Կոմիտասը գրում է. «Ազգային երաժշտությունը, ազգային ժողովրդական երգերը արդյունք են նրա հարազատ լեռների, խոր ձորերի ու դաշտերի, պատմական հազար ու մի դեպքերի ու անցքերի, ժողովրդի ներքին ու արտաքին կյանքի, - այս բոլորը նյութ են կազմում ազգային երաժշտության, մի խոսքով՝ այն ամենը, ինչ ազդում է այդ ազգի զգայարանների ու մտքի վրա»:

Կոմիտասի գիտնական, ազգագրագետ և բարձրաճաշակ արվեստագետ լինելու հանգամանքը մեկ անգամ ևս ընդգծվում է նրանով, որ նա ժողովրդական երգը դիտում էր իբրև բանաստեղծության ու մեղեդի-

¹ Կոմիտաս: Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ: Ժողովածու: Երևան, «Պետհրատ», 1941, էջ 28-29:

ակառուցման անբաժանելի միասնություն, մի բան, որ շատ ուրիշների կողմից ըստ ամենայնի չի ընկալվել: Երգչախմբային արվեստը ժամանակի կենդանի տարեգրությունն է, պատմության ձայնը և ժողովրդի ձայնը, արտացոլում է ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցությունը, նրա հոգևոր կյանքը: Կոմիտասը համաճարեղ արվեստագետի խորաթափանցությամբ ըմբռնեց բազմաձայնության նշանակությունը հայ ազգային երաժշտության ձևավորման մեջ և իրավամբ համարվում է հայ բազմաձայն երաժշտական արվեստի հիմնադիրներից՝ անհասանելի բարձրության հասցնելով այն:

Խոսելով գեղջուկ պարերգերի մասին, Կոմիտասն ընդգծել է բառերի կարևոր դերը եղանակի ստեղծման ու պահպանման մեջ: Նրա կարծիքով, պարերգերն իրենց բովանդակության համաձայն ունենում են և համապատասխան երաժշտական արտահայտչություն: Նա այդ առթիվ գրում է. «...Երբ պոկ է գալի մի եղանակ իր բուն և հիմնական բառերից, կորցնում է հավասարակշռող նեցուկը, կանգուն պահող հենարանը, նա անհայտանում է»¹:

Առհասարակ, Կոմիտասի ընկալումները խոսքի և երաժշտության միասնության վերաբերյալ շատ ավելի խոր հիմքեր ունեն: Նա է, որ գրում է, թե «ժողովուրդը երգում է այնպես, ինչպես խորհում է և խոսում: Երգը և խոսքը միատեսակ կարողություն են, որքան լավ խորհի մարդը, այնքան լավ կխոսի և կերգի: Խոսքն ու ձայնը, բանաստեղծությունն ու երաժշտությունը իբրև երկվորյակ քույրեր, բխում են անսպառ կերպով ժողովրդի մտքից ու սրտից»²: Խոսելով «Հազար ու մի խաղ» երգարանի նյութերի մշակման ընթացքում ձեռքի տակ ունեցած 25 հազարից ավելի քառատողերի ընտրության, բաղդատման մասին, Կոմիտասն ասում է, թե. «...ժողովուրդը սովորաբար մի տուն միայն երգում է որևէ եղանակով և ապա իրեն ծանոթ քառատողերից, առանց մտքին ուշադրություն դարձնելու, շարունակության մեջ երգում է անխտիր այս կամ այն քառատողը: Մենք աշխատել ենք հաջորդ տների ընտրությունն այնպես անել, որ բոլորը միասին, որքան կարելի է մի ամբողջություն կազմեն և հարմար լինեն եղանակին և կրկնակների իմաստին»³:

Դասակարգելով ժողովրդական երգաստեղծության ժանրերը, Կոմիտասը յուրաքանչյուրին իր սպառիչ բնորոշումն է տվել: Պատահական չեն հարսանեկան երգերի նրա գնահատականները, որոնցից մեկը մենք գտնում ենք և 1905թ. Թիֆլիսում կարդացած իր զեկուցման մեջ: Նա ասում է. «...Հարսանեկան երգերը բազմատեսակ են և խորհրդավոր: Նրանց թիվը առայժմ հասնում է 78-ի...»: 1913թ. դրանց թիվը համարվել է

¹ Կոմիտաս: Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ: Ժողովածու: Երևան, «Պետհրատ», 1941, էջ 24:

² Կոմիտասական: Երևան, «ՀՀ ԳԱ», 1969, էջ 13-14:

³ Նույն տեղում, էջ 28:

100-ը:

Հարսանեկան արարողության բազմակողմանի արտահայտությունները ներկայացնող երգեր ենք գտնում Կոմիտասի տարբեր ժողովածուներում: «Ակնա երգերի շարում», որ պարունակում է ընդամենը 25 երգ, տեղ են գտել և հարսանեկան երգեր: Անդրադառնալով այդ երգերի էությանը, երաժշտագետ Ռ.Աբայանը գրում է. «Եղանակները, որոնք այստեղ ներկայացված են Արարատյան դաշտի ժողովրդական լեզվին հատուկ ելևէջային պարզությամբ, ընդհանրապես գյուղական երգերի ոճական հարազատությամբ, միևնույն ժամանակ բնութագրական են իրենց ավանդականությամբ: Որոշ երգերի մոտ կան Կոմիտասի նշումները՝ «միացնել միջից», «միացնել, մի եղանակ դարձնել»: Այդ երգերից մի քանիսը ընդգրկված են Կոմիտասի հարսանեկան երգերի Ա/շարում»: Մեկ այլ ժողովածուում, որն ըստ պրոֆեսոր Աբայանի, բաղկացած է 238 երգերից, 12 կտորով ներկայացված է հարսանեկան երգերի ժանրը: Եթե ի նկատի ունենանք, որ այդ ժանրի երգեր հանդիպում ենք ոչ միայն ժողովածուներում, այլև Կոմիտասի առանձին գրառումներում, ապա հասկանալի է դառնում, թե Կոմիտաս գիտնականի համար որքան կարևորություն է ունեցել այս ժանրը - ժողովրդի կյանքն ու կենցաղը, բայց և հոգևոր-բարոյական կերտվածքը ներկայացնելու տեսակետից: Հարսանեկան ծիսական երգերը, որոնք միավորված են մեկ ժանրում, հենց Կոմիտասը տեմպի և կատարման եղանակի իր դիպուկ բնորոշումներով «միջակ-չափավոր», «հորդոր», «աշխույժ և հոժար», ինչպես նաև երգի բնույթին հատուկ խառն ու բարդ մետրերի հիման վրա ստեղծում է սահուն ընթացքով ծավալվող ռիթմական պատկերներ: Այս երգերը առանձնահատուկ են նաև իրենց կառուցման և զարգացման սկզբունքներով:

Ծիսական երգերից հետաքրքրական նորույթ է նաև երեք խմբերգերից բաղկացած «Վիճակի շարը» («Երկնքի աստղերը», «Հեյ գյուլ են», «Ծաղիկ ունեմ նարնջի»): Առաջին խմբերգը գրված է իգական կազմի, երկրորդը՝ արական, իսկ երրորդը՝ խառը կամ երկսեռ կազմի համար: Տեմպի և տեմբրի հակադրությամբ Կոմիտասն այս երեք խմբերգերում հասնում է մի ամբողջության:

Ծիսական-հարսանեկան երգերը երգվել են հարսանեկան զանազան արարողությունների ժամանակ: Հետաքրքիր են նաև այս շարքում այն երգերը, որոնք կրում են «Ծաղկոց» անունը: Այս երգերը երգել են հարսնացուի մոտ ընկերուհիները, նրա գովքն են արել, մամեցնելով նրա կյանքը ծառի, ծաղկի, լուսնի և այլն: Իսկ այլ երգեր այս շարից վերաբերել են փեսային, նորասպակների ծնողներին, ընկեր-ընկերուհիներին, հարսանիքի մասնակիցներին: Մի քանիսն էլ զվարճալի երգեր են և

¹ Կոմիտասական: Երևան, «ՀՀ ԳԱ», 1969, էջ 13-14:

հանելուկներ: Կոմիտասը բացառիկ խնամքով և ճաշակով գրի առնելով «ծաղկոց» երգերը, նպատակ էր դրել սյուիտների միջոցով վերարտադրել հարսանեկան ծեսի բոլոր մանրամասները: Մինչև 1960-ական թվականները հայտնի էր միայն մեկ սյուիտ՝ վերնագրված «Հարսանեկան երգեր», որը հրատարակվել էր Փարիզում 1936թ.: Սկզբնական վիճակում այդ խմբերգերը ունեցել են հետևյալ հերթականությունը և անվանումները. «Փեսին արդուգարդ», «Մաղթանք», «Աղոթք», «Փեսին գովքը», «Կատակ», «Շուրջպար»: Այս երգերից առաջինը արտացոլում է փեսային հագցնելու ծեսը: Զայնառության և ինիտացիոն կրկնությունների օգնությամբ ստեղծված է հարց ու պատասխանի վրա հիմնված կենդանի մի պատկեր, որի ընթացքում զվարթ տրամադրությունը գերիշխում է սկզբից մինչև վերջ:

Մեր թագվորին ի՞նչ պիտի, ի՞նչ պիտի,

Մի քաթան շապիկ պիտի:

Մեր թագվորին ի՞նչ պիտի, ի՞նչ պիտի,

Մի քիրման գոտիկ պիտի:

..... *այնուհետև*

Մի գույզ գուլպա պիտի:

.....

Մի գույզ լավ կոշիկ պիտի:

Ռ.Աթայանի խմբագրությամբ այս խմբերգը կոչվում է «Մեր թագվորին ի՞նչ պիտի»: Հաջորդող խմբերգերը նվիրված են փեսայի ծնողների հրավիրմանն ու շնորհավորանքներին, փեսայի գովաբանությանը, կատակային տրամադրությամբ, որը բերում, հանգեցնում է եզրափակիչ «Շուրջպարին» կամ «Թագվորի մեր, դուս արի» խմբերգին, որտեղ դիմելով թագվորամորը, անգուսպ կատակների միջոցով բնութագրում են հարսին.

Թագվորի մեր, դուս արի,

Տես քե ինչե՞ր ենք բերե,

Թագվորի մեր, դուս արի,

Քե ջուր բերող ենք բերե:

.....

Քե կով կըթող ենք բերե,

.....

Քե քաղղ ավլող ենք բերե,

.....

Քե գլուխ դըմբող ենք բերե:

Հետագայում այս սյուիտում ավելանում է ևս երեք խմբերգ, որը և ներկայացված է Կոմիտասի երկերի ժողովածուի 3-րդ հատորում: Այսպես՝ «Շարքի» մեջ մտնող խմբերգերը սերտորեն շաղկապված են միմյանց հետ իրենց բովանդակությամբ և միաժամանակ կազմում են հակադիր տրամադրությունների միասնություն: Լուրջ ու խոհական հատվածներին հետևում են ուրախ ու կատակային բնույթի հատվածները և ամբողջ շարքն ավարտվում է հարսանքավորների կատակային շուրջպարով: Հատկանշական է նաև, որ եթե առաջին մասերում Կոմիտասը դիմել է բազմաձայնության իմիտացիոն և պոլիֆոնիկ այլ ձևերի, ապա եզրավակիչ խմբերգում նա դիմել է ամբողջ երգչախմբի ուղղահայացակորդային հարմոնիկ հնչողության՝ կամենալով շեշտել հարսանքավորների միահանուտ առույգ տրամադրությունը:

Կոմիտասի սևագիր ձեռագրերը ուսումնասիրելիս, ինչպես նշեցինք, պրոֆեսոր Ռ.Աթայանը հայտնաբերեց Կոմիտասի մշակած հարսանեկան երգերի երկրորդ շարքը, որ նա գրել է Պոլսում՝ 1911-12թթ., բաղկացած վեց խմբերգերից: Դրանք նույնպես արտացոլում են հարսանեկան ծեսի տարբեր դրվագներ և պատկանում են ժողովրդական ստեղծագործության անգերազանցելի նմուշների թվին՝:

Դրանք են՝ «Երկնից-գետնից», «Մերիկ ջան հալալ», «Թագվորի մեր, դուս արի», «Թագվոր բարով», «Էն դիզան» և «Առնեմ երթամ իմ յարը» խմբերգերը, որոնք ցայտուն կերպով արտացոլում են հայկական ժողովրդական երգի ժանրային բազմազանությունը:

Կոմիտասի մեծագույն ծառայությունը հայ երգչախմբային արվեստի բնագավառում բազմաձայնության պոլիֆոնիկ սկզբունքի հիմնավորումն է: Կոմիտասը արտահայտեց իր ժողովրդի առաջադիմական ձգտումները, ընդհանրացրեց ժողովրդական ստեղծագործության դարավոր փորձը: Նա հայ գեղջուկի ստեղծագործությունը բնորոշեց որպես ազգային մշակույթի ամենատիպիկ և ամենակարևոր մաս: Կոմիտասի խմբերգային գլուխգործոցների հիմքը ժողովրդական (գեղջկական) երաժշտությունն է, որը ստանում է նոր բովանդակություն՝ ապշեցնելով իր ներգործության արտասովոր ուժով:

Սորբոնի համալսարանի պրոֆեսոր Ֆրեդերիկ Մակլերը, ներկա գտնվելով 1914 թ. Փարիզի երաժշտական կոնգրեսում, ուր հավաքվել էին աշխարհի առաջատար երաժշտագետները, գրել է. «Կոմիտասը հայ ժողովրդական և հոգևոր երգերից մի համերգ տվեց, հիացնելով ներկա գրոնվող կոմպոզիտորներին: Ժողովրդական երաժշտությունը, ինչպես նաև արորի, խոփի, գութանի երգերի մասին տված նրա դասախոսությունները պիտի ասել, համագումարի նիստերից ամենից թանկագինը եղան: Իսկ երբ Կոմիտասը նստեց դաշնամուրի մոտ, մեղմորեն երգելու հայկա-

¹ Կոմիտաս: Երկերի ժողովածու, 3-րդ հ.: Երևան, «Հայաստան», 1969:

կան երգ, ունկնդիր հասարակությունը քարացած մնացել էր և այնտեղ տիրեց այն վեհապանձ հմայքը, այն գերագույն պարզությունը, որ բխում էր հայկական երաժշտությունից»¹:

Տարիներ շարունակ ուսումնասիրելով ժողովրդական երգը, նրա ոգին, մեղոդիկ և ռիթմիկ առանձնահատկությունները, Կոմիտասը հիմք դրեց պոլիֆոնիկ, բազմաձայն երաժշտական ոճին, հաշվի առնելով երգի բնությունը, միջավայրը, կառուցվածքը, գաղափարական, գեղարվեստական բովանդակությունը: Հմուտ խորաթափանցությամբ օգտվելով ընդհանուր եվրոպական երաժշտության փորձից և երաժշտաարտահայտչական միջոցներից՝ Կոմիտասը մեծ զգուշությամբ և ակնածանքով դրանք զուգորդել է հայ ժողովրդական երաժշտության հետ:

Կոմիտասի ստեղծագործական ժառանգության մեջ առանձնակի տեղ ունեն ժողովրդական աշխատանքային խմբերգերը, որոնք բնորոշ գծերով պատկերում են հայ գյուղացուն, նրա կյանքն ու աշխատանքը, նրա պայքարը բնության դեմ: Ժողովրդական աշխատանքային երգերը՝ «Կալի երգ», «Երկրագործի երգ», «Գութաներգ», «Քարհան» և այլն, Կոմիտասի գրչի տակ դարձել են երաժշտական ստեղծագործության խկական գոհարներ: Դատելով Կոմիտասի խմբերգերի բազմաթիվ հատորներում խնամքով ներկայացված միևնույն խմբերգերի բազմաթիվ տարբերակներից, կարելի է համոզմունք հայտնել, որ Կոմիտասի՝ որպես կոմպոզիտորի գրչի տակ ժողովրդական երգերը դարձել են անգուգական խմբերգային պարտիտուրներ, և որ այդ ստեղծագործությունները նրանից պահանջել են ուշադրության լարում, ուժ և եռանդ: Նա երգչախմբի արտահայտչական հնարավորությունը բարձրագույն կատարելության հասցրեց: Եվ պատահական չէ, որ Կոմիտասը մեծ ուշադրություն էր նվիրում առանց նվագակցության երգեցողությանը: Բազմազան են Կոմիտասի այս ասպարեզում գտած հնարները, որոնց շնորհիվ նրա ամեն մի խմբերգ ներկայանում է որպես ակապելլա ոճի մի նոր ու անկրկրներից մուու: Խմբերգային գրության մեջ նա մշակեց ու բարձր զարգացման հասցրեց պոլիֆոնիայի ու հարմոնիայի իր ինքնատիպ արվեստը:

Կոմիտասը հայ երգը մշակեց և հասցրեց դասական այնպիսի մի աստիճանի, որ այն ճանաչելի դարձավ այլ ժողովուրդների կողմից ևս: Իր իսկ՝ Կոմիտասի խոսքերով ասած. «Բազմաձայն երաժշտությունը ոչ թե զանազան ձայների ծեփ է, այլ ստեղծագործություն, այդ իսկ պատճառով անհրաժեշտ է ստեղծել բազմաձայնություն, հային հատուկ ոճ ու ոգի, ապա հետո ընդհանրացման մասին մտածել, որովհետև երաժշտությունն էլ լեզվի պես ունի իր քերականական օրենքները՝ որոնք զանազան են տարբեր ազգերի համար»²:

¹ Խ.Սաֆարյան: Կոմիտաս սրանչելագործ: Երևան, «Գրականության և արվեստի բանձարան», 1999, էջ 333:

² «Անահիտ» հանդես, 1932, Փարիզ:

Կոմիտասը հատկապես իր խմբերգերով մեզ մեծ ժառանգություն բողեց, որոնք չափազանց խորիմաստ և միաժամանակ գեղարվեստական պարզ ու կատարյալ ազգային կերպարներ են՝ իրենց ներգործության մեծ ուժով՝ ողբերգական «Գարուն ա»-ից մինչև աշխատանքային «Լոռու գութաներգը», կատակային-լիրիկական «Խոսմարից» մինչև անգութական «Առավոտուն բարի լուսը», լուսավոր-քնարական «Կուժն առա»-ից մինչև մարտական «Միփանա քաջերը»: Հասպա հոգևոր երկերն ու նրա գլուխգործոցը հանդիսացող «Պատարագը», որը առանձին մի գիտական ուսումնասիրության նյութ է:

Կոմիտասի խմբերգերը դարձան հայ դասական երաժշտության փայլուն նմուշներ, որոնք պատմական մեծ նշանակություն ունեն հայ երգչախմբային արվեստի բնագավառում և իրենց բարձր գեղարվեստական արժեքը պահպանելու են հարատև:

Մեծ է Կոմիտասի դերը հայ երաժշտության պատմության տարեգրության մեջ: Այս միտքը հաստատում է մեր դարի խոշորագույն կոմպոզիտոր Գ.միտրի Շոստակովիչի խոսքը Կոմիտասի մասին. «Կոմիտասը ոչ միայն մեծ կոմպոզիտոր էր, նա նաև ականավոր երաժշտագետ էր, հիանալի ազգագրագետ, և այս բնագավառում նրա ծառայությունը դժվար է գերազնահատել: Նրա երաժշտությունն ապրում է և հավերժ կապրի Մեծ երաժշտության մեջ»:

Բազմադարյա հայ երաժշտության պատմության մեջ հազիվ քե գտնվի մեկ ուրիշ գործիչ, որն օժտված լինի այդպիսի բազմատեսակ ընդունակություններով, նման փառահեղ բարեմասնություններով և ունենա այնքան մեծ երախտիք, ինչպես Կոմիտասը: Անհնար է պատկերացնել մեր ազգային, ժողովրդական, հոգևոր և պրոֆեսիոնալ երաժշտական մշակույթի զարգացման պատմական օրինաչափությունները, առանց հաշվի առնելու Կոմիտասին և նրա թողած մեծարժեք ժառանգությունը, որն իր պատվավոր տեղն է գրավում մեր ազգային և համամարդկային դասական երաժշտության զանձարանում:

¹ Խ.Սաֆարյան: Կոմիտաս սրանչեղագործ: Երևան, «Գրականության և արվեստի բանգարան», 1999, էջ 337-338:

ЭДУАРД ПАШИНЯН

ПОЛИЛАДОВО-ПОЛИТОНАЛЬНОЕ
ПОЛИМОНОДИЧЕСКОЕ НАЧАЛО -
ОСНОВА МНОГОГОЛОСИЯ
ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КОМИТАСА

Трудно в многогранной деятельности Комитаса - композитора, хормейстера, этнографа, историка и теоретика музыкального искусства, пропагандиста, просветителя - выделить наиболее важную сторону, но, безусловно, одной из актуальнейших является осознание и практическое претворение оригинальной системы полиладово-политонального полимонодического многоголосия, органически связанного со структурно-интонационными особенностями монодических ладов армянской народной песни.

Ещё в конце прошлого столетия композитор высказывал ту мысль, что не следует искать в основе ладов родного национального искусства европейский мажор или минор. "Не найдёте, потому что их нет," - писал Комитас¹. Он утверждает, что ряд сцепленных одинаковых тетрахордов организует тот звукоряд, на который и опираются лады народной музыки.

Подобный подход в ту пору, на фоне процветающего европоцентристского мажоро-минора, захлёстывавшего национальные особенности искусства, был смелым и оригинальным. Он стал краеугольным камнем теоретических изысканий Х.С.Кушнарера в его капитальном труде "Вопросы истории и теории армянской монодической музыки".

Проблема создания многоголосия на основе монодической культуры весьма сложна. Отсутствие опыта, теоретических изысканий и обобщений в данной области для её разрешения требовали больших знаний, тонкого музыкального вкуса, аналитического мышления. Глубокий знаток народной музыки и высокообразованный профессиональный музыкант, - Комитас² не мог не видеть отсутствия стилистического единства между

¹ Комитас. Песнопения св. литургии. Эчмиадзин, "Арагат", 1898, переизд. сб. "Статьи и исследования", Ереван, 1941.

² Комитас окончил в Берлине консерваторию Рихарда Шмидта (ученика З.Дена).

европейской мажоро-минорной системой и монотоникальными ладами армянской народной песни. Однако огромная практика западноевропейского музыкального искусства диктовала ту мысль, что если функциональное гармоническое, полифоническое мышление в октавных мажоро-минорных ладах является результатом осознания в процессе исторического развития внутренних закономерностей диатонических ладов народной музыки, то и диатоника армянской песни не может не иметь присущую ей систему организации многоголосия с характерной для неё функциональностью. Необходимо было к монодии присоединить такое многоголосие, в котором на основе ладового единства органически сочетались бы гармоническое и полифоническое начала. И Комитас разрешил эту задачу с позиций полиладово-политональных полимонодиических фактурных образований - передовых тенденций музыки XX века, проложив прочные пути для дальнейшего развития национального профессионального композиторского музыкального искусства.

Настоящая статья посвящена изучению вышеуказанных принципов организации многоголосия в хоровых произведениях композитора, рассматривая их с позиций универсальной суперладовой тональной системы, в основе которой лежит диатонический квартовый звукоряд, развёрнутый до функционально и энгармонически замкнутого круга.

Опираясь на ряды сцепленных одинаковых ионийских, дорийских или фригийских тетракордов, лады в данной системе, как известно, являются биладовыми, централизуя вокруг монотоники гипоионийский лад с миксолидийским, гиподорийский - с эолийским, гипофригийский - с локрийским. Таким образом, одноголосные мелодии народной песни в квартовом звукоряде уже полиладовы. Наряду с многими достоинствами монотоникальных ладов, Комитас не мог не замечать и определённых преимуществ и октавной системы ладов в плане более широкого расположения аккордов в силу функционального тождества повторяющихся звуков. Для решения этой проблемы, т.е. создания октавности в неоктавных ладах, Комитас применяет октавное перемещение монотоникального ладового центра с окружающим его звуковым комплексом. Благодаря этому образуются октавно соотносящиеся функционально равнозначные ладотональные центры, вокруг которых развёртываются перемещённые октавами вверх и вниз монотоникаль-

ные биладовые системы народной музыки, излагая сочетающиеся монодии. Именно поэтому многие хоровые произведения композитора завершаются унисоном, октавой, октквинтдецимаккордом (двойной октавой). Этот принцип фактически воспроизводит исторический путь становления октавности.

Концентрируя двухголосие вокруг определённого монотонального центра, Комитас верхний голос располагает в сфере основного лада (выше тоники), а нижний голос - гиполада (ниже тоники). Поэтому верхний голос имеет нисходящую направленность, а нижний голос - восходящую. Таких октавно соотносящихся пар бывает и две, и три. В шестиголосном хоре "Аравотян бари луйс", написанном в гиподорийско-золийской биладовой системе, соло тенора изложено в золийском ладе ля (в малой октаве), партия сопрано и альтов - в гиподорийском ля (в первой октаве), партия первых басов - в гиподорийском ля (в малой октаве), а вторых басов - в золийском ладе ля (в большой октаве).

Кроме вышеуказанных унисона, октавы и октквинтдецимаккорда, Комитас обращается и к другим тоническим опорам, созвучиям, которые с первой ступенью лада составляют консонанс и могут войти в единый устойчивый тонический комплекс. Таким опорным центром становится пятая ступень лада. Её роль в своеобразной комитасовской октавной системе двойственна. Располагаясь между двумя функционально равнозначными октавно перемещёнными тоническими центрами, пятая ступень лада может подчиняться как той, так и другой. В отношении вышележащей тоники она выполняет функцию нижней пятой ступени, поэтому опирающаяся на неё мелодия, развёртывающаяся по характерному для этой сферы звукоряду, в ладовом отношении идентична основной (одноладовой), так как соотношение между ними квартовое.

Если новой опорной зоной становится сфера верхней от тоники пятой ступени, то опирающаяся на неё мелодия, развёртываясь по характерному для этой сферы звукоряду диатонической сверхоктавной тональной системы, в ладовом отношении не идентична основной мелодии (разноладова), ибо их соотношение квинтовое.

Октавно сочетающиеся основные ладовые центры вместе с расположенной между ними опорной пятой ступенью структурно составляют квинтоктаккорд. Все вышеуказанные тонические устои (унисон, октава, октквинтдецимаккорд, квинтокт-

аккорда) Комитасом применяются при обработке мелодий, написанных в гиподорийско-эолийском ладе. При этом квинтовый тон тонического квинтоктакорда приобретает тоникальность, и на его основе в побочной доминантовой (чаще нижней) тональной сфере излагается новое мелодическое образование. Таким образом возникает единый битонально-биладовый комплекс (см. хоры "Ов арек сарер джан", "Екек тесек инчн э кере зинч" и др.).

Значительное место в творчестве Комитаса в качестве объединённого полиладово-политонального тонического центра отводится мажорному трезвучию. Это наиболее совершенное созвучие композитором трактуется не только как тоника гипоионийско-миксолидийского лада, но и как сложная централизованная устойчивость, которая охватывает по ладовым мелодическим функциям составных тонов вокруг основного тона гипоионийско-миксолидийский лад, вокруг терцового тона - верхнедоминантовый гиподорийско-эолийский лад (реже нижнедоминантовый гипоионийско-миксолидийский).

Таким образом, при многоголосной обработке мелодий, написанных в гипоионийско-миксолидийском ладе, ладотонально четырёхголосие сосредоточивается следующим образом: основная мелодия в вышеуказанном ладе - в сопрано (в смысле гармонического четырёхголосия), партия басов - в той же ладотональности, из средних голосов один опирается на верхнемедиантовый гипофригийско-локрийский лад, а другой - на верхнедоминантовый гиподорийско-эолийский или на нижнедоминантовый гипоионийско-миксолидийский лад. При трёхголосном изложении отсутствует вышеизложенная доминантовая сфера.

Ввиду того, что тоническое трезвучие гипофригийско-локрийского лада уменьшенное, Комитас, мелодии, написанные в этом ладе, трактует как верхнемедиантовую сферу гипоионийско-миксолидийского лада, расположенного большой терцией ниже, а остальные голоса - согласно трижды биладовому тритональному организационному принципу гипоионийско-миксолидийского лада, с той лишь разницей, что здесь уже сопрано излагают основную мелодию в верхнемедиантовом гипофригийско-локрийском ладе, партии альтов и басов централизуются большой терцией ниже в гипоионийско-миксолидийском ладе, а партия теноров - в верхне или нижнедоминантовом (по отношению к басам) ладе. В этом случае за-

ключительное устойчивое трезвучие является тоникой гипоионийско-миксолидийской ладотональности, взятой в мелодическом положении терцового тона и с удвоением основного тона.

Правда, в отдельных случаях Комитас стремится подчеркнуть и основной гипофригийско-локрийский монотональный центр, заменяя уменьшенное трезвучие мажорным. Так, в "Гутанерге", основная мелодия которого изложена в гипофригийско-локрийской ладотональности ля, первый куплет завершается расположенным большой терцией ниже фа мажорным трезвучием, а второй куплет - ля мажорным.

В мужском хоре "Ах, марал джан" первые тенора излагают основную мелодию гипофригийско-локрийской ладотональности до диез; вторые тенора - в гипоионийско-миксолидийской ладотональности ля, в той же ладотональности - партия басов, а тенора - в верхнедоминантовой по отношению к басам гиподорийско-эолийской ладотональности ми.

Подобный подход может вызвать и возражение, мотивированное тем, что в данном хоре имеется лишь одна гипоионийско-миксолидийская ладотональность ля с её аккордикой с отклонением в субдоминанту. Нам представляется, что политональность в объединяющих гармонических последовательностях маскируется, но не исчезает, кроме того, противопоставлять здесь монотональность политональности не следует.

Нельзя не согласиться с мнением Ю.Н.Тюлина о том, что "...тональную самостоятельность пластов слух не может легко оценить при непосредственном, прикрывающем их подчинении объединяющему началу, но она легко обнаруживается при выделении каждого пласта. К последнему мы будем прибегать в анализе примеров, так как оно и показывает наличие политональности, таящейся под покровом этого объединения, и принципиальные возможности её использования. Ведь обнаружение скрытых музыкальных закономерностей, нелегко уловимых непосредственным восприятием, является одной из основных задач теоретического музыкознания"¹.

Итак, резюмируя всё вышеизложенное, отметим, что Комитас при многоголосной обработке мелодий, написанных в гиподорийско-эолийском ладе, голоса централизует вокруг то-

¹ Ю.Тюлин. Современная гармония и её историческое происхождение. Сб.ст. "Теоретические проблемы музыки XX века". М., "Музыка", 1967, с.1.⁵⁰

нического унисона, октавы, октквинтдецимаккорда и квинт-октаккорда. Обработывая же мелодии, написанные в гипофригийско-локрийском и гипоионийско-миксолидийском ладах, голоса сосредоточиваются в ладотональностях составных тонов тонического мажорного трезвучия последнего из указанных ладов, создавая трижды биладово трёхтональную многоголосную фактуру. Поскольку один из верхних голосов при этом излагается в верхнедоминантовом гиподорийско-эолийском ладе, естественно, возникает возможность мелодии, написанные в данном ладе, также обрабатывать с позиций полиладово-политональной системы Комитаса. В этом вопросе подобного подхода у него, как правило, нет (так завершается "Антуни"). Однако нам он представляется перспективным, ибо даёт возможность все три вида возможных в диатоническом квартетном звукоряде биладовых монотоникальных систем объединять в единой целостной полиладово-политональной организации.

Мелодии, написанные на основе ионийского тетра хорда (сопрано), Комитасом трактуются в ладотональности нижней пятой ступени гипоионийско-миксолидийского лада. В той же ладотональности излагается партия теноров. Альты централизуются в верхнемедиантовом гипофригийско-локрийском ладе. Только партия басов развёртывается вокруг первой ступени гипоионийско-миксолидийского лада. Таким образом, заключительное мажорное тоническое трезвучие представляется с удвоенным квинтовым тоном в мелодическом положении последнего.

В хоре "Капут курак эцел ем" партия сопрано излагается в ионийской сфере нижней пятой ступени (**си бемоль**) основной гипоионийской ладотональности (**ми бемоль**). На эту же ступень опираются тенора. Альты развёртываются в верхнемедиантовом гипофригийско-локрийском **соль**, а басы - в основном гипоионийско-миксолидийском **ми бемоль**.

Указанные три биладо тональности также охватываются в трёхтональной целостной системе, в которой многоголосие, опираясь на основной гипоионийско-миксолидийский лад, органически вбирает в себя также ладотональности нижнедоминантовой и верхнемедиантовой сфер.

Помимо рассмотренных ладов диатонического квартетного звукоряда, в хорах Комитаса встречаются также лады с двойственным тетра хордом. Это наименование, предложенное Х.С.Кушнаревым, более всего оправдано в творчестве этого ав-

тора. Как известно, в данном тетраорде значение тоники могут приобретать как первая, так и её четвёртая ступень, в зависимости от того, которая из них больше обыгрывается и утверждается.

В хорах Комитаса обе указанные ступени двойственного тетраорда в равной мере приобретают тоническую функцию. При тоникализации первой ступени двойственный тетраорд рассматривается в верхнедоминантовой сфере гипероктавного ионийского лада с низкой шестой ступенью (в диапазоне октавы совпадает с звукорядом гармонического минора). На основе единого звукоряда указанного лада развёртываются и остальные голоса: басы опираются на первую ступень основной ладотональности, тенора и сопрано - в верхнедоминантовом фригийском мажоре, а альты - в верхнемедиантовом фригийском ладе с низкой четвёртой ступенью (см. хор "Эсор урбат э").

Рассмотренное четырёхголосие опирается на ладотональности составных тонов тонического мажорного трезвучия гипероктавного гипоийско-миксолидийского лада, взятого в мелодическом положении квинтового тона с удвоением последнего (см. также хор "Лору гутанерг").

На основе рассмотренной системы, мелодии, написанные в фригийском ладе с низкой четвёртой ступенью (сопрано), трактуются в верхнемедиантовой сфере находящегося большей терцией ниже ионийского лада с низкой шестой ступенью, а остальные голоса многоголосия развёртываются на основе мажорного тонического трезвучия последнего в ладотональностях его составных тонов: басы и альты опираются на основной тон ионийского лада с низкой шестой ступенью, тенора - в фригийском мажоре верхнедоминантовой сферы.

Если тоникой становится четвёртая ступень двойственного тетраорда, то она трактуется как тоника гипогармонического минора, в котором двойственный тетраорд расположен ниже тоники. Многоголосие организуется на основе указанного лада, в котором за тонический центр принимается унисон, октава и квинтоктакорд, построенные на первой ступени. В последнем случае сопрано, басы и один из средних голосов излагаются в основной ладотональности, а второй средней голос - в нижнедоминантовом фригийском мажоре (см. хор "Им чинар ярин").

В тройственном ладе, в основе которого лежат два сцепленных двойственных тетраорда, тоникой чаще является общий соединяющий тон обоих тетраордов (четвёртая ступень

нижнего). И здесь лад является гипероктавным: за пределами двух двойственных тетракордов развёртывается по диатоническому квартовому звукоряду.

Как во всех ладах, так и в этом случае, вокруг тонического тонального центра с позиций традиционной теории возникает биладовая система: гиполад дважды гармонического мажора сочетается с фригийским мажором. На нижней пятой ступени возникает гипомиксолидийский лад с низкой второй ступенью. Если мелодия вращается в сопрано в сфере нижней доминанты указанной гипосистемы, то тенора развёртываются в гиполаде основного дважды гармонического мажора (см. хор "Бахи пат ддум а"), а басы - в основном дважды гармоническом мажоре.

В рассмотренной нами многоголосной трижды биладовой тритональной системе возникают ясные гармонические обороты, в которых созвучия представлены в виде трезвучий, септаккордов и их обращений, квинтоктаккордов.

Как известно, в ладах диатонического квартового звукоряда аккордика терцовой структуры октавами вверх и вниз не повторяется. С позиций октавной системы возникают варианты созвучий одной и той же ступени, которые при общности гармонической функции создают различный фонический, колористический эффект.

Так в гиподорийско-эолийском ладе отметим нижнюю мажорную субдоминанту и верхнюю - минорную, малый мажорный нижний седьмой септаккорд, разрешающийся помимо тоники также в верхнюю третью ступень (как побочная доминанта к третьей ступени) и верхний малый минорный седьмой септаккорд, нижний малый минорный и верхний полууменьшенный пятый септаккорды и т.д.

Следует особо подчеркнуть, что малый мажорный доминантсептаккорд европейской мажоро-минорной системы является одним из характерных аккордов в ладах квартового звукоряда. Так, нижний пятый септаккорд гипоионийско-миксолидийского лада - малый мажорный, однако наряду с ним имеется и малый минорный верхний пятый септаккорд. Широкое применение доминантсептаккорда и его обращений в ладах армянской музыки следует поэтому не как привнесённое извне, а как результат познания и практического претворения внутренних выразительных возможностей монодических ладов.

В одном из вариантов обработки песни "Хнки цар" (г) для женского хора, основная мелодия развёртывается у первых со-

прано в диапазоне пентахорда в ионийском до, а вместе с партией вторых сопрано составляет гипоионийский лад. Партия третьих сопрано излагается в нижнедоминантовом гипоионийском ладе соль, вводный тон которого фа диез является высокой четвёртой ступенью основной ладотональности. Первые альты опираются на верхнемедиантовый гипофригийско-локрийский лад, а вторые альты - на центральный гипоионийско-миксолидийский. Из этой полиладово-политональной фактуры в первом предложении рождается очень ясная гармоническая последовательность: I - NVII₃₄ - I₆ - BIV - I₄₆ - NV. Во втором предложении достоин внимания III₇, который с позиций мажоро-минорной системы является двойной доминантой. У Комитаса указанный аккорд образовался в результате вовлечения в многоголосную фактуру нижнедоминантовой гипоионийской сферы. Здесь рассмотренная субдоминанта переходит в NVI, а далее в V₆ - V₄₆ и завершается тоникой. Указанная последовательность аккордов является результатом логически осмысленного мелодического движения различных голосов.

Во фригийском мажоре, дважды двойственном (тройственном) ладе мажорное трезвучие второй ступени, расположенное полутоном выше тоники, с точки зрения мажоро-минора является неаполитанской субдоминантой, а нижние V₇ и VII₇ дважды двойственного лада - альтерированными (соответственно, с пониженными квинтовым и терцовым тонами), NVII, NVII₇, NV, NV₇ фригийского мажора в европейской мажоро-минорной системе отсутствуют. Эти аккорды и их обращения находят место в творчестве Комитаса как результат полифонического полиладово-политонального изложения многоголосия. Плавное мелодическое голосоведение способствовало образованию различных проходящих и вспомогательных созвучий.

Квинтоктаккорды Комитас применяет исключительно в гиподорийско-эолийском ладе, в котором, как уже указывалось, в полиладово-политональном изложении верхнемедиантовая сфера композитором пропускается. Он опирается лишь на наиболее совершенное мажорное тоническое трезвучие.

Таким образом, из полиладово-политонального многоголосия Комитаса рождается и своеобразный гармонический язык.

В данной статье мы акцентировали те новаторские тенденции комитасовского многоголосия, которые созрели в его произведениях, рождённые исключительно ладовыми особенностями армянской монодической музыки.

ЖАННА ЗУРАБЯН

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ПЛАСТЫ В ТЕМАТИЗМЕ ПЕРВОЙ СИМФОНИИ ДЖИВАНА ТЕР-ТАТЕВОСЯНА

Среди ярко-национальных и вместе с тем новаторских страниц армянской симфонической музыки конца 50-х годов наряду с симфониями А.Арутюняна, Э.Оганесяна, Э.Мирзояна выделилась Первая симфония Дж.Тер-Татевосяна, созданная в 1957 году и принёсшая автору широкое признание.

Дживан Тер-Татевосян (1927-1988) создал произведения различных жанров (3 струнных квартета, сонаты соло для скрипки, альта, виолончели, музыку к кинофильмам и театральным постановкам), однако ведущей областью его творчества была симфоническая музыка, с которой он начал свою деятельность (он начал сочинять в 27 лет) и закончил автором пяти симфоний, концерта для скрипки с оркестром, симфонической поэмы, сюиты, в которых широко раскрыл индивидуальные черты своего дарования, глубину художественного мышления, яркость темперамента, открытость национального характера.

Сегодня, с позиций пройденных лет вновь оценивая его вклад в национальную музыкальную культуру, мы выделяем Первую симфонию как наиболее значительное достижение композитора, представляющее непреходящую художественную ценность в армянской профессиональной музыке. Симфония задумана как повесть о человеке, о борьбе и мужестве, о непокорённости человеческого духа¹.

Четыре части симфонии (Аллегро, Скерцо, Адажио, Финал) - объединены идейно-образным содержанием и общностью интонационного строя. Композитор в основе тематизма использует лейттемы и лейтинтонации, которые способствуют развитию ведущей идеи произведения. Они формируются в первой части и получают дальнейшее развитие в последующих частях симфонии.

Музыка симфонии изобилует разнообразными, ярко-кон-

¹ Партитура издана: "Советский композитор", М., 1959.

трастными темами и лирико-психологического (побочная партия I части, тематизм III части), и конфликтно-драматического (главная партия I части), и скерцозно-танцевального, жизнерадостного характера (тематизм скерцо и финала). При этом, обращает на себя внимание мелодическое богатство тематизма, щедрая мелодико-ритмическая изобретательность автора.

При всей новизне и современности музыкального языка, выраженной в смелом, новаторском использовании тонально-гармонических, полифонических приёмов, ритмических, тембровых, динамических средств, музыка симфонии имеет ярко выраженную национальную характерность, которая проявляется и в оригинальном тематизме, и в темах с использованием народных мелодий. (Проблема взаимосвязи "фольклор - композитор" составляет основную тему данной статьи).

В творчестве Дж.Тер-Татевосяна заимствование народной музыки встречается нечасто. Более широкое место занимают оригинальные темы, опирающиеся на интонационные особенности национальной музыки. Однако, метод использования фольклорных образцов в тематизме Первой симфонии представляется настолько ярким и типичным для армянского композиторского творчества 50-х годов, что выявление его особенностей по-своему осветит проблему связи "фольклор - композитор" в период значительного подъёма армянского композиторского искусства тех лет. Следуя принципам своих старших современников (А.Хачатурян, Г.Егиазарян, А.Бабаджанян, А.Арутюнян, Э.Мирзоян, Л.Сарьян), Дж.Тер-Татевосян в применении фольклорных образцов проявляет свободно-творческий подход, при котором фольклорный материал, взятый в небольшом "отрезке", служит лишь толчком для создания самостоятельно развёртывающейся темы.

В Первой симфонии композитор использовал два фольклорных образца: народную песню "Крунк" в III части и танец "Кочари" в IV части.

Третья часть симфонии Адажио - сфера глубоких, возвышенно-драматических настроений. После ярких, солнечных красок и активно-действенных образов Скерцо, Адажио резко контрастирует своим психологическим, углублённым характером. Это драматургический центр симфонии, в котором через восходящее кульминационное развитие происходит перелом, ведущий к утверждению жизнерадостных настроений в Финале.

В основе тематизма этой части лежит мелодия песни "Крунк", символизирующая чувства тоски и любви к Родине. (Будучи образцом тагового искусства, "Крунк"- одна из самых популярных в народе песен. Как отмечает Р.Атаян, "Крунк" максимально приближается к крестьянским песням и занимает промежуточное место между тагами и песнями крестьян")¹.

В выборе песни сказывается склонность композитора к лирико-драматической сфере выражения национального характера. Из развёрнутой мелодии песни композитор берёт только первую фразу, варьирует её в повторном проведении и ведёт дальнейшее изложение темы самостоятельно, опираясь на наиболее характерные обороты песни (см. пр. песни N1 и пр. темы N2). Теме предшествует небольшое вступление, в котором выделяется роль призывно-восклицательных, утвердительных интонаций, близких к характерным оборотам песни "Крунк" и подготавливающих появление темы. Тема звучит на фоне напряжённого параллельного движения увеличенных аккордов, в своеобразной тембровой окраске, сочетающей насыщенное звучание струнных с глухими ударами большого барабана и там-тама (см. т.4, 5, 10, 14). Таким образом, с начала же фольклорный образец трансформируется в сторону углубления образно-эмоциональной выразительности. Дальнейшее изложение темы, далеко выходящей за рамки мелодии "Крунк", композитор ведёт в свободно-импровизационном духе гусано-ашутских песен, с особенностями их мелодического развития, ладовой основы, метроритма и т.д. Вначале она звучит как лирическое высказывание-излияние (в этом смысле она напоминает "лиризованную" трактовку песни "Антуни" в струнном квартете Э.Мирзояна), а затем всё более и более драматично, сдержанно-сурово. Примечательно, что не только во вступлении, но и в изложении темы и в дальнейшем развитии всей части активную роль играют интонационные обороты, лежащие в основе народной песни "Крунк". В изложении и развитии темы композитор широко использует полифонические приёмы. Основную мелодическую линию сопровождают голоса, - подпевающие и дополняющие её. При этом, как пишет М.Рухкян, "... каждая линия имеет свой характер и свободно переходит с решительных, волевых интонаций, на взволнованные и стремительные, с мелодического легато на чёткое пиццикато...

¹ Р.Атаян. Армянская народная песня. М., 1965, с.43.

Выразив основную особенность комитасовского многоголосия, где голоса противопоставляются, но не спорят, а как бы сливаются в активном, часто драматическом разговоре, композитор усиливает этот драматизм до трагедийного звучания¹. В полифоническом сплетении голосов выявляется полиладовая, политональная основа темы, в которой голоса движутся в разных ладовых звукорядах, в разных тональных сочетаниях (например, с ц.3 - одновременно звучат *cis-a-g* с мажоро-минорной переменностью ступеней), сгущая, тем самым, выразительные оттенки темы. По ходу драматизации темы в её развитие включается тема побочной партии I части, т.е. одна из лейттем симфонии, воспринимаемая как "луч света, как провозвестник счастья"². Достигая определённой кульминации, она подводит к заключительной части, где умиротворённо и просветлённо вновь звучит тема "Крунк". В течение всей части значительное место отводится ударным инструментам, которые своими мрачно-зловещими ритмами и тембрами способствуют раскрытию образной сферы Адажио. В данном случае композитор непосредственно углубляет образно-эмоциональную выразительность народной песни, преломляя её по-своему, в более суровых, драматических тонах, в сфере мрачно-диссонантных гармонических и тембровых красок.

Второй фольклорный образец, встречающийся в симфонии, это танец "Кочари", энергично-пружинистые обороты которого становятся основой для темы побочной партии финала (мы рассматриваем форму финала как свободно трактованную форму сонатного аллегро).

Финал, вступающий без перерыва, итог всего предшествующего развития, разрешение основных конфликтов, противоречий. Музыка пронизана стремительным движением танцевальной стихии. Фанфарное звучание квартетных призывных интонаций является исходной для главной темы финала. Упругая, волевая и мощная по звучанию, она основана на "подпрыгивающих" пунктирных ритмах, столь характерных для скерцо и жизнерадостных финалов армянской симфонической музыки данного периода (Симфония Э.Мирзояна, "Симфонические картинки" Л.Сарьяна, "Героическая баллада" А.Бабаджаняна и др.). И на этом стремительно-подвижном фоне звучит волевая

¹ М.Рухкян. Армянская симфония. Ереван, 1980, с.52.

² А.Юсфин. Первая симфония Дж.Тер-Татевосяна. М., 1960, с.25.

тема побочной партии, основанная на ритмоинтонациях народного танца "Кочари" (см.ц.8).

Она звучит на чеканном ритмическом фоне остигатных басов (между Т - Д). Сходство с народным танцем сказывается не столько в мелодическом рисунке, сколько в общем характере и ритмической основе темы. Тему с народным танцем связывают: двухдольный подчёркнутый метроритм с характерными интонационными оборотами (упорное повторение основного тона, круговые обороты, опевающие ладовые устои, подчёркнутость синкопированных ходов между ладовыми устоями, ассоциирующихся с танцевальными прыжками и т.д. (см.пр. танца "Кочари" N3 и пр.темы N4). Широкое применение синкопированного ритма, метрическое варьирование мотивных оборотов, акцентуация придают особую остроту, гибкость движению. Композитор здесь ещё более подчёркивает волевой, мужественный характер танца, придавая своей теме настроения сасунских танцев и раскрывая типичные черты национального характера.

В тембровой окраске темы привлекают красочные сочетания струнных и деревянно-духовых (ц.8,9), струнных и медно-духовых (ц.12,13), приближающие общий темброво-интонационный колорит темы к звучанию народных духовых инструментов, особенно паркапзука (в этом смысле он продолжает традиционную для творчества Г.Егиазаряна линию в сфере не только тембрового подражания народным инструментам, но и общего ощущения народного танцевального начала).

Национальная характерность этой темы обусловлена и ладотональной основой. Она строится на звукоряде "тон-полутон", широко применяемого в творчестве уломянутых композиторов и нередко встречающегося в армянской народной музыке в виде локрийского лада с пониженной IV ступенью. В данном случае это звукоряд *dis-e-fis-g-a-b*, с мажорной тонической основой *c-g*, в результате чего получаются интересные политональные соединения (ц.8, ц.9 и др.).

Политональные линии ещё более сгущаются, когда начинается развитие темы в виде фугато (ц.11-14). При этом сгущаются и тембровые краски в сторону низких регистров, в сторону более строгого выражения, и тема достигает определённой драматической кульминации.

В развитии этой темы, как и всего тематизма финала, а также всей симфонии, важную роль играют квартóвые интона-

ции (преимущественно с ямбическим ритмом) как носители волевого начала и как активные средства динамизации музыкальной ткани (см. в финале ц.12, 14, 18 и т.д.). Квартовость лежит в основе тематизма симфонии, выступая, с одной стороны, как характерная черта советской симфонической музыки послевоенных лет, встречающаяся преимущественно в конфликтно-драматических и активно-динамических темах, с другой стороны, выявляя национальную специфику, как один из первичных интонационных элементов армянской народной музыки. По этому поводу правильно замечает М.Рухкян: "В музыкальном рельефе симфонии с самого начала вырисовывается кварта. Композитор выявляет её самые различные, в зависимости от "обстоятельств" оттенки выразительности. Она звучит то восторженно, то решительно, то призывно, то игриво. Она важная деталь в графике симфонии, и при рассмотрении гармонической сферы обнаруживается её оригинальная роль ладового "переключателя". Пользуясь гибкостью ладового интервала композитор подвижно и пластично меняет тональную окраску темы в её развитии и характер образа. С помощью этого маленького, но важного строительного элемента возникает эпизод *Agitato*, побочная тема I части, первая тема Скерцо, главная тема финала".

В широком применении интервала кварты как интонационного стержня многих тем симфонии сказывается и связь, общность с интонационным "словарём" данного периода, ибо интервал кварты, в своих различных проявлениях, и чаще всего в виде первичного интонационного элемента армянской народной музыки, проникает во многие темы инструментальных, симфонических произведений постхачатуряновского поколения.

Таким образом, использование фольклорных образцов в тематизме Первой симфонии Дж.Тер-Татевосяна отмечено свободным отношением композитора к монодическому материалу. Композитор излагает народную мелодию фрагментарно, взяв за основу темы самый выразительный мелодико-интонационный оборот народной песни, танца, сохраняя и ещё более углубляя сферу образно-эмоциональной выразительности народной мелодии. В свободном развёртывании темы, помимо первоначально "цитатного" оборота, важную роль играют также первичные

¹ М.Рухкян. Армянская симфония. Ереван, 1980, с.48.

Для армянского музыкального фольклора интонационные элементы, лежащие в основе используемой песни, танца. Они проникают в музыкальную ткань, сохраняя родство самостоятельно излагаемой темы с фольклорным первоисточником (зерном), а также стимулируя весь дальнейший ход её развития. Опираясь на характерные особенности народной музыки, Дж. Тер-Татевосян развивает свои темы в русле новых средств выразительности современной музыки и типичных черт своего композиторского почерка. В своеобразии стиля композитора особенно привлекает свежесть, острота гармонического языка, широкое применение сложных гармонических комплексов, вбирающих в себя сочетания различных аккордовых структур (терцовых, кварто-квинтовых, ладо-диссонантных). Новизна гармонического языка обусловлена диссонантностью полиладовых, политональных соединений, часто вытекающих из особенностей армянской народной музыки. Многоплановость тонально-гармонических структур достигается полифоническим линейным строением фактуры. Композитор широко пользуется полифоническими приёмами письма в качестве активных средств тематического развития. Симфония привлекает также своей колористичностью, темброво-интонационной выразительностью всей музыкальной ткани.

Пример 1

"Крунк"- "Журавль" (средневековый таг)

կը որունկ ու- առի կը - գաւ ծա- րա եմ

ծա - րի կըունկ

ծըր աշխարհեն խաբրիկ մը չունիս

Пример 2

Тема III части Первой Симфонии Д.ж.Тер-Татевосяна

МЕЛОДИЧЕСКАЯ ЛИНИЯ

Musical score for Example 2, showing a melodic line with various ornaments and dynamics. The score is written in 4/4 time and features a series of eighth and sixteenth notes with various ornaments (circles, crosses, and 'x' marks) and dynamics (p, f, mf, sfz). The melody is presented in a single staff with a treble clef.

Пример 3

Армянский народный танец "Кочари"

Musical score for Example 3, showing a rhythmic pattern in 2/4 time. The score is written in a single staff with a treble clef and features a series of eighth and sixteenth notes with various ornaments (circles, crosses, and 'x' marks). The melody is presented in a single staff with a treble clef.

Пример 4

Тема побочной партии финала

Musical score for Example 4, showing a multi-staff orchestral arrangement. The score is written in 2/4 time and features a series of eighth and sixteenth notes with various ornaments (circles, crosses, and 'x' marks). The melody is presented in a single staff with a treble clef. The score includes parts for Fag I, Fag II, Tr-be, and a string section (marked *molto marcato*). The string section is marked *1. II (con sord.)*. The score is written in a single staff with a treble clef.

НЕЛЛИ АВЕТИСЯН

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ И
КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ
БАЛЕТА Э.ОГАНЕСЯНА "АНТУНИ"

Творчество Эдгара Оганесяна - выдающегося армянского композитора XX века, на протяжении ряда лет привлекает внимание известных деятелей разных областей искусства, музыкантов-исполнителей, исследователей. Его музыка, - яркая, эмоционально насыщенная, отличающаяся самобытностью национального высказывания, несёт в себе отпечаток эпохи. Вместе с тем, композитор на современном уровне философского осмысления мира, неповторимого авторского стиля возрождает древнейшие пласты армянского духовного наследия, используя историографические материалы, фольклорные источники песен и плясок, а также средневековых шараканов и тагов. Этот подход к творчеству определил особенности мелоса, ритмики, ладоинтонаций, специфического гармонического языка его сочинений, опирающихся на полимонодическое восприятие акустических особенностей многоголосной полифонической ткани, тенденции полижанровости и полистилистики. Произведения Э.Оганесяна "аккумулируют" изысканно тонкий психологический подход в выражении лирических чувств, переживаний и экспрессивную, мощную энергию развития в рациональной и цельной драматургии музыкальной композиции. Он является автором нескольких известных симфоний, концертов, камерных произведений, замечательных хоровых циклов на слова армянских поэтов, театральной музыки, киномузыки, вокальных сочинений и др. Однако, основное место в творчестве композитора занимают музыкально-сценические произведения, которые в большинстве своём были поставлены на сцене Государственного театра оперы и балета им.Спендиарова и на протяжении многих лет украшали репертуар этого театра. Это опера "Путешествие в Арзрум"(1987), опера-балет "Давид Сасунский"(1976), балеты "Мармар"(1956), "Голубой ноктюрн"(1964), "Вечный идол"(1965), "Антуни"(1969), балет-транскрипция на музыку А.Хачатуряна "Маскарад"(1982), а также балеты, пока

не воплощённые на сцене - "Жанна д'Арк" (1985) и "Суламифь" (1990).

Философия и эстетика композитора, в полной мере проявившиеся в его музыкально-сценических произведениях, выражают общую концепцию гуманизации и психологизации его творчества, основной темой которого неизменно является человек как данность, человек и общество в контексте широкой исторической панорамы, "истории через эпос"¹.

Многоохватность тем, сюжетов, ракурсов мировосприятия стимулировали новые подходы в реализации творческих замыслов, выборе адекватных средств выразительности.

"Тайна творческого начала, так же как и тайна свободы воли, есть проблема трансцендентная, которую психология может описать, но не разрешить. Равным образом и творческая личность - это загадка, к которой можно, правда, приискивать отгадку при посредстве множества разных способов, но всегда безуспешно... Каждый творчески одарённый человек - это некоторая двойственность или синтез парадоксальных свойств. С одной стороны, он представляет собой нечто человечески личное, с другой - это внеличный творческий процесс"². Эта сложнейшая область человеческого мышления, его "самости", его способности создавать произведения искусства, в процессе развития культуры, всегда интересовала людей, связанных с искусством. Среди множества произведений, созданных Эдгаром Оганесяном на протяжении его активной творческой жизнедеятельности, тематика, связанная с творческой личностью, его реакцией на собственное искусство и окружающую действительность, интересно и разнообразно проявилась в двух балетах композитора: "Голубой ноктюрн" (1964) и "Антуни" (1969).

В одноактном балете-симфонiette "Голубой ноктюрн" исследуется аспект творческого выбора: тайна творчества, сомнения художника, мучительные поиски истинного пути в искусстве, наконец, понимание "правильности" выбора и его реализация в художественном произведении. Эта проблема не нова в музыкально-сценическом искусстве. Она опосредованно проявилась в "Лебедином озере" Чайковского, "Коппелии" Дели-

¹ С.Саркисян. Вопросы современной армянской музыки. Ереван, "Советакан грох", 1983, с.102.

² К.Юнг. Феномен духа в искусстве и науке. Т.15, М., "Ренессанс", 1992, с.148.

ба, "Соловье" и "Петрушке" Стравинского, "Деревянном принце" и "Чудесном мандарине" Бартока и др.

В основе вышеназванных произведений лежит ориентация на определённые литературные первоисточники, которые были переработаны и трансформированы в либретто. Известно, что в создании музыкально-театральных произведений либретто, сценарий играют роль психологического и сюжетно-логического регулятора, влияющего на драматургическое решение художественного произведения. Отличительным качеством либретто является запрограммированная в нём сценическая драматургия, предполагающая множество возможных вариантов музыкальных и постановочных решений. Хотя либретто рассматривается как один из видов литературного творчества, оно должно обладать специфическими особенностями и свойствами потенциального развития музыкальной мысли композитора и, в сравнении с другими видами литературных произведений, либретто может произвести парадоксальное впечатление. Не всегда хорошее либретто оказывается литературным шедевром, и наоборот. Важно, чтобы сжатая во времени концентрация мысли, проблематика, образная система, очерченные в либретто, стали стимулом композиционного процесса, формирующего музыкальный материал произведения, его сценическую драматургию.

Либретто балета "Голубой ноктюрн" написано Владимиром Шахназаряном. В нём точно и лаконично отразилась основная идея произведения: главный герой балета Художник, наедине с собой погружён в творческий процесс. Концепция этого либретто основана на отсутствии активных действий, вторгающихся в жизнь Художника. Действенность в развитии связана с интровертной направленностью главного героя внутрь самого себя, своего сознания в личном мироощущении и мировосприятии. В подобной деятельности Художник как бы идентичен творческому процессу. Он сам и есть своё собственное творчество, весь, целиком слился с ним, погружён в него со своими намерениями и всем своим умением.

Однако, для динамики развития произведения и достоверности идеи художественного выбора, либреттист создаёт конфликтную ситуацию через образы двух персонажей, противопоставляя их друг другу. Девушка-Жизнь, являющаяся носителем идеи истинного искусства и Женщина-Манекен, которая олицетворяет псевдоискусство. Благодаря противопоставлению

парных категорий правды - лжи, становится возможным проследить процесс кристаллизации выбора творческой позиции в сознании Художника. Обе героини (анима - субъективный образ женского начала), являются отдельными представлениями Музы - символа творческого воображения, стимула искусства. В бинарной интерпретации этих женских образов заложена идея обмана, замены правильного неправильным, обостряя проблему тем, что искусственная Женщина-Манекен "необыкновенной красоты".

По аналогии можно вспомнить Белую и Чёрную Лебедь из балета "Лебединое озеро" Чайковского, Живого и Деревянного принца из балета "Деревянный принц" Бартока, настоящего и механического Соловья из оперы "Соловей" Стравинского (либретто создано по одноимённой сказке Андерсена) и т.д. В этих произведениях носители отрицательного начала не безобразны, а внешне прекрасны, привлекательны, доступны в общении как безотказно работающие механизмы. Усыпанный сверкающими драгоценными камнями золотой соловей императора пел всегда, когда его заводили. Но пел ту же самую песню, пока не сломался.

Женщина-Манекен "была обольстительна и влекла его ...Пойдём со мной. У меня ты найдёшь покой и тишину. Я сделаю тебя Художником... И он шёл за ней. Он был молод и доверчив", - написано в либретто В.Шахназаряна.

Благодаря внешней красоте и блеску, происходит временная подмена подлинного искусственным. В основе выбора лежит прозрение, понимание ошибки, итогом которого является не только установка "правильной" ориентации, но и катарсис-очищение от наносного, неверно понятых ценностей. Схожая нравственная платформа сближает столь разные сюжеты отмеченных балетов Бартока, балета и оперы Стравинского. Смертельно больного императора излечивает своим пением настоящий соловей. Император понял, что самое главное в искусстве - свобода и многообразие творчества: "пой когда пожелаешь и что пожелаешь, только пой".

В либретто балета "Голубой ноктюрн" поворот в сознании Художника происходит не столь драматично, как в сказке Андерсена. Либреттист переориентировал своего героя через восприятие естественного разрушения, как бы самоотрицания привлекательной, но неверно понятой идеи. В мировой практике балетных и оперных либретто имеются аналоги этого про-

цесса: Деревянный принц от дождя линяет, механический Соловей ломается, Женщина-Манекен в либретто В.Шахназаряна "... в утренних красках стала блекнуть... А Девушка-Жизнь стала ещё прекраснее, как многообразная и неуловимая на первый взгляд сама Жизнь. И он писал её портрет, портрет Жизни в неудержимом экстазе..." Вдохновение и духовное прозрение сливаются с возникшим чувством любви: "на рассвете Художник впервые полюбил". Концентрация, сгущение, выраженные в образе Девушки-Жизни, - "неуловимой, вечно юной", выявляет отношение автора к Музе - творчеству, "вечно женственному" (анима) началу, приводящему к конечному результату, - созданию произведения искусства.

Такое видение проблемы творческого начала гениально высказано в заключительных словах "Фауста" Гёте:

Цель бесконечна
Здесь в достижении
Здесь заповеданность
Истины всей
Вечная женственность
Тянет нас к ней.

Либретто балета "Голубой ноктюрн", так же как и других балетных сочинений композитора, многократно обсуждалось и создавалось при непосредственном участии Э.Оганесяна. Благодаря этому, музыкальная драматургия одночастной симфонии в полной мере отразила идеи, заложенные в либретто, и способствовала созданию интересного спектакля.

Балет-посвящение "Антуни", написанный и поставленный к празднованию 100-летнего юбилея со дня рождения Комитаса, является одним из выдающихся произведений в этом жанре. В создании его органично соединились глубинный смысл любви и понимания личности великого Комитаса через идейно-смысловое объединение шедевров поэтического творчества Паруйра Севака в произведении "Несмолкаемая колокольня" и Егише Чаренца в произведении "Реквием", которые стимулировали направленность художественных исканий композитора, либретиста, а в дальнейшем и всей постановочной группы. Либретист и балетмейстер-постановщик балета "Антуни" Максим Мартirosян писал об этом сочинении: "В моей жизни было много случаев трепетного ожидания сценического воплощения моих творческих замыслов, но на этот раз я ощущал непереда-

ваемое волнение и беспокойство, потому что комитасовская тема не могла не волновать. Это большая ответственность и большое счастье работать с композитором Эдгаром Оганесяном и художником Минасом Аветисяном".

Либретто состоит из двух частей, семи картин и эпилога. Заложённая в нём идея отражает субъективное видение автором проблематики и образной системы этого произведения. В сравнении двух либретто, написанных для композитора Э.Оганесяна, исследование творческой личности выявляет разную направленность этого процесса. Если в "Голубом ноктюрне" во главу угла ставится проблема выявления творческой ориентации Художника в формировании личности, то в "Антуни" личность Художника-творца (композитора) устоявшаяся, он не сомневается в выборе творческой позиции. Концепция этого либретто намного глубже и многозначнее выявляет многомерность взаимоотношений Художника с внешним миром. Основные драматургические линии, способствующие раскрытию образа главного героя, несколько. В I части либретто представлен портрет Антуни-музыканта, образ которого воссоздаётся и развивается на протяжении нескольких картин балетного спектакля. "Как возродить тайну хазов, как вдохнуть жизнь в музыку древних предков. В мучительных поисках он переходит от одной ноты к другой" (I картина), "...сам присоединяется к пахарям, ободряющим друг друга песнями и криками" (II картина). "Еле слышно доносятся песни пахарей. Антуни в одиночестве погружён в грёзы..." (III картина). "Крестьянки прядут пряжу... но это уже не нити, а струны. Опьянённый переживаниями мелодий он стремительно переходит от одной струны к другой, и от каждого его прикосновения, мелодии становятся ещё ясней и благозвучней" (IV картина). "...Антуни - душа праздника. Как будто вдохновлённые им, сменяют друг друга танцы: то воинственные, то гибкие, женственные" (V картина).

Драматургическая линия Антуни-творец, выявляется и в эпилоге либретто, где творчество Антуни получает всенародное признание: "Из толпы несётся песня бессмертного Антуни, которая воодушевляет Родину. Народ с восторгом слушает её, упиивается ею, подпевает". Либретто построено на противопоставлении двух, принципиально разных временных отрезков, олицетворяющих оппозицию: мир - войну, созидание - разру-

¹ Эдгар Оганесян. Жизнь в воспоминаниях. Ереван, "Тигран Мец", 1998, с.73.

шение, насилие - противоборство и подвиг во имя свободы и счастья народа. Поэтому, в отличие от I части либретто, которую условно можно назвать "Созидание, творчество, труд, любовь, ликование" - II часть сразу начинается с картины насилия: "Багровый закат. На земле лежат страдальцы". И, как страшный результат угнетения "... обездоленный народ осуждён на скитания": Идея протеста, борьбы и подвига Художника выражена в либретто следующим образом: "С факелом в руке Антуни вступает в борьбу. В этой схватке он не одинок. Тянется идущая в бой нескончаемая вереница огней". После победы и освобождения, в эпилоге утверждается идея самореализации: "Народ бессмертен. Возрождённый, он снова ликует".

В либретто балета "Антуни" М.Мартirosян выразил смысл национального мироощущения в своеобразной интерпретации проблематики Художник - творец, Художник - народ, подвиг Художника во имя спасения народа.

В связи со сложностью и многообразием развития образа Антуни, в либретто явственно просматриваются разные типы конфликтов, формирующих многозначность и богатство этого художественного образа. В основном, они проявляются через два типа конфликта: внешний и внутренний. Тем самым реализуется идея отношения главного героя к основным аспектам его художественного "бытия", внешнему миру - спасению народа, и внутреннему, - отношению к творчеству, возлюбленной Хумар, конфликту с официальными церковными кругами.

Прообразом главного героя балета "Антуни" является, как известно, личность Комитаса, в связи с этим художественный образ Антуни, созданный в либретто, наделяется чертами его судьбы и личности. Поэтому художественная, сценическая жизнь Антуни связана с церковью. С самого начала в либретто очерчена эта линия конфликта: "Келья... Антуни с простёртыми руками движется за переливающимися звуками... но перед ним вырастает мрачная стена сутан (I картина). Появляются монахи, они преклоняют колени и горячо молятся. Не преклоняет колени только Хумар. Она зовёт Антуни. Он, прорываясь сквозь мрачную стену монахов, тянется к ней, но поздно, стена сутан их разделяет".

Таким образом, стремление к личному счастью, взаимной

¹ Цит. по кн.: Э.Оганесян. Жизнь в воспоминаниях. Ереван, "Тигран Мец", 1998, с.72.

любви с Хумар невозможно, с церковными кругами Антуни находится в постоянном конфликте: "И опять безумно зовёт жизнь. Зовёт как невеста в белом Хумар. И души, обуреваемые любовью, переполненные морем чувств, прильнули друг к другу, слились в вечном мгновении". Конфликт с церковью проявляется и во II части либретто, в сцене, предваряющей подвиг главного героя: "Восстаёт Антуни против неба. В безумном порыве протеста срывает он с себя сутану". Главный герой является служителем церкви, однако помыслы, связанные с творчеством лежат за пределами стен церкви. Он предстаёт как личность более обращённая к миру светскому, нежели религиозному. В I части Антуни (в келье) показан как исследователь духовного наследия родного народа: "... наконец, оживает один из пергаментных свитков. Пёстрые тени, постепенно принимая очертания людей, начинают круговой танец... Издалека слышится песня пахаря... Жизнь зовёт Антуни. ... Отступают угнетающие стены кельи, и он выходит в Жизнь".

Личность Антуни, смоделированная в либретто, самоконфликтна и безусловно трагична, так как в противопоставлении церковь - жизнь, Антуни выбирает Жизнь. Под "жизнью" автор либретто подразумевает творчество, вдохновение, представленное собирательным образом Музы-Хумар. Защищая свою Музу, Художник-творец защищает своё творчество.

Таким образом, противопоставление двух, на первый взгляд разных, конфликтных сфер внешнего и внутреннего - диалектично и не только связано, но и обусловлено друг другом. Две части либретто являются "сообщающимися сосудами", в которых художественная информация, закодированная в литературном тексте, стала побудительным фактором для сочинения музыки, хореографии, сценографии (декора) балета "Антуни".

Музыкальное решение драматургии этого произведения отражает творческую волю композитора, его субъективное восприятие исторических событий, гениальной личности Комитаса и выпавших на его долю страданий. Роль Комитаса в формировании национального самосознания безгранична своей духовностью, многомерностью музыкальных композиционных открытий.

Эдгар Оганесян писал о своём желании наделить главного героя балета чертами, присущими великому композитору: "С большим удовольствием взялся за написание музыки балета.

Кроме того, что очень люблю песню, меня воодушевила прекрасная идея, которая переросла в цель, - придать комитасовским песням масштаб симфонического звучания. Главный герой спектакля Антуни является собирательным образом гуманиста, патриота, влюблённого в народно-песенное творчество, каким был сам Комитас, такими же людьми были и Нарекаци, и Саят-Нова, и Чаренц..." И далее, в той же публикации: "В балете я с любовью использовал некоторые из произведений Комитаса: "Антуни", "Крунк", "Сипана каджер" ("Ло-Ло"), "Шушики" и т.д. Вторая часть балета написана в хоровых музыкальных формах, для неё послужили основой народные и средневековые поэтические произведения".

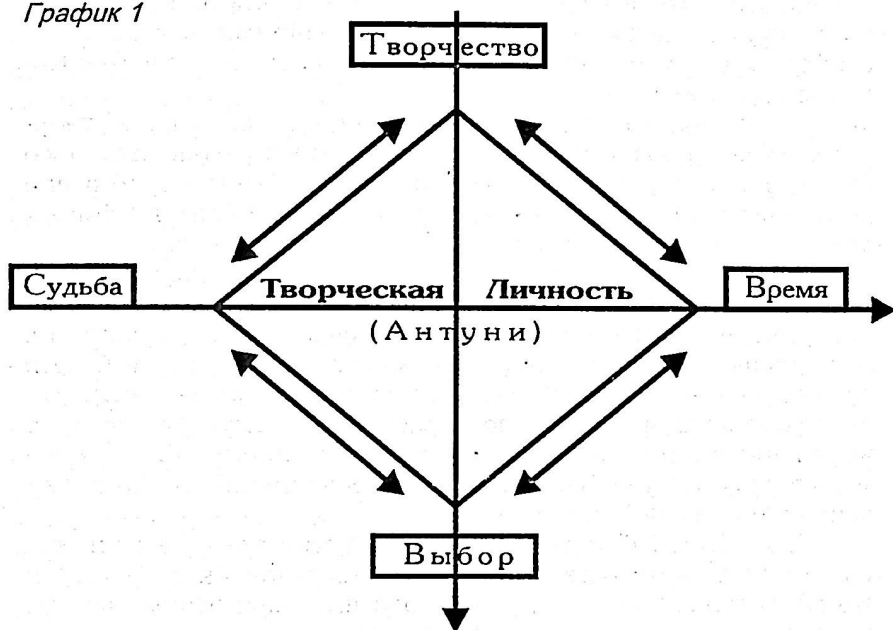
Э.Оганесян создал балет о трагической судьбе творческой личности в ситуации насилия. В нём как бы соединяются линия психологизма, заложенная в балете "Гаяне", и линия тираноборческой героики, воспетая в балете "Спартак" Арама Хачатуряна. Такой тип синтеза вызвал к жизни новые драматургические решения, благодаря которым балет "Антуни" представляется во многом нетрадиционной, в то же время строго выверенной, композиционно логичной, убедительной целостной системой. Известно, что художественное произведение как духовное образование имманентно данной конструкции, находится в ней, от неё неотрывно и через неё воспринимается. Поэтому материально-конструктивная сторона произведения, это его онтологический статус, его фундаментальная основа, условие его реального существования и, одновременно, его непосредственно чувственно воспринимаемый облик. Рассмотрение балета "Антуни" через анализ данной сущности, её способности к дифференциации, к выявлению различий, многомерности и многоплановости их связей и взаимоотношений, позволило систематизировать и выразить её посредством нескольких графических моделей.

Балет "Антуни" скомпонован из двух актов, каждый из которых состоит из пяти картин. Философская концепция балета выражена через ряд признаков, лежащих в плоскости драматургии образной системы, формообразования, тематизма, также других средств музыкальной выразительности. Эту концепцию можно рассмотреть с позиций I графической модели, характеризующей взаимоотношения Творческой Личности (Ан-

¹ Э.Оганесян. Наш подарок. Ереван, газета "Айреники дзайн", 19 ноября 1969.

туни) с Судьбой, Временем, Творчеством и Выбором.

График 1



Модель данной системы состоит из разнонаправленных взаимопересекающихся векторов: На горизонтальном векторе расположены категории Судьбы и Времени, которые не только находятся на одной линии, но и тесно переплетаются.

Вертикальный вектор объединяет Творчество и Выбор. Творческий процесс не может существовать без рационального подхода, без выбора. Благодаря подвижности и гибкости модели, векторы могут пересекаться в зависимости от ракурса исследования, в любой точке времени и пространства. Творческий выбор существует в любой момент времени. Все символы-категории расположенные на пересекающихся векторах, взаимообусловлены, поскольку они не только сообщаются друг с другом, но и находятся в постоянном взаимодействии, многообразно влияя друг на друга. Спроецировав данную модель на балет "Антуни", можно выделить некоторые особенности драматургии этого произведения.

На горизонтальном векторе в данной модели слева находится символ "Судьба". Судьбой как бы предначертано Антуни

быть Художником-творцом, Судьбой предопределено время жизни этого героя. Тип конфликта, заложенного в развитии этого произведения, продиктован внутренними и внешними свойствами "бытия" Антуни, прототипом которого является Комитас-вардапет.

1. Антуни, являясь духовным лицом, занимается творчеством как бы наперекор судьбе, вызывая недовольство со стороны некоторых клерикальных кругов. Этим обусловлено появление в сценическом воплощении балета образов "тёмных сил".

2. Антуни, являясь частицей родного народа, разделяет его трагическую судьбу, подвергаясь насилию и угнетению со стороны внешнего врага. Судьба Антуни сплетена из двух линий, и конфликт носит двойственный характер. Поэтому в балете "Антуни" тема "Судьбы" развивается через своеобразную самостоятельную музыкальную образную систему. Это не ярко выраженная антитеза главному художественному образу, а тематический материал, как бы вкрапленный в контекст основной образной системы балета.

Тема "Судьбы" экспонируется с самого начала I акта и расположена в партитуре между темой вступления к балету и темой Антуни [1] → [2]¹. Далее она проходит разные стадии развития во всех десяти картинах балета.

К проблеме "Судьбы" можно отнести также выбор тематического материала, связанного с песнями "Антуни" и "Крунк". Как известно, эти песни являются олицетворением судьбы скитальца и входят в группу песен жанра Антуни, ряда скитальческих - ւշիվըւրբըւրիւ. Они являются опорами, "несущими колоннами" в музыкальной драматургии балета. Неслучайно, на этих темах ("Антуни" и "Крунк") построены первая и последняя картины в балете.

К тематизму, через который развивается тема "Судьбы", относится также тема Вступления ко II акту балета [1]², которая основана на интонациях րըրի-плача, записанного Комитасом и опубликованного во II томе Этнографического сборника народных песен, в разделе "Песни Акна". Кроме того, в личной беседе с автором данной статьи, Э.Оганесян говорил, что использо-

¹ Партитура балета "Антуни" не издана. Рукопись хранится в библиотеке театра оперы и балета им. Спендиарова.

² II акт балета "Антуни" также начинается с цифры 1.

вал также ппр-плач, опубликованный в книге Кушнарёва¹.

Использование в балете лирико-драматической песни "Гарун а", её трансформации, разнообразные типы применения её интонационного, ритмического строя во всех картинах обоих актов балетной партитуры, выдвигает её на уровень лейтмотива скорбной судьбы.

Во II картине II акта балета, в "Реквиеме" композитор сгущает трагическую ситуацию через объединение музыкального материала песни "Гарун а", средневековой грегорианской секвенции *Dies irae* с трагическим по содержанию текстом песни "Антуни". Э.Оганесян выбрал для II акта интонационно близкий по содержанию музыкальный материал. Это тема Вступления ко II акту, тема *Dies irae* и тема "Гарун а". Музыкальный материал темы "Гарун а", рассредоточенный по всей партитуре, выполняет в драматургии балета полифункциональную роль, как бы присутствуя во всех гранях и уровнях образно-смыслового развития в балете. Объединяясь и взаимодействуя с различным тематическим материалом, она не только воспринимается каждый раз иначе, но активно влияет на взаимодействующий с ней музыкальный материал, обогащая интонационно и усложняя смысловые наложения.

На горизонтальном векторе (график 1) на одной линии с символом "Судьба", расположен символ "Время". Проблема Художника и Времени многомерна; однако в балете "Антуни" Э.Оганесян рассматривает её как историческое время, историческую ситуацию. Силы, спровоцировавшие геноцид армян в 1915 году адекватны в балете силам зла. Эта тема в истории армянского народа постоянно присутствует и актуальна по сей день. Но насилие и уничтожение не могут остаться незамеченными, так как это боль и раны на теле человечества. Рассказать об этом, погрузить героя балета в атмосферу страдания и отчаяния народа - поистине грандиозная задача, приближающаяся по масштабам к пассионам и ораториям. В этой связи, использование жанра Реквиема во II акте балета выполняет важную драматургическую функцию. Композитор умело создаёт некий срез истории через определённую последовательность в развитии тематического материала. Уже во II картине I акта балета (Оровел), основанного на тематизме двух известных на-

¹ Х.Кушнарёв. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., "Музиздат", 1958, с.61.

родных трудовых песен в обработке Комитаса - "Кали ерг" и "Кахан", происходит смысловая переориентация темы "Кали ерг", где развитие тематического материала получило новую эмоциональную наполненность. Звучание приобрело характерные черты мужественной пляски пахарей-солдат, готовых в любое время защищать родную землю.

Следующий этап в развитии "исторического времени" зафиксирован в V картине I акта, где в контексте сюиты, составленной из песен и танцев, относящихся к группе лирических народных (в обработках Комитаса) включена мелодия героико-патриотической песни "Сипана каджер". Включение этой темы в финал I акта, не только символизирует идею освободительной борьбы, но и является стимулом для переосмысления и функционального переключения, композиционного сдвига, так как через неё осуществляется эмоционально-психологическая установка на развитие событий во II акте балета. Неслучайно, Coda, завершающая V картину (Гёнд) символизирует идею борьбы именно через включение темы "Сипана каджер". Линию "исторического времени" можно рассмотреть также через развитие тематизма II акта балета. В I картине (Lacrimesa) II акта возникает тема, которую условно можно назвать темой Противодействия [4]. Она развивается на протяжении четырёх картин II акта. Наиболее активная фаза в развитии этой темы приходится на III картину (Tuba mirum, Колокола), где аккумуляруются силы борьбы и приводят к кульминации балета (подвигу Антуни). Эта линия просматривается также через выбор текста для IV картины II акта балета. Это произвольно скомпонованный текст из "Мартиросац" тага и цикла шараканов "Варданац", где речь идёт о полководце, легендарной личности, символе национально-освободительного движения армян - Вардане Мамиконяне. Наконец, завершающим этапом в развитии "исторического времени" можно считать появление контрапунктирующих голосов в пассакалии на тему песни "Крунк" в финале V картины (Крункнер) II акта, тематического материала известной песни Эдгара Оганесяна "Эребуни-Ереван", написанной к празднованию 2750-летия Еревана. Тем самым, в балете "Антуни" исторический процесс просматривается вглубь, композитор как бы нанизывает на вертикальный стержень разные слои ассоциаций, объединяя в единый комплекс восприятия истории родного народа.

На вертикальном векторе предложенной модели (график

1), сверху находится символ "Творчество". В данном анализе музыкальной драматургии балета, категория творчества связана с личностью Антуни. Это наиболее сложная для исследования проблема, линия которой проходит через весь балет, так как выражает взаимоотношения Художника-творца как бы с самим собой. Тема, связанная с Творческой Личностью обязательно вбирает в себя творческий процесс. Преемственность в творчестве, поиск "истинного" в искусстве, творческое озарение, вдохновение, отношение к Музе и т.д. Это проблемы вневременные и вненациональные. Тематику, связанную с их раскрытием, можно варьировать в искусстве бесконечно разнообразно. Э.Оганесян, выстраивая музыкальную драматургию балета "Антуни", воссоздаёт творческий процесс героя балета: с одной стороны, через использование музыкального материала Комитаса-композитора, как бы идентифицируя своего героя с ним, с другой, участвуя в этом процессе в качестве творца, идентифицируя самого себя со своим героем Антуни. В формировании этого образа в партитуре выстраивается линия внутренних драматургических взаимосвязей и взаимоотношений. Арам Хачатурян высказался о балете "Антуни" словами, имеющими глубокий смысл: "Эдгар Оганесян растворил себя в Комитасе и Комитаса в себе". В то же время, Э.Оганесян, сам являясь художником-творцом, создавая это произведение, выделил свой тематический материал в отдельную драматургическую линию; отождествляя себя с главным героем своего балета, и одновременно отделяется от него, являясь рассказчиком этих событий, - то погружая своего героя в переживания творческого процесса, то в хаос страдания, динамику борьбы, выбора жизненной позиции и подвига во благо Родины. Идее воссоздания творческого процесса посвящён весь I акт балета. Это тематизм лирических песен и танцев, представленный и реализованный в симфоническом развитии, это и собирательный образ Музы-Хумар, любимой Антуни. Наконец, эта область выражена через визуальный ряд балета: в картине "Грёзы Антуни"-желание остановить ускользающую мечту, в картине "Прялки"-нити веретён превращаются в струны.

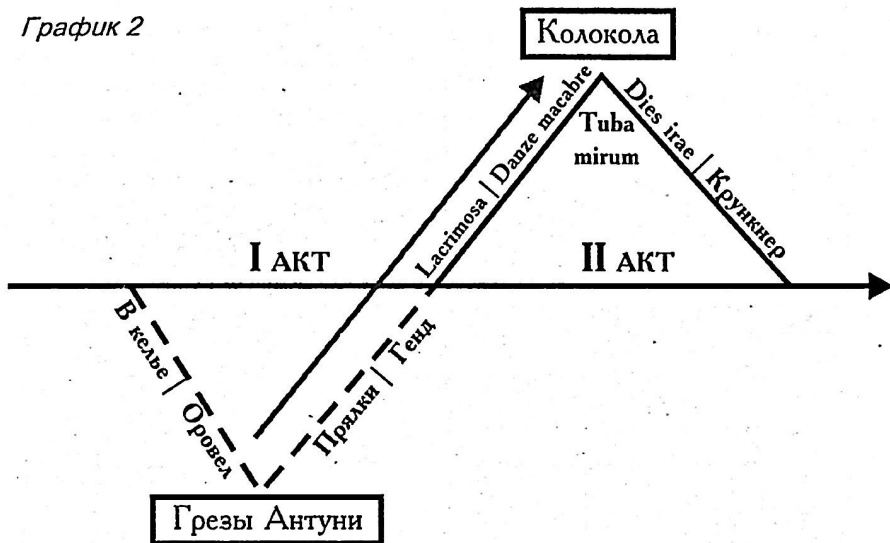
На вертикальном векторе (график 1) на одной линии с "Творчеством" находится символ "Выбор". Исследуя эту проблему в либретто и музыкальной композиции, авторы поставили её во главу угла: с одной стороны, это выбор в творчестве, с другой - выбор жизненной позиции. Если выбор в творчестве

неотделим от творческого процесса, сливается с ним и не имеет собственного музыкального материала, то выбор жизненной позиции сформирован в балете через определённую последовательность музыкального тематизма. Она объединяет тему Противодействия и её развитие во II акте балета, тему тага "Рождение Христа" из Патарага "Չյոր արևի արևմտյան երկնացի ի նիգ նարվանի". Это тематический материал III картины (Tuba mirum) и кульминационный пик (fffff) на звонах колоколов, кроме того, тема лирической песни "Сарери вров гнац", которая в трансформированном звучании также включена в контекст героики борьбы. И, наконец, тема "Сипана каджер", которая в музыкальной драматургии балета выполняет бифункциональную роль, объединяя символы-категории "Судьба" и "Выбор".

Балет "Антуни" скомпонован из двух актов, каждый из которых несёт разную функциональную и смысловую нагрузку. В I акте всё развитие направлено на раскрытие творческих и личностных качеств Антуни, его экзистенциального состояния. Во II акте образ Антуни обогащается новыми гранями, качественно меняется: он не может остаться в стороне от страданий народа. Творческий процесс переключается в другую область и выходит на уровень выбора активных действий в жизненной позиции.

Если I акт балета по типу поставленной проблематики, по способу реализации решён как экстенсивный, то II - решён как интенсивный. В противопоставлении двух актов балета просматривается тенденция двух подходов к созданию психологического баланса в раскрытии образа героя: внутреннего и внешнего. Внутренний, - направленный вглубь себя, в свои состояния и переживания импульсов, идущих от внешнего мира. Внешний, - идущий от насилия извне - действия, которому необходимо противостоять и противопоставить контрдействие. Переход от статики к движению есть тонко реализованная возможность оппозиции "психологическое" - "реальное". Психологические процессы не имеют временных характеристик и статика выступает в данном случае как доступный музыке способ "отказа от времени". Таким образом, в I акте балета ассоциативные механизмы восприятия ориентированы на область внутренней жизни, на созерцание. Во II акте балета моделируется событийная и связанная с ней двигательная сторона в характере развития произведения.

График 2



В этой модели (график 2), выражающей энергию драматургического процесса, моделирующего концепцию балета "Антуни", его композиционные особенности, а также кульминационный процесс, формирующий шкалу интенсивности развёртывания балетной драматургии, выделяются две вершины в развитии обоих актов. Кульминацией творческого процесса, озарений, любви является III картина I акта "Грёзы Антуни". Кульминацией всего балета является III картина II акта *Tuba mirum* (Колокола), в котором Антуни совершает подвиг, становится "колоколом свободы", символом в борьбе за освобождение народа.

Функциональная модуляция, благодаря которой осуществляется смысловое переключение в этих двух разнохарактерных балетных актах, связана с музыкальной темой героико-патриотической песни "Сипана каджер".

Моделирование драматургии в композиции музыкально-театральных произведений является сложным процессом. Для большей наглядности восприятия некоторых конструктивных особенностей и драматургии рассмотренного балета Э.Оганесяна необходимо воспользоваться предложенным мной пространственно-конструктивным методом анализа, опубликованным в статье "Некоторые аспекты проблематики современного балета Армении"¹.

¹ Вопросы теории и эстетики армянского музыкального творчества. Сб.ст., Ереван, "Арчеш", 1999, с.3-17.

Исходя из концепции предложенного метода анализа, можно представить балет "Антуни" графически, где на единой плоскости помещены разные параметры исследования. Художественное произведение (балет) в данном типе анализа представляется в виде единой объёмной многомерной точки, в которой свёрнуты понятия времени и пространства, обладающие свойствами художественной информации, материальной конструкции и энергии движения. "Любой объект во Вселенной можно считать процессом, в то же время любой процесс является также объектом. В каждом процессе и объекте идут колебательные движения от информационного единства к физической дифференциации. Физическая дифференциация должна строго соответствовать духовному единству. Условием развития этих двух противоположностей является наличие третьего элемента, обеспечивающее непроявленное присутствие одной противоположности в другой. Эту роль выполняет энергия, являющаяся посредником, определяющим развитие Вселенной. Информация, энергия и вещество составляют единое целое"¹.

На графике 3 изображена модель драматургии балета как целостной многоуровневой системы. Модель выявляет конструктивные композиционные особенности, которые лежат в основе этого произведения. Э.Оганесян мыслит полифонически, и этот принцип распространяется на все параметры развития в балете: преобразование тематического материала, формообразование, характер движения, темпов, оркестровки и т.д. Два акта балета, каждый из которых состоит из пяти картин, бинарно противоположны и расположены визуально слева направо, вверх и вниз, поскольку в данной графически-конструктивной модели системы они сообщаются друг с другом через горизонтальный временной вектор. Для анализа балета мною выделены и компактно расположены в едином конструктивно-информационном поле пять параметров, коррелирующих драматургический процесс художественного целого.

Во внешнем слое графика 3 представлены названия картин балета, в которых закодирована программа содержания в каждой картине.

I параметр определяет уровень смысловой нагрузки в каждой картине обоих актов: в I - 1. Творчество, 2. Труд, 3. Творчество, 4. Любовь, 5. Единение с народом; во II - 1. На-

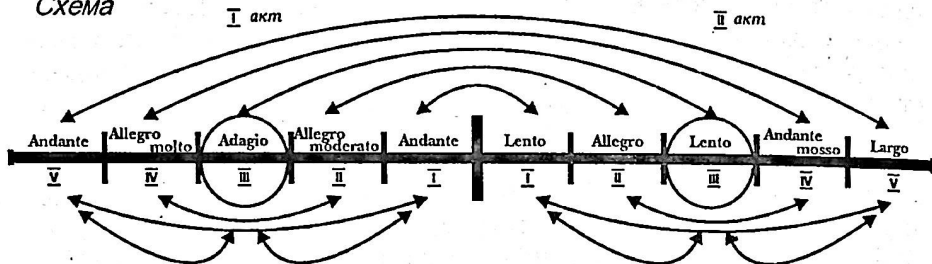
¹ С.Лазарев. Чистая карма. Книга вторая. Санкт-Петербург, 1998, с.33.

силie, 2. Страдание, 3. Призыв к борьбе, 4. Борьба, 5. Единение с народом.

II параметр определяет образную систему каждой картины балета: в I акте - 1. Антуни один. 2. Антуни, Хумар, парни, девушки. 3. Антуни, Хумар-Муза. 4. Антуни, Хумар. 5. Антуни и Хумар на фоне народного праздника; во II акте балета присутствуют Народ, Антуни, Хумар во всех пяти картинах.

III параметр определяет характер движения, выраженный в данной системе через темповые обозначения картин:

Схема



концентрическая форма

IV параметр связан с типом формообразования в каждой картине обоих актов балета: в I - 1. Сл. 3-х частная с элементами сонатности. 2. Сл.3-х ч. на двойных вариациях. 3. Пассакалия. 4. Симфонические вариации. Во II - 1.Двойные вариации. 2. Пассакалия. 3. Симфонические вариации. 4. Пассакалия. 5. Пассакалия.

V параметр определяется через тематизм, включённый в систему развития каждой картины, анализ которого изложен выше.

Через систему данной аналитической модели можно выделить некоторые особенности драматургии целого:

1. Форма балета концентрическая.
2. Два акта балета являются зеркальным отражением друг друга.
3. Симметрия проявляется на разных уровнях.

В этой красивой, рационально скомпонованной, симметрично отражённой композиции балета, первые и вторые картины обоих актов составляют экспозиционный раздел, третьи картины - разработку и кульминацию, а четвёртые и пятые картины обоих актов объединяются в репризу. Таким образом,

на макроуровне выстраивается симметрично-отражённая форма сонатного allegro.

Некоторые аспекты аналитической интерпретации драматургии и конструктивных принципов балета "Антуни" позволяют сделать вывод, что драматургически цельная, строго выверенная структура балетной музыки стала залогом огромного успеха, выпавшего на долю этого произведения. Необходимо отметить мастерское сценическое воплощение этого грандиозного замысла балетмейстером-постановщиком М.Мартirosяном, прекрасные декорации М.Аветисяна, выразительные костюмы Р.Элибеяна.

Особенно впечатляюще звучат слова Арама Хачатуряна о балете своего ученика и последователя: "Я переполнен чувством гордости за нашу армянскую музыку. Балет Э.Оганесяна - яркое тому свидетельство. "Антуни" - великолепное произведение. Всё выглядит очень свежо, очень талантливо. Музыка Э.Оганесяна выразительна и необыкновенно изобретательна"¹. Высокая оценка балета "Антуни", данная Арамом Ильичом, который сам является основоположником современной балетной драматургии в армянском искусстве, определила место, которое по праву занимает это произведение, вошедшее в золотой фонд балетного музыкального творчества.

¹ Г.Тигранов. Балеты Эдгара Оганесяна. Ереван, "Советакан грох", 1981, с.33.

ՁԱՐԱ ՏԵՐ-ՂԱԶԱՐՅԱՆ

**ԱՐԵՎԵԼՔԻ - ԱՐԵՎՍՈՒՏՔԻ
ԽԱՇՈՒԴԻՆԵՐՈՒՄ**

«Աշխարհագրությունը՝ ճակատագիր է»: Հավերժ հայտնի ճշմարտություն, որը յուրաքանչյուր ժողովրդի պատմական ուղու իրագործման կարևորագույն գործոններից է: Այն ուղղակի և անուղղակի առումով ձուլում է նրան որպես ազգային միավոր, կերտում նրա արտաքին և ներքին կերպարը, ձևավորում նրա գաղափարագեղարվեստական աշխարհընկալման եզրերը:

«Երկդիմի Յանուս», - այսպես է բնորոշել Վ.Բրյուսովը հայ ազգային գեղարվեստական ուրվագիծը: Իրապես, այս առավել քան ճշգրիտ և դիպուկ որակումն աշխարհագրությամբ պայմանավորված պատմական անընդմեջ Արևելք - Արևմուտք դեգերումների հետևանքով ստացված հայ գեղարվեստական մտածողության և հոգեբանության եզակի իր որակի մեջ բազմաշերտ ռեալությունն է: Այդ զանգվածի մեջ առանձնակի՝ ակնհայտորեն առկա են թե՛ Արևելյանի, թե՛ Արևմտյանի բաղկացուցիչները, սակայն ոչ ընդունված ավանդականի ձևով (ինչպես դա ասենք օրինատալիզմն է), այլ նոր մի բուրրովին որակական արժեքի տեսքով, որպես երկուսի օրգանական ներդաշնակություն: Սա արդեն լայն կտրվածքով ոչ Արևելք է և ոչ Արևմուտք, այլ իսկապես երկդիմի (դրական առումով) մի երևույթ, որը, զոնե, մեզ հայտնի սահմաններում որակական նախադեպ կամ զուգահեռ չունի: Հայ գեղարվեստական մտածողության յուրօրինակ ինքնատիպը Կիպլինգի հանրահայտ անհաշտության թեզիսի բացահայտ հերքումն է: Իր որակի մեջ այս երրորդ մակարդակի արժեքն երկարատև պատմական զարգացման ընթացքի արգասիք է, որն ընթացել է մշտապես, առանց ընդհատումների, նաև որոշակի սկզբունքային-փուլային ալիքներով: Յուրաքանչյուր ալիք իր հետ բերել է նոր պատմական դիրքի նվաճում և տարերայնության թվացյալ պատկերի մեջ հետևել տրամաբանական նպատակամետ և որոշակի ճանապարհի: Ասել կուզի, հետևողականորեն կերտվել է ազգային գեղարվեստական մտածողություն՝ իր ակոսը բացելով Արևելք - Արևմուտք խաչուղիներում:

Ազգայինի հատկանիշը յուրաքանչյուր մշակութային համակարգի ամենանշանակալից, կայուն և տիպական դրսևորումն է: Այս դարձյալ հայտնի ճշմարտությունը, սակայն, իր ամբողջական էության մեջ հառնում է բազմապիսի շերտերի ձևով թե՛ լայնակի՝ պատմական ետնկարի մեջ և հեռանկարի առումով, և թե՛ երկակի՝ տեղային տեխնոլոգիական

կոմպլեքսի առումով, կտրվածքներում: Բացահայտել ազգայինի էությունը՝ կնշանակի ամբողջականության մեջ բացահայտել տվյալ մշակութային համակարգի բովանդակությունը, ընդամին նախանշել նրա պատմական և գեղարվեստական արժեքը համաշխարհային մշակույթի շարքում:

Որքան իրենց ամբողջականության մեջ ամեն մի ժամանակի համար ընդհանրական են արտահայտչամիջոցները, որոնք և, ի դեպ, ստեղծում են «գելարվեստական ժամանակ» հասկացությունը և դառնում է պոխալ արվեստի մեջ, այնքան ինքնություն և ինքնատիպ է յուրաքանչյուր ազգային մշակույթի համար այդ արտահայտչամիջոցների ընտրությունն և դրանց տարբեր կոմբինացիաներն ընդհանուր մտածողական կոմպլեքսի մեջ: Այդ կոմբինացիաներն առաջին հայացքից ստեղծում են պատահականության պատրանք, և սակայն հենց դրանում մշտապես ցուցաբերում որոշակի միտում: Վերջինս և մեծապես պայմանավորում է, այսպես կոչված, ազգային գեղարվեստական մտածողության որակը, նրա բովանդակությունը: Աշխարհընկալման տեսանկյունը, տեսադաշտի մասշտաբները, հեռանկարի ընդգրկման սահմանները և իբրև դրանից ելնող՝ արտահայտչամիջոցների կոմբինացիոն դրսևորումները ներկայացնում են իրենցից ի վերջո մի քանի կայուն և որոշակի գեղարվեստական բանաձևեր: Այս բանաձևերի մեջ պարփակված՝ պատմականորեն լայն և նեղ առումով, բովանդակային էության հանրագումարը և հիմք է դառնում ազգային մշակութային համակարգ գաղափարի մարմնավորման համար: Այդ բանաձևն ընդունում ենք որպես անկյունաքարային երևույթ և նրա առաջնային կարծրության և ներդաշնակության մեջ ենք տեսնում ազգային գեղարվեստական մտածողության պատմական երկարատև ժամանակահատվածի մեջ կենսագործելու պոտենցիալը, հմարավորությունները, ինչպես և բազմերանգելու միջոցները:

Հայ գեղարվեստական մտածողության բնորոշման, նրա հատկանշական էության արժեքավորման ընթացքը բարդեցված է պատմական կտրվածքում նրա խիստ երկարատև պրոցեսով: Իսկապես, եթե հայ մշակութային համակարգը համադրվում է իր սկզբնուղու ժամանակակիցների հետ, ապա արդի փուլում նրա կողքին չկա և ոչ մի մշակույթ, որի հետ նա սկսել է իր պատմական գեղարվեստական ընթացքը: Պատմական փաստ է, որ ամեն մի ժողովուրդ - ազգային միավոր (իր անհատ կրողների հետ միաժամանակ) պատմական ասպարեզի վրա ունենում է որոշակի կենսական ժամանակ: Վերջինիս ընթացքում նա ձևավորվում է իբրև գեղարվեստական-մտածողական երևույթ, հասնում որոշակի զագաթի, անկում ապրում և ապա այլևայլ ձևերով հեռանում պատմական ասպարեզից: Այս առումով կարելի է տեսնել մշակութային միգրացիաների մի բազմապես և հախտուն, միևնույն ժամանակ և տրամաբանական

պրոցես, որն մարդկության քաղաքակրթության կոմպլեքսի մեջ աշխարհագրականորեն տարածվում է Արևելքից դեպի Արևմուտք՝ այդ պրոցեսի զարթոնքից մինչ այսօր: Այդ հեռանկարի մեջ հայ արվեստն ունի ուրույն դեր, իր, ընդհանուրի մեջ՝ արժեքի ձևով: Սկզբնավորվելով մարդկության քաղաքակրթության վաղնջական ժամանակներից, հայ մշակույթը արդի պայմաններում դեռ ունակ է ստեղծել ընդհանուր քաղաքակրթական համակարգի մեջ համարժեք երևույթներ, ընդ որում պահպանելով ոչ միայն արտաքին անվանական կողմը (հայ արվեստ, ինչպես ասենք այսօր կա՝ հունական արվեստ, եգիպտական արվեստ, ավանդաբար և ոչ մի գեղարվեստական մտածողական կապեր չունեցող նույնանուն հնադարյան երևույթների հետ), այլև իր բովանդակային գեղարվեստական մտածողական արժեքը:

Հայ մշակույթի և գեղարվեստական մտածողության առնչությամբ մշտնապես ընդգծվում է ժողովրդի աշխարհագրությամբ պայմանավորված խիստ կոմունիկատիվ բնությունը, որը վերջինիս աննախադեպ կենսակայունության արժեքավորման կարևոր գրավականներից է: Մշտապես անխոչընդոտ յուրացվող օտարամուտ ազդեցությունները միայն ամրապնդել են ներքին բանաձևի առկայությունը: Դրանք հարստացրել են արտաքին ատրիբուտիկան, բայց անձեռնմխելի են թողել ատաղձը: Մի կողմից թույլ են տվել և, անգամ, խթանել են նպաստավոր նորամուծությունները, մյուսից՝ ընդդիմադրել սեփականի անընդհատ ինքնահաստատումամբ: Սա ստեղծել է որոշակի առածգական և ժամանակի մեջ ճկուն, մանևրների հակված երևույթ, որն և շնորհիվ այս ճկունության պատմական հեղաշրջիչ հատվածների կարողացել է դիմադրել և կարծր կոմպլեքսների մեծ չկտրվել: Առածգականությունը շնորհել է հայ գեղարվեստական մտածողությանը որոշակի պատմական շնչառության ռիթմ՝ իր տեղատվությունների և մակընթացությունների տրամաբանությամբ: Թերևս, դրանում կարելի է տեսնել կենսակայունության հնարավոր հատկանիշներից մեկը, որն արդի գեղարվեստական-մտածողական ավանդույթների բազմագործոն գոյատևման պայմաններից է: Հետաքրքիր է նշել, որ այդ շնչառության ռիթմը չի համապատասխանում հաճախ քաղաքական-սոցիալական զարգացման ալիքներին, իսկ երբեմն հակադարձ համեմատական է դրանց ընթացքին: Այս առումով պատմականորեն, երբեմն և մշակութային մտածողական համակարգից դուրս են մնում ընդհանուր քաղաքակրթական առանձին նվաճումներ՝ մի կողմից նպաստելով ազգայինի մեջ որոշակի ժանրային դրսևորումների հիպերտրոֆիկ վերելքին, ի հաշիվ մյուսների ուշացած մուտքի: Այդպիսին է, ասենք, մեր գրական մտածողության մեջ պոետիկ մտածողության և արձակի համադրությունը:

Բնականորեն, անկարելի է 2000 տարին տեսնել անդադար վերելք-

ների շղթայի ձևով, և դա անհնարին է ոչ միայն հայ, այլև շատ ավելի երիտասարդ պատմական ուղի ունեցող գեղարվեստական-մտածողական համակարգերի համար: Գագաթները տեղի են տալիս տեխնոլոգիական-պատմական կուտակումների ժամանակահատվածների, ընդ որում վերջիններս երկարատև են ավելի և դանդաղընթաց:

Խոշորագույն գագաթը, որն մեծապես պայմանավորվում է գեղարվեստական-մտածողական բանաձևի կենսակայուն որակի և նրա ամրությունը պատմական առումով՝ հայ այբուբենի լուսավոր դարն է: Այն ի մի է բերում ազգային մտածողության մի շարք բաղադրիչներ, միևնույն ժամանակ իր մեջ առնելով արդեն ի հայտ եկած մտածողական տարրեր, որոնք երջանիկ արտացոլվեցին գրաֆիկական պլաստիկայի մեջ և ներդաշնակեցին գեղարվեստական մտածողությանը - այն է՝ պարզություն, ֆունտիկայի բազմազանության մեջ հստակ գրաֆիկական դաճվածք: Թվացյալ երկրորդական նշանակության երևույթները դառնում են դիմորոշ, քանզի իրենց սեփական տառանշանակում չունեցող ազգային մշակույթների զարգացման ուղին իր տիպիկ դժվարություններով հաստատում է այս միտքը: Այսպիսով, իր որակում ներդաշնակ գեղարվեստական-մտածողական և արտահայտչական միջոցների առկայությունը վաղ քաղաքակրթական ժամանակներում դառնում է մեկ այլ կարևորագույն բաղադրյալ գեղարվեստական-մտածողական համակարգի կայունության համար:

Երկրորդ գագաթնային նվաճումը՝ հայ Ռեներսանսի ժամանակաշրջանն է, երբ շեշտակի ընդլայնվում են աշխարհայացքը, ընկալման հորիզոնները, մասշտաբներն, սակայն որոշ առումով արվեստի մասնավոր ձևեր մնում են գերծ ընդհանուր ժանրային նվաճումներից: Յուրօրինակ առումով վերջինս ևս հայ մշակույթի գեոպոլիտիկայի արգասիքն էր և դրա հետևանքով սոցիալ-քաղաքական իրադրության արդյունք:

Երրորդ գագաթն իր զարգացման մեջ ամենաերկայնաձիգն է՝ մոտ 300 տարի՝ որոշակի ալիքներով: Սկսվում է աշխարհագրական պարփակվածության հաղթահարման պրոցեսի նախ Անդրկովկասյան, ապա Արևելյան, և ավելի ուշ՝ եվրոպական հորիզոնների ձևով: Պատմականորեն, ժամանակի մեջ խախտումով, յուրացվում են նոր մտածողական-գրական ժանրեր (վեպ, պատմվածք, վիպակ՝ արձակ): Ներթափանցում է գեղարվեստական համակարգի մեջ ռոմանտիկականն և այս երևույթը դառնում է ճակատագրական հայ արվեստի զարգացման համար, քանզի երկար տարիների ընթացքը համաշխարհային քաղաքակրթության հետ՝ սինխրոնացվում է: Փաստորեն, մինչև 19-րդ դարը հայ մշակութային համակարգը, որոշ առումով, ապրում է իր անտոնոմ կյանքով, չնայած իր մեջ երբեք չդադարող կոմունիկատիվ բնույթի: Եվ այս գեղարվեստական իզոլյատի գոյությունը գուցե և այն պայմաններից մեկն է եղել, որը

խոչընդոտել է հայ գեղարվեստական-մտածողական ընդհանուրի՝ մեջ մինչև վերջ պարպման և այսպիսով նրա քաղաքակրթական միսիայի կատարման և եզրափակման համար: Եվրոպականի հետ համաքայլ հայ մշակութային գեղարվեստական-մտածողական համակարգի ընթացքը պիտի թվագրել ընդամենը 200 տարով, այսպիսով արժեքավորելով հայ արվեստն իբրև բովանդակությամբ 2000 տարվա, իսկ տարիքով՝ 10 ամգամ երիտասարդ երևույթ:

Գրական մտածողության ընդերքում սկսում են ձևավորվել դարերի ընթացքում հղկված գաղափարական բանաձևեր՝ ստանալով դարեվերջին քաղաքական պատկերավորում և ներթափանցելով մտածողության բացարձակապես բոլոր ոլորտները: Առանձնացնենք դրանցից մի փունջ, որոնք եղել են, գոյատևել, իսկ իբրև քաղաքական, գեղարվեստական-մտածողական արժեք գիտակցվել 19-20 դդ. սահմանագլխին՝

- լավատեսություն,
- լուսերգություն,
- լույսի կերպար,
- լույսի ձոնում և գովերգում

(սկսած Մաշտոցի դաճված առաջին բառերից մինչև այսօր) և սրա հետ մշտապես ուղեկցող

հույս և հավատ,

քանզի դրանք առաջինի արգասիքն են և պայմանավորում են մեկն մյուսին: Քրիստոնեական գեղարվեստական մտածողության տիպիկ դրսևորում՝ նյութականի նկատմամբ հոգևորի վառ արտահայտված պրիմատով: Այս հանգամանքն և պայմանավորում է վաղ (ավելի քան Եվրոպայում) Ռենեսանսային մտածողության ծագումը՝ համահնչուն և ներդաշնակ արձագանքելով ազգային-գեղարվեստական կոմպլեքսին և ժամանակի պահանջներին:

Քրիստոնեական ետերգության կարգին հայ գեղարվեստական միտքը երբևէ չի կորցնում իր խռովահույզ և տագնապալից ոգին (հիշենք Ֆրիկին, Մխթամարցուն), ինչպես նաև կարծես իրարամերժ՝ գեղոնիզմի հեթանոսական հեռուներից եկող կենսահաստատ ուժը: Գեղարվեստական աշխարհընկալման երեք հեռուների վրա խարսխված այս հենքը ստեղծող բևեռները պատմական այլևայլ պայմաններում բազմապիսի կոմքինացիոն համալիրների մեջ հայ մշակույթի համար մշտապես ապահովում են հավատ (բայց երբեք ոչ ֆանատիզմ), օպտիմիզմ և գեղոնիզմ, բայց ոչ թեթև կտրվածքով, քանզի հարստացած են առաջինի առաքինի ուժով: Սրանք և ապահովում են ավանդույթի հարատևում՝ հանդարտ, անշեջ, անընդմեջ ուժով, բայց և ամուր հիմքի հետևանքով խթանում քվանտային զարգացումը: Երաժշտական-գեղարվեստական պրոֆեսիոնալ մտածողության զանգվածի ձևավորման ընթացքում ակնհայ-

տորեն առանձնանում են երեք նշանակալից զագաթ՝ Տ.Չուխաջյան, Կոմիտաս և Ա.Խաչատրյան: Իր դիմամիկայի մեջ հայ երաժշտական պրոֆեսիոնալ արվեստը մի քանի անգամ բախվել է Արևելք - Արևմուտք ընտրության խնդրին և յուրաքանչյուր անգամ յուրովի լուծում գտել այս առեղծվածի համար՝ համաձայն պատմական կոնկրետ ժամանակահատվածի իրավիճակի և նախադրյալների: Բացահայտելու նպատակով հայ ազգային գեղարվեստական մտածողության երևույթը հետաքրքիր է դիտարկել նրա մի քանի պատմական ընթացքի մեջ սկզբունքային նշանակություն ունեցող զագաթներ, որտեղ ուժեղ անհատների գեղարվեստական աշխարհի և աշխարհընկալման մեջ կիզակետվում է գեղարվեստական մտածողական ազգային տարրը՝ հետագա պատմական ընթացքը ապահովելով և զարգացման գրավական դառնալով: Յուրաքանչյուր անգամ մի նոր ձևով և ամեն անգամ մի նոր եզր նվաճելով, հարստացնելով ընդհանուրն իր նոր ընդգրկումներով, ամեն անգամ ընդլայնելով հորիզոնները, բայց միշտ մնալով ազգային ինվարիանտին հարազատ:

* * *

Առաջնանցի ուղին արվեստում միշտ դժվարին է և հախուռն, բազմակողմանի և բազմանշող:

Տիգրան Չուխաջյանի ստեղծագործական սխրանքը այդպիսի տիպական մի ճանապարհ է՝ մաքառումների և նվաճումների դիմամիկ սլացք, որոնք արահետներ են հարթել հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման համար տարբեր ասպարեզներում: Օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ մի շարք նախապայմաններ, սակայն, կանխորոշել են այդ ուղիների հետագա ճակատագրերը, արդյունքում անբերրի թողնելով դրանք: Չուխաջյան-արվեստագետն իր ողջ էությանը թե՛ պատմականորեն, թե՛ աշխարհագրականորեն ժամանակների և ճանապարհների խաչուղիների կիզակետում է: Մրանով էին մեծապես պայմանավորված և բացատրվում նրա թե՛ ստեղծագործական միտումները, և թե՛ արվեստի զարգացման ուղղվածությունը և բնույթը, թե՛ հետագա ընթացքը:

Չուխաջյանի պատմական կոնկրետ ժամանակահատվածի մեջ իրագործված Արևելք - Արևմուտք սինթեզը կատարյալ էր իր որակի մեջ և ներդաշնակորեն ներhyուսվում է համաշխարհային ընդհանուր երաժշտական զանգվածին իբրև օրինաչափ և պատճառաբանված, առաջնեկի իրավունքով՝ մշակութային երևույթ: Եվրոպական գեղարվեստական ժամանակում դա պերիֆերիկ ղեմնկրատական երաժշտական դպրոցների ձևավորման բուռն շրջանն էր և հայ պրոֆեսիոնալ դասական դպրոցն օրգանապես ձուլվում է այս առումով ընդհանուր պատմական պրոցեսի մեջ: Յուրաքանչյուր ազգային դպրոց այդ պարագայում մշտապես հան-

գում էր ազգայինի և համաեվրոպականի սինթեզի խնդրին՝ համարժեքի ստեղծման միտումով, համապատասխան ազգային մշակույթի պատմական և պոտենցիալ զարգացման հնարավորությունների՝ յուրաքանչյուր անգամ սինթեզին ինքնատիպ լուծում տալով: Եվրոպական ժամանակի առումով խորհրդանշական է Չուխաջյանի ստեղծագործական նախասիրությունը երաժշտական թատրոնի՝ լայն ժանրային ընդգրկումներով, նկատմամբ: Եվրոպական երաժշտական մշակույթի մեջ, հարուստ և տարբեր պատմական շերտավորումների այս ժամանակաշրջանը նշանավորվում է երաժշտական թատրոնի ասպարեզում տարբեր գեղագիտական ուղղությունների համատեղ գոյատևմամբ: Հետաքրքիր է, որ դպրոցի առաջնեկի իրավունքով, Չուխաջյանի ստեղծագործության մեջ արտացոլում են գտնում համարյա բոլոր ժանրային տարատեսակները՝ իրենց իտալական և ֆրանսիական տիպային ձևերով: Սա վկայում է նաև Չուխաջյանի՝ ժամանակի զարկերակը նրբորեն լսելու ունակությունը, ոչ միայն լայն, այլև իր լուկալ հատվածների մեջ: Դրանում է, թերևս, նաև հայկական օպերետի ստեղծման առեղծվածը: Չուխաջյանի ստեղծագործական միտումներն ի սկզբանե ուղղվում են Արևելյանի և Եվրոպականի մերձեցման եզրերի որոնումների ուղղությամբ: Չուխաջյանի երաժշտական մթնոլորտն ազգային բովանդակությամբ մշտապես եղել է բազմաշերտ, միևնույն ժամանակ հանդես գալով թե՛ ինքնություն ազգային արժեքների և թե՛ ինքնատիպ ձուլվածքի ձևով: Պատմական-պոտենցիալ արևելյան մտածողությանն հավելվում է պրոֆեսիոնալ երաժշտական կրթությամբ բերված արևմտյան շերտը՝ ստեղծելով ներդաշնակ մտածողական կառուցվածք՝ այս փոխազդեցության պատմական առումով իր որակում կատարյալ մակարդակով: Չուխաջյանի մտածողության մեջ սա հանգեցնում է Արևելքի բացահայտման մեկ այլ եզրի՝ կապված, մասնավորապես, երաժշտական թատրոնի ժանրում խոր և օրինաչափ ավանդույթներ ստեղծված օրինատալիզմի առնչման հետ: Միևնույն ժամանակ օրինատալի և ազգայինի դասակարգման շրջանակները ուրվագծվում են՝ հիմնականում թեմատիկ փոխներգործման եղանակով: Արևելյան շերտը Չուխաջյանի երաժշտական մտածողության մեջ եռակի բեկում է ապրում.

ա) իբրև պատմական-պոտենցիալ ինֆորմացիոն հենք,

բ) իբրև արևմտաեվրոպական օրինատալիզմի արտացոլում,

գ) իբրև հայ ազգային երաժշտական ավանդույթների դրսևորում արևմտահայ քաղաքային բանահյուսության ձևով:

Այս եռարժեք մտածողական կոմպլեքսն առաջնորդում է Չուխաջյանին ժամանակի դժվարին ուղիներում՝ թույլ տալով կողմնորոշվել ազգայինի և եվրոպականի ձուլվածքի մեջ: Ազգային ասելով՝ Չուխաջյանի նկատմամբ նկատի ունենք երևույթի գաղափարական կողմը, քանզի ձևի

և արտահայտչամիջոցների առումով այն դեռ պատմականորեն չէր հասունացած: Չուխաջյանը հաստատում է հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության համար կարևոր և կենսունակ մի տենդենց ևս. արժեքավորող, նաև ընտրողական վերաբերմունք ազգային արժեքների իմաստավորման և յուրացման նկատմամբ, որը ստանում է հայ երաժշտական արվեստի զարգացման շրջադարձային փուլերում էական խթանիչ գործոնի արժեք՝ գեղարվեստական-մտածողական նոր մակարդակների նվաճման ձգտումով: Այն դառնում է նաև ազգայինի առավել խոր շերտերի ներթափանցման բանալի՝ նպաստելով տարբեր հարթությունների վրա պերմանենտ սինթեզին, հետևաբար և ազգային զարգացման ընդհանուր պրոցեսին երկու չափանիշներով՝ խորությամբ և ընդգրկումների ընդլայնմամբ: Հայ պրոֆեսիոնալ արվեստի ողջ ընթացքը սրա հաստատումն է:

Տիգրան Չուխաջյանի բազմագործոն ձևավորման պրոցեսը, իբրև ստեղծագործ անհատականություն, թե՛ իր ժամանակին և թե՛ ավելի ուշ, արդեն մեր օրերում, հաճախ տարակուսող ձայներ է արթնացրել: Դրանց թվում լավել է և Հակոբ Պարոնյանի ձայնը: Պատմական կարճատև հեռանկարի մեջ Չուխաջյանի ընտրած ուղին ազգային նկատմամբ կոմպրոմիսային արժեք է ընկալել: Սակայն նրա արգասավոր բովանդակությունը պատմականորեն արդարացի նվաճում է դարձել ոչ միայն հայ մշակույթի գեղարվեստական մտածողական համակարգի ձևավորման համար:

* * *

Յուրաքանչյուր փորձ դիմել Կոմիտասին՝ անհատականությանը, ստեղծագործությանը, գործին, երևույթին, ազգային սխրանքին, վեր է հանում կարծես արդեն լուծված խնդիրների նոր առեղծվածներ համապատասխան պատմական ժամանակի պայմաններին և գեղագիտական ընկալումների սահմաններին:

Այն տարածվում է և փոփոխվում անընդհատ ժամանակի մեջ, պատմական է իր էությանը և դրա որևէ կադապարի մեջ կարծրացումը կնշանակի ազգի պատմական ընթացքի վերջնակետ, այլ կերպ՝ ազգային երևույթի վախճան: Հետևաբար, կենսատևող ազգայինի մեջ, յուրաքանչյուր ժամանակ իր մեջ բերում է իր բովանդակությունը հաստատում ինվարիանտի մեջ՝ բայց անընդհատ փոփոխական ատրիբուտներում: Մրա հետևանքներով և, առաջինը թույլ է տալիս այլևայլ ձևերում անվերապահորեն ճանաչել և առանձնացնել կոնկրետ ազգային, իսկ երկրորդը՝ մշտապես նրա բովանդակային էությունը նորոգել՝ ժամանակին համաքայլ: Այլապես ազգային երևույթի մեջ չկա և չի կարող լինել առաջընթաց, իսկ ազգը՝ քանզի ոգու էությունն է նրա առաջնային հատկանի-

շն, դատապարտվում է հետզհետե տարրալուծման ոգեկանի այլ ձևերի մեջ: Եվ բնական է, որ յուրաքանչյուր ժամանակ, ամեն մի տասնամյակ, իր հետ բերում է իր Կոմիտասը, գտնում է տիեզերականի մեջ իր լարը, լսում իր ժամանակը նրանում: Հետևաբար Կոմիտաս-երևույթը լիովին բացահայտման ենթակա չէ, քանզի այն հավերժական է իր բացահայտման ձևերի մեջ, որպես հարատևող ազգային ոգու արտացոլում, իսկ դրա ավարտուն նկարագիրը կարող է կայունանալ միայն հետմահու:

Կոմիտաս և ազգ հասկացություններն ազգային գիտակցության մեջ հոմանիշ են, ունեն սիմվոլի արժեք: Այս նույնացման պատմական գործոններն ակնեղև են: Պատմական ժամանակային և գեղարվեստական գործոններն դարասկզբին այդ անհատականության ֆենոմենի ձևով և միջոցով կիզակետել են ոգու խորացումն և դրոշմվել գիտակցության մեջ իբրև նույնանուն: Անհրաժեշտությունը բևեռվում էր ժողովրդականի և հոգևորի միաձույլ ներդաշնակության մեջ: Եվ դրա պատմական զուգահեռ ապացույցն է Թումանյանի երևույթը: Գեղարվեստական միջավայրը ժամանակային բարենպաստ պայմաններում բազմաթիվ օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ գործոնների հաջողակ համընկման և խաչաձևման հետեվանքով ծնում է իր լիդերին, որն առաջնորդում է ընթացքը, նպաստում նրա թռիչքային, պոռթկունմային վերելքին: Սա երկստեք արգասավոր պրոցես է՝ ժայրագույն պայմանավորված մեկը մյուսով: Ընդ որում ժամանակն ինքն է ընտրում առաջատարին՝ պետական գործչին, բանաստեղծին, գրողին, երաժշտին: Այս պարագայում ձևն լոկ կրող է դառնում, քանզի առաջնային շեշտն իր վրա է վերցնում ցանկացած դրսևորումով՝ ազգային ընդհանրական ոգին: Պատմական իրականության համար ձևը չունի նշանակություն, այլ միայն նրանում պարփակված, էությանը նույնարժեք գեղարվեստական բովանդակությունը:

Կոմիտաս-երևույթի կենսամարմնավորման համար առանձնանում են երկու կարևոր գործոններ, այն է՝ ժամանակի և գեղարվեստական միջավայրի, ընդ որում երկու հասկացություններն էլ ոչ միանշանակ արժեքով, այլ բազմաբովանդակ, շերտավորված լայնակի և երկակի կտրվածքով, որն սովորաբար ընդհանրացնում ենք «հարուստ» գաղափարի մեջ: Կոմիտաս-արվեստագետը կմնար լոկ որպես լոկալ ազգային երևույթ, արժեք, եթե նրա գեղարվեստական ժամանակը չբաղդատվեր մի շարք, այն է՝

- ա) անհատի ժամանակ
- բ) եվրոպական ժամանակ
- գ) ազգային ժամանակ
- դ) պերիֆերիկ ազգային ստեղծագործական դպրոցների ժամանակ բովանդակության մեջ:

Դժվար է այս պարագայում ճշգրտորեն ասել թե որն է առաջնային

այս հյուսվածքում՝ անհատը, թե ժողովուրդը: Այսինքն ժողովուրդն է իր պատմական բնականոն զարգացման մեջ տրամաբանորեն հանգում Կոմիտասին, թե անհատը շնորհիվ իբ հսկա պատմական պոտենցիալի՝ ինքն է գտնում իր ժողովրդին անհրաժեշտ ժամանակի մեջ:

Այս երկու գործանքերը պատմականորեն ընթացել են համաքայլ և գեղարվեստական-ժամանակային պահին արգասավոր միաձուլում տվել:

Եվրոպական երաժշտական մշակույթի զարգացման հեռանկարի մեջ Կոմիտասի երևույթը բնականորեն ներհյուսվում է որպես դարասկզբի որոնումների օրգանական մի մաս: Նույնատիպ երևույթ էր և եվրոպական պերիֆերիկ ստեղծագործական դպրոցների օարթանքն ու զարգացումը, որոնց կարելի է դասել և հայ ազգային դպրոցն այս կոնտեքստում: Եթե 19-րդ դարի վերջում պերիֆերիկ դպրոցների զբաղմունքն առաջին փուլը համընկավ Չուխաջյանի երևույթի հետ, ապա երկրորդ փուլը համընկավ Կոմիտասի ասպարեզ իջնելու գեղարվեստական ժամանակին՝ ավելելով 20-րդ դարի գեղագիտական աշխարհընկալման միտումները: Եվ եթե եվրոպական դպրոցների համար մաս օրգանական, բնականոն երևույթ էր, ահա Եվրոպայի խաչուղիներից դուրս, Կովկասի սարերում կորած, բազմապիսի և դառավոր օտարամուտ ազդեցությունների ծանրության տակ կրկնված հայ մշակույթի համար սա իսկական սխրանք էր: Վերջինս կարելի է բացահայտել միայն ազգային պատմական ժամանակով՝ խտացված Կոմիտաս-անհատի հսկայական գեղարվեստական ինտուիցիայի ձևով: Մինչդեռ գեղարվեստական ինտուիցիան ևս պոտենցիալի կոնկրետ արտահայտումն է որոշակի պատմական բարենպաստ պահին: Հայ մշակույթը նույնատիպ առկայծումներ-ապացույցներ ունի իր փշոտ պատմական ճանապարհին՝ Մայթ-Նովա, Խաչատրյան:

Ժամանակը շարունակում է կերտել Կոմիտասի կերպարը, իբրև ազգային ոգու երևույթ ժամանակի պոտենցիալը և ժամանակակիցն մեկտեղելով՝ դրանով իսկ նրան կենսահարառև ոգի տալով: Ազգային ոգի հասկացության մեջ ամփոփված է Կոմիտասի գեղարվեստական աշխարհի բովանդակությունը: Այլ կերպ այս սովետության մեջ կարելի է հավասարության մշան դնել: Ակնհայտ է, որ ժամանակ հասկացությունն իր հետ բերում է և գեղարվեստական արժեքավորման և աշխարհընկալման ձևեր, կառուցված բազում բաղկացուցիչներից, որոնց մեջ, սակայն, առանձնանում են մի քանի դոմինանտներ, որպես գեղարվեստական երևույթի ինքնատիպ նկարագրի կերտողներ:

Կոմիտաս-վարդապետ: Ավանդաբար և սովորաբար մեր արվեստաբանության մեջ հայտնի պատճառներով, գեղարվեստական սանբողջության մեջ այս մոտիվը քիչ է շեշտվել կամ սահմանափակվել միայն ստեղ-

ծագործության որոշակի ոլորտով: Մինչդեռ կոմիտասյան գեղարվեստական գաղափարախոսության և բարոյախոսության հիմնաքարայինը պիտի փնտրել հենց սրանում, որն եղել է նրա աշխարհընկալման դիտակետը, ըմբռնման անկյունը, որն և դարձել է ժողովրդի ոգու բացահայտման բանալին:

Քրիստոնեության վեհ հումանիստական գաղափարախոսությունը Կոմիտասի գեղարվեստական աշխարհայացքի հիմնական դրույթներն են, որոնք արձագանքում են ժողովրդական բանահյուսության իշխող, առավել քան հազարամյա գաղափարախոսությամբ մտածողության, ոգի դարձած գեղարվեստական մտապատկերների կոնստանտների հետ:

Չլինելով երբևէ ֆանատ իր հավատքի մեջ, սակայն հայ կրոնական գաղափարա-բարոյական համալիրը, շնորհիվ իր մեջ ներառած և ինքնատիպ մտածողություն դարձած գաղափարների, բնականորեն արտացոլվել է և ժողովրդական գեղարվեստական մտածողության մեջ՝ դառնալով նրա դրսևորման ձևերից մեկը:

Անկախ ճակատագրի անողոր ուժերի երկադատև ներգործության, հայ գեղարվեստական մտածողության մեջ մշտապես հարատևել են՝

ա) լուսերգությունը

բ) հումանիզմը

գ) լավատեսությունը

դ) սերն և կարտոն իբրև վերջինս ածանցյալ ամենալայն մեկնաբանմամբ՝ աստվածայինից դեպի մարդկայինը, հողեղենը, հոգևորից դեպի զգայական-հոգևոր:

Քրիստոնեության դոմինանտները՝ խիղճ, սեր, հավատ, հույս, մաքրություն և քավություն, հավերժականություն և լավատեսություն - ժողովրդի մտածողության մեջ մարմնավորվել են գեղարվեստական պատկերացումներում: Ժողովրդական աննկուն ոգին հարատևող գաղափարների միջով և ձևով արտահայտել է հավերժականի էությունը, որոնք այսրպեականը օժտում են մշտնջենականի արժեքով և խորհրդով՝ ճառագաված քրիստոնեական գաղափարախոսության լույսով:

Այստեղից և կոմիտասյան երգերի առանձնահատուկ ոգին, ձևը, բովանդակությունը, որն և նա շեշտում է: Այստեղից և ժողովրդական ստեղծագործության ոգին Կոմիտասի մոտ: Ազգայինի նման ընթերցումը Կոմիտասի երգերը դարձնում է առանձնահատուկ մի երևույթ և դրանում է, թերևս, պատճառներից մեկը, որ այլևս և ոչ մեկին չհաջողվեց կոմիտասյան արժեքի նմուշներ հավաքել, որոնց վրա ակնհայտ է մի հուժկու անհատականության մտքի և ձեռքի կնիքը, որի առեղծվածն ու խորհուրդը, թերևս, քրիստոնեական գաղափարախոսությամբ լիցքավորված ժողովրդական բարոյագիտության հավերժ մոտիվների ինքնատիպ ընթերցումն է:

Արանում և անփութված է Կոմիտաս-վարդապետի ժողովրդի գեղարվեստական ոգու բացահայտման հանելուկն, որը ժամանակի գործոնի պատմական պահանջադրող պահին մարմնավորվեց ազգային գեղարվեստական պոստեմցիալի և գեղարվեստական խոշոր անհատի հատկանիշների խաչասերման մեջ կոնկրետ ժամանակի պահանջներն առաջադրելով այդ պատմական հատվածին ազգային մշակույթի գոյատևման համար անհրաժեշտ երկու կարևորագույն արժեքների ձևով՝ հույս, ժողովուրդ և հավատ, կրոն:

* * *

Արամ Խաչատրյանի ներխուժումը 20-րդ դարի երաժշտական աշխարհը, առաջնահերթ առումով ցնցեց իր ինքնասիպ և անկրկնելի, ընկալումներով և զգացողությամբ բացարձակորեն նոր գեղարվեստական աշխարհով: Սա արևմտյան լսարանի համար երբևէ չճանաչված, բայց և միևնույն ժամանակ այլ չափանիշներով արևելցուն նորովի բացահայտման իր որակի մեջ սինթետիկ և կոմպլեքսային աշխարհընկալմամբ, խոր և բազմակողմ գեղարվեստա-կերպարային մի ողջ համակարգ էր: Համակարգ, որի արժեքն առաջնային առումով, նրա գեղարվեստական ճշմարտության մեջ էր, որը նույնքան ճշմարտացի վերամարմնավորում էր գտել ինտոնացիոն-մտածողական ոլորտում: Սա իհարկե երաժշտական ֆեյնոմեն էր, այս հասկացության ողջ բովանդակության համակարգային խորությամբ, ճանաչելի ամենահակիրճ ինտոնացիաներում անգամ:

Ակնհայտ է, որ որքան այս երևույթն արվեստագետի անկրկնելի անհատականության արյույունք էր, նույնքան և այն հարուստ ազգային գեղարվեստական մտածողական պոստեմցիալի արգասիքն, որի ժառանգն էր դարձել Խաչատրյանը: Դժվար է միանշանակ գնահատել իր որակում բազմաշերտ, պատմական տարբեր՝ հաճախ իրարամերժ և հակասական ազդեցություններով, կուտակումների կառուցվածքային բարդ այդ զանգվածը, որտեղ, սակայն, արտակարգ երջանիկ մի բերումով պատմականորեն սինխրոնացվում են և պատմակիզակետում միաձուլվում սուբյեկտիվ և օբյեկտիվ նշանակության մի քանի որակի միտումներ՝ դարաշրջանի և ժամանակի, լոկալ-ազգային մշակույթի արևմտաեվրոպական արվեստի, ինչպես և սովետական մշակույթների, ստեղծելով իր ընդգրկունների մասշտաբով գեղարվեստական ուժի պոթելման աննախընթաց մի էֆեկտ:

Արամ Խաչատրյանի գեղարվեստական աշխարհն ձևավորվել է հազարամյակների ընթացքում՝ ճիշտ այնքան, որքան չափում է իր պատմական ուղին հայ ազգային երաժշտական և ոչ միայն երաժշտական մշակույթը, քանզի Խաչատրյանի մտածողական հորիզոնները իր ընդ-

գրրկումների սահմաններում և տարողունակությամբ, անկասկած, առավել լայն են, քան մեկ արվեստի ձևի հնարավորությունները: Սակայն, երկար ու ձիգ այդ դարերի ընթացքում գեղարվեստական նման ամբողջականություն, իր սինթետիկ և մտածողական ինտեգրացիայի՝ որակով պատմականորեն ընտրեց հենց այն պահը, որը պայմանավորվում էր երկու կարևորագույն գործոններով՝ շրջապատով և ժամանակով:

Այս չափանիշները դարձան այն պարարտ հենքը, որի վրա հնարավոր դարձավ Արամ Խաչատրյանի անկրկնելի ուժի գեղարվեստական մտածողության պտոթկումը:

Ինչ առումով էլ որ արժեքավորենք Խաչատրյանի ստեղծագործությունը, անկասկած, առաջին չափանիշը նրա ազգային էությունն է: Նրա ողջ բարդ մտածողական համակարգը սիստեմավորվում և կարգավորվում է միմիայն ազգային ընկալման տեսանկյունից: Սակայն, Խաչատրյանը չէր կայանա իբրև լիարժեք առումով ազգային արվեստագետ, եթե նրա հայկականի մեջ չլիներ, դարձյալ դարերով կուտակված, գեղարվեստական փորձով բերված այլազգի մշակութային նվաճումների բնական ընկալման և այնուհետև ազգային մտածողությամբ յուրացման և սեփականացման մեծ փորձը: Այս հանգամանքն արդեն հայ մշակույթին ընծայում է յուրահատուկ որակ, քանզի նման-հակամետ (նկատի ունենք Արևելք - Արևմուտք) միտումներով մշակութային փոխազդեցությունները սովորաբար տեղի են ունենում և ունեցել են պատմական ժամանակների շերտավորման ձևով, մինչդեռ դրանց ժամանակի մեջ ստրետային խտացումն ինքնին նոր որակ է ստեղծում, ինչը հայ ազգային մշակույթի հիմքն է և ապահովում է նրա սինթետիկ մտածողական հենքը:

Այլազգի մշակութային նվաճումների նկատմամբ լրջմիտ հետաքրքրության արմատներն, այսպիսով, խորակում են դարերի մեջ և հետզհետե վերաճում մտածողական որակի: Պատահական չէ, որ Արևելյան տարածաշրջանում մեր մշակույթը մինչ Խաչատրյանը արդեն ունեցել է պատմական նմանօրինակ գեղարվեստական սինթեզի փորձ հանձնես Մայք-Նովայի: Պարզապես ժամանակի և աշխարհագրական ընդգրկումների հնարավորությունները այս երևույթը սահմանափակել են Կովկասի սահմաններում: Մինչդեռ կարևորը, առաջնայինն այստեղ պիտի համարել սկզբունքայնորեն երևույթի հնարավոր դրսևորման փաստը:

Խաչատրյանի հայ երաժշտական մշակույթի՝ իսկ՝ նրա միջոցով նաև Արևելքի հետ կապերի բարդ հանգույցի մեջ առանձնանում են երեք հիմնական զանգված՝

ա) Արևելք ինչպես գեներտիկորեն պայմանավորված պոտենցիալ պատմական ինֆորմացիա,

բ) Արևելք՝ օրիենտալիզմի ավանդույթների ընկալման նրգասիք,

զ) Արևելք՝ հայ ժողովրդական և պրոֆեսիոնալ երաժշտական մշակույթների ընկալման միջոցով:

Այս երևույթի կոմպլեքսային ամբողջականության գերարտափայտման համար հսկայական նշանակություն է ձեռք բերում և Խաչատրյանի քաղաքային ավանդույթի երաժշտական մտածողության և հատկապես բազմազգ քիֆլիսյան մթնոլորտում անկաշկանդ երաժշտական մտածողության ձևավորման գործոնը, իբրև կրկնակի ինտեգրացիայի ենթակա երևույթ: Խաչատրյանի գեղարվեստական-մտածողական համակարգը ձուլվում է բազմաշերտ սինթեզի բազմապատկման եղանակով, որտեղ առաջինը՝

ա) կովկասյան մակարդակն է, այնուհետև շարունակաբար՝

բ) քաղաքային մակարդակ,

գ) արևելյան-ռեզիոնալ,

դ) արևմտյան-օրիենտալ,

ե) ռուսական-օրիենտալ,

զ) ազգային պրոֆեսիոնալ մակարդակով,

և վերջապես, իբրև բարձրագույն գեղարվեստական ընդհանրացման մակարդակ հառնում է արվեստագետի անհատականությամբ ամփոփված գեղարվեստական օրգանական սինթեզը:

Այսպիսով, Արևելյան - Արևմտյան սինթեզի հիմնական փուլերը հայ ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման ճանապարհին կարելի է նրվագծել իբրև. -

Չուխաջյան - եվրոպական բազմաձայնություն, նոր ժանրային մըտածողության ձևեր, Արևմտյան - Արևմտահայ սինթեզ,

Կարա-Մուրզա - խմբերգային բազմաձայնություն, Արևմտյան - հայ սինթեզ,

Եկմալյան - բազմաձայնության ներթափանցում հայ հոգևոր երաժշտության մեջ,

Ն.Տիգրանյան - Արևելյան ցիկլիկ ձևերի մեկնաբանում եվրոպական նվագախումբ միջոցով,

Կոմիտաս - ազգային ինքնատիպ սինթեզ ներքին հնարավորությունների վերարտադրությամբ,

Մալեդիարյան - նոր՝ սիմֆոնիզմի գեղարվեստական մտածողական հորիզոնների յուրացում:

Այս հեռանկարում Խաչատրյանի ստեղծագործական գեղարվեստական մակարդակի երևույթն ազգային-լուսալ արվեստի մեջ բնականոն է և հետևողական:

Արևելյան մտածողության մեջ ազգայինի հնարավորությունների ընդլայնված ընդհանրացման գեղարվեստական նոր մակարդակի վրա ճշմարտացիորեն մեկնաբանման երևույթը սկզբունքայնորեն նոր հորի-

գոններ էր ուրվագծում ոչ միայն ազգային մշակույթի, այլև համամարդկային գեղարվեստական մտածողության սահմաններում: Սրանում է, քերև, Խաչատրյանի գեղարվեստական աշխարհի նորովի բովանդակության հեռանկարային նշանակությունը և արժեքը: Մյուս կողմից, նմանօրինակ գեղարվեստական երևույթի հնարավորության փաստն իր դրսևորման մեջ պահանջում է մեկ այլ անհրաժեշտ պայման ևս: Դա ժամանակի ամենաորոշ գործոնն է: Դա ոչ միայն պահանջում էր ազգային մշակույթի ներքին ռեսուրսների բնականոն հասունացում, այլև ընդհանուր առումով, այդ ժամանակի միտումների մեջ ներդաշնակորեն ներհյուսվելու նախապայման:

Դժվար է պատկերացնել ավելի դժվարին և հակասական մի ժամանակաշրջան, քան 20-30-ականները սովետական արվեստի համար, երբ պատմական նվաճումների արժեքները և նշանակությունը ծայրահեղական հայացքների դատաստան էին ապրում, երբ ժամանակի գեղարվեստական արտացոլման ձևավորման ուղիները ընթացքի և խմորումների մեջ էին: Միևնույն ժամանակ, դժվար է նաև քերագնահատել այդ տասնամյակների արտակարգ հեղաշրջիչ, եռանդուն, նպատակամետ ոգին, որը համահնչուն գունվեց Խաչատրյան-արվեստագետի անհատականության ներքին մղումներին և միտումներին, ժամանակային արագացում հաղորդելով նրա գեղարվեստական մտածողության ձևավորման ընթացքին: Խաչատրյանի գեղագիտական ընդհանրացման ուժը կայանում է դեռևս չբյուրեղացած իրականության արտացոլման ձևերի գեղարվեստական կանխագուշակման մեջ: Դրանում ամփոփված էր Խաչատրյան-արվեստագետի դիմամիկ անհատականության էությունը, որն իր մեջ էր առել նրա հախտուն ժամանակի մի քանի բնորոշ հատկանիշներ, որոշ առումով պայմանավորված և ժամանակի կազմավորման արագություններով, կյանքի ընկալման և ընդգրկման, ինֆորմացիայի և պոտենցիայի սինթեզի մեջ:

Խաչատրյանի գեղարվեստական դիրքորոշման և անհատականության ձևավորման ժամանակային գործոնի կարևորագույն չափանիշի արդյունավետ համընկման օգտին է խոսում 20-30-ականների նրա մյուս ժամանակակցի՝ Մարյանի հետ գեղագիտական համադրումը, իբրև արվեստի մեջ բազմաթիվ առումներով իդենտիկ երևույթ: Հիմնական ընդհանրությունը՝ գեղարվեստական մտածողական մակարդակով Արևելքը ամբողջական-գեղարվեստական բարձունքի համակարգ մեկնաբանելն է: Այն, ինչ Խաչատրյանը պատմականորեն անդիմադիր և համոզիչ իրագործեց 30-ականներին, և լսելի եղավ բազմաբովանդակ լարանների համար, 10-ականներին Մարյանը կատարում էր դժվարին խոչընդոտների հաղթահարման ուժով: Ժամանակի, Արևելքի և Արևմուտքի ընդհանուր միտումները կիզակետվեցին 30-ականներին և այս պատմական

պահը դարձավ հայ արվեստի համար աննախընթաց վերելքի ժամանակաշրջան:

Խաչատրյանն իր գեղարվեստական աշխարհի առումով, անկասկած, առաջին մոտեցման չափանիշով մնում է ազգային մշակույթի ժառանգորդ:

Երկրորդ չափանիշով՝ դա ընդհանուր կովկասյան գեղարվեստական-մտածողական ֆենոմենն է:

Եվ, վերջապես, երրորդ շրջանով՝ դա ընդհանուր Արևելյան մտածողական մակարդակի երևույթ է: Այստեղից և բնականորեն դուրս է բերվում հետադարձ կապի փոխադարձ երևույթը նույն համակարգով՝

ա) ազգային

բ) կովկասյան

գ) Արևելյան ընդհանուր:

Նման ընդլայնված գեղարվեստական աշխարհ՝ ամփոփված մեկ ազգային մշակույթի մտածողական օրինաչափությունների մեջ և թույլ է տալիս բացահայտել Խաչատրյանի ինքնատիպ-ազգային մտածողության անվերապահ ընկալման երևույթն առանց բացառության բոլոր լսարանների կողմից, ընդ որում և՛ լայնակի, և՛ երկակի կտրվածքներով:

Դա և դարձնում է նրան համամարդկային արժեք:

Այս տեսանկյունը թույլ է տալիս նաև Խաչատրյան-արվեստագետի գեղարվեստական աշխարհի արտացոլման և ընկալման երևույթը բացահայտել իր ժամանակի, ազգային ժամանակի և պատմական ժամանակի ընդհանուր կտրվածքում:

Այսպիսով, հայ պոռֆեսիոնալ երաժշտական մտածողության ճանապարհին բևեռվելով երեք խոշոր գագաթների վրա, հնարավոր է ընդհանրացնել ազգային մտածողության առաջատար դոմինանտ բաղկացուցիչները, որպես դիմորոշ՝ յուրաքանչյուր դեպքում հարստացված և շերտավորված ժամանակի և անհատականության գործոնով: Դա ոգեղեն լուսերգության պրիմատն է օպտիմիզմի և գեղոնիզմի հեթանոսական ժառանգության, ինչպես նաև քրիստոնեական հույսի և հավատի կայուն մտածողության ընդհանրացման ամբողջական զանգվածի մեջ: Հենց այս կոմպլեքսի հետևանքով է առանձնանում Կոմիտասի պատմական արժեքն անգամ այս եռյակի սահմաններում: Ամուր, բայց և ճկուն պոտենցիալի հետևանքով պատմական բախտորոշ պահերին, հուժկու անհատականություններին ասպարեզ մղումը յուրաքանչյուր անգամ ի գործ է գտնվել ճշգրտորեն կողմնորոշվել և իրագործել Արևելք - Արևմուտք խաչուղիներում միակ ընդունելի, պահին համապատասխան գեղագիտական լուծումը, ստեղծելով դրանով ազգային ավանդական մտածողության մեջ կենսակայուն շարունակականության տրամաբանական շղթա:

ԱՆՆԱ ԲԱՐՄԱՄՅԱՆ

*ՌՈՍԱՆՈՍ ՄԵԼԻՔՅԱՆ:
ԷՋԵՐ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱՅԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ*

Աշխատանքային սխրանքներով, բազում դժվարությունների հաղթահարումներով, որոնումներով և ակնառու ձեռքբերումներով անցած տասնյակ տարիներ: Ձեռքբերումներ, ոյունք ժամանակի ընթացքում իրավունք ընձեռեցին Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիան ճանաչելու որպես Խորհրդային Միության առաջատար կոնսերվատորիաներից մեկը:

Կոնսերվատորիային նախորդեց երաժշտական ստուդիայի հիմնումը, որն իր վրա վերցրեց առաջին քայլերի ողջ ծանրությունը:

1921-ին Հայաստանի կառավարության որոշումը Երևանում երաժշտական ստուդիա հիմնելու մասին, երկրում տիրող սոցիալ-տրնտեսական մակարդակի և կազմակերպված գեղարվեստական մշակութային կյանքի բացակայության պայմաններում մեծ, եթե չասենք հանդուգն, սխրանք էր, որի իրականացումը պահանջում էր հայրենիքին ծառայելու անձնուրաց նվիրյալներ: Այսօր մեր բարոյական պարտքն է հիշել այդ երախտավորներին և մեր երախտապարտության խոր զգացումներն արտահայտել նրանց կատարած գործի առջև:

Ստուդիայի հիմնումը պահանջում էր, որ գործի գլուխը կանգնած լինի երաժշտական մեծ հեղինակություն ունեցող, ժողովրդի լուսավորության գաղափարով տոգորված, կազմակերպչական ձիրքով և անհողորդը կամքով օժտված անձնավորություն: Հայաստանի լուսավորության կամխարը Երևան հրավիրեց Ռոմանոս Մելիքյանին: Դժվար թե կարելի էր ավելի ճիշտ ընտրություն կատարել:

Ռոմանոս Մելիքյանը, ադ անգուզական արվեստագետը, հայրենիքին ու ժողովրդին ծառայելու, երկրում երաժշտական կյանքի կազմակերպման, ժողովրդի երաժշտական լուսավորության գաղափարներով ոգեշնչված, եկավ Երևան և նետվեց կյանքի հորձանուտը: Մելիքյանի առավելությունն էր նաև ժամանակի ոգու և պահանջների սուր զգացողությունը. «ժամանակը չի սպասում, կյանքը առաջ է թռչում հարյուր մղոնանոց քայլերով, շուրաքանչյուր ժամանակաշրջանն ունի իր խնդիրները և պահանջները: Արվեստագետը պարտավոր է ընթանալ իր դարի հետ, մենք պարտավոր ենք տալ նոր ժամանակաշրջանին համապատասխան գործեր, եթե չենք ցանկանում ետ մնալ կյանքի պահանջներից»: Այս տողերը Մելիքյանի համար լույ խոսքեր չէին, այլ ողջ կյանքի ապրելու ու գործելու սկզբունք:

Ստուդիան ծնվեց երկունքով: Ամբողջ աշխատանքը, կապված և գուտ ուսումնական հաշցերի, և նյութական հիմքի ստեղծման հետ (գործիքների, կահույքի, նոտաների և այլ պիտույքների) դրված էր Մելիքյանի ուսերին: Բավական է պատկերացնել, թե որքան ճիգ ու ճարտասանությամբ պետք է գործադրեր նա, որպեսզի համոզեր ունևոր երևանցիներին իրենց դաշնամուրը տալու ստուդիային (մեկը չէ, չորսը): Մտեփան Չորյանը հիշում է. «... Ռոմանոսը լինելով ստուդիայի դիրեկտորը, ահազին ջանք ու եռանդ գործադրեց այդ ստուդիան կազմակերպելու և բարեկարգ վիճակում դնելու համար: Նա այդ գործով խանդավառ էր այն աստիճան, որ բեռնակիր մշակների հետ անձամբ ոչ միայն մանր իրեր, այլև դաշնամուր, սեղաններ ու աթոռներ էր տեղափոխում իր դպրոցը ... և կարճ ժամանակում ստուդիան դարձրեց ամենաօրինակելի հաստատությունը Երևանում՝ իր կահավորումով, մաքրությամբ, կարգապահությամբ:

Մյուս կողմից, - շարունակում է Չորյանը, - նա շարունակ ինտելիգենցիայի շրջանակում պրոպագանդում էր իր ստուդիայի կարևորությունն ու անհրաժեշտությունը, հաճախ ստուդիայի շրջանակում կազմակերպում էր երաժշտական երեկոներ, հրավիրելով պատասխանատու աշխատողներին և ինտելիգենցիային՝ իր աշակերտների առաջադիմությունը տեսնելու:

Եվ այսպիսով, դարձյալ կարճ ժամանակում, կարողացավ իր ստուդիան շրջապատել հասարակական լայն խավերի սիրով ու համակրանքով»:

1921 թ. դեկտեմբերի 22-ին ստուդիան բացեց իր դռները դիմորդների առջև: Ի նշանավորումն այդ իրադարձության Մ.Մարյանը գրատախտակի վրա գծեց նոտային հնգագիծ:

Ստուդիան ուներ երկու բաժին՝ «Ակադեմիական» (դաշնամուրի, ջութակի, թավջութակի և երգեցողության դասարաններ) և, այսպես կոչված, «Ընդհանուր կրթական», ուր պատրաստում էին երգ-եքաժըշտության մասնագետ ուսուցիչներ հանրակրթական դպրոցների համար և, ինչպես Ռոմանոսն էր ասում, «մասսովիկներ», որոնք պետք է զբաղվեին ժողովրդի լայն խավերի երաժշտական լուսավորության, ինքնագործունեության տարածման խնդիրներով:

Մելիքյանն իր շուրջը համախմբեց երաժիշտների մի ոչ մեծ խումբ, որը խանդավառված նրա ոգևորությամբ, մեծ նվիրումով տրվեց հայրենամեղեր գործին, դիմակայելով կենցաղային ամենաաննպաստ պայմաններին: Այդ նվիրյալներն էին՝ դաշնակահարներ Աննա Մնացականյանը և Հովսեփ Մադաթյանը, ջութակ դասավանդում էր Լևոն Միրզա-Ավագյանը, թավջութակ՝ Վիկտոր Ավետիքյանը, երգ՝ Ռոմանոսի կինը և օգնականը՝ բարձրարվեստ երգչուհի և դաշնակահարուհի Արուս Բաբայանը: Ինքը, Ռոմանոսը դասավանդում էր երաժշտության տեսություն և սոլֆեջո:

Հաջորդ տարի Մելիքյանը Նոր Նախիջևանից հրավիրում է ջութակահարներ Ավետ Գաբրիելյանին և Դավիթ Սողոմոնյանին: Վերջինիս հղած նամակում գրում է՝ «Նորից եմ խնդրում ու գրում, որ մինչև սեպտեմբերի 1-ը լինես մեզ մոտ, որպեսզի միասին անցնենք գործի: Բեզ այդքանը կատես, որ կվերածնվես միանգամայն և հավիտյանս շնորհակալ կլինես ինձնից:

Այս 5-6 ամսվա ընթացքում հազիվ թե մի երկրում արած լինեն այնքան բան, ինչ արել ենք մենք այստեղ, մի քանի մվիրված մարդկանցով և առաջիկայում ունենք այնպիսի լուրջ գործեր, որ դու նույնիսկ կգարմանաս: Բավական է հիշել, որ սեպտեմբեր-հոկտեմբերից, ամիսը 2-3 անգամ «Պատմական կոնցերտներ» ենք տալու (սկսած Օռլանդո Լատոյից մինչև Ռավել)»:

Այդ «Պատմական համերգների» նպատակն էր աշակերտներին ներարկել սեր դասական երաժշտության, գեղեցիկի նկատմամբ, ձևավորել նրանց ճաշակը:

Առաջին իսկ օրից ստուդիայում աշխատանքն ընթանում էր լայն ընդգրկումով: Մելիքյանի խոր համոզմամբ, ստուդիան չպետք է սահմանափակվի երաժշտական կատարողական բնագավառով: Նրա սրբազան պարտքն է նաև ժողովրդական լայն զանգվածների, երաժշտական լուսավորության նույնքան կարևոր գործի կազմակերպումն ու զլխավորումը: Այդ նպատակով ամռան արձակուրդների ժամանակ «ընդհանուր կրթական» բաժնի աշակերտները (հետագայում կոնսերվատորիայի ուսանողները) գործուղվում էին տարբեր շրջաններ՝ կազմակերպելու երգչախմբեր, սովորեցնելու երգեր և հանդես գալու համերգով: Բացի այդ նրանք պետք է ժողովրդական երգեր հավաքագրեին կորստից վրկելու համար: Այդ գործի մանրակրկիտ նախապատրաստական աշխատանքը ղեկավարում էր Մելիքյանը: Միայն նրա բարի երթի մաղթանքը ստանալուց հետո աշակերտները մեկնում էին և ցրվում Գորիսից մինչև Լոռի: Այսպիսով Մելիքյանը մեկ կողմից լուծում էր ժողովրդի մեջ երաժշտական լուսավորության տարածման հարցը, մյուս կողմից՝ իր սաների մեջ սերմանում էր քաղաքացիական պարտքի զգացողություն, նրանց ներշնչում, որ. «Ով զրկված է հասարակական կյանքի իմպուլսից և եռուն կյանքի առօրյայից, նա չի կարող ստեղծել մեծ գործեր, դարաշրջանն անմահացնող գործեր, որովհետև արվեստը՝ դա ինքը կյանքն է, իր բազմաթիվ և բազմապիսի երևույթներով, որոնք բեկվելով ստեղծագործողի ներաշխարհում ստանում են յուրահատուկ ձև և կերպարանք...»:

Ստուդիայի, ապա կոնսերվատորիայի, պարտականությունն էր նաև Երևանի հասարակության երաժշտագեղագիտական դաստիարակությունը: Ստուդիայի դասատուները հանդես էին գալիս բաց համերգներով՝ դասական և հայ երաժշտության ծրագրով: Այդ համերգները մեծ ժողովրդականություն էին վայելում: Մելիքյանն ասում էր. «Առանց

երաժշտական հասարակության չի կարող զարգանալ ստեղծագործական միտքը, առանց պահանջի չի կարող լինել արտադրանք: Նախ պիտի՝ պատրաստել երաժշտությունը սիրողներին, որոնց հետ միայն ստեղծագործական միտքը առաջ կընթանա հախուռն քափով»:

Ինքը՝ Մելիքյանը կազմակերպում և ղեկավարում էր բազմաթիվ ինքնագործ երգչախմբեր (մանկական և մեծահասակների): Այդ գործը մեծ քափ ստացավ 1927-ից, երբ նա Հայաստանի կառավարության հրավերով կրկին Երևանում էր: Բարձր համաբույժ ուներ 1924 թ. նրա կազմակերպած և ղեկավարած կոմսերվատորիայի երգչախումբը: Չի եղել մի տոն, հասարակական միջոցառում, որին նա մասնակցած չլիներ, թե որպես կազմակերպիչ, թե որպես կատարող (խմբավար):

Ստուդիայի 1-2 տարվա արգասաբեր աշխատանքը հնարավորություն ընձեռեց 1923 թ. հոկտեմբերի 1-ին ստուդիան վերափոխել կոմսերվատորիայի: Լուսավորության ժողկոմիսար Ա.Մոսվյանին ներկայացրած զեկուցագրում գրված էր. «Հայաստանի ժողովրդական կոմսերվատորիան, երաժշտական միակ հիմնարկը, պետք է դառնա մեր երկրի երաժշտական կուլտուրայի կենտրոնը: Հեռու կանգնած հիմնավանդական ռուտինայից, ժողովրդական կոմսերվատորիան իր ներքին կառուցվածքով ու բովանդակությամբ պետք է կարող լինի գործնականապես լուծելու երաժշտական բազմակողմանի հարցեր և արձագանքել մեր երկրի ամնիջական կարիքներին: ...Այսօրվա մեր հոգատարության առարկան է՝ լայն մասսաներին երաժշտական կուլտուրա պատվաստելը: ...Մակայն ոչ միակողմանի էսթետիկ հաճույքի իմաստով միայն, այլ իբրև մասսայական էներգիայի դիմամիկա, աշխատունակության բարձրացման ուղիք, ոգևորության պոլս: ...Կոմսերվատորիան պետք է պատրաստի «աշխատավորներ» օրգանապես, հոգեբանորեն կապված միջավայրին, աշխատավորներ նվիրված իրենց միսիային»:

Անշուշտ կոմսերվատորիան դեռ բարձրագույն դպրոցի մակարդակից հեռու էր, բայց ուներ խոստումնալից հեռանկար և կրկնվողի վստահությունն ու հավատը ապագայի նկատմամբ: Ստուդիայի և կոմսերվատորիայի հիմնումը ազգային մշակույթի պատմական խոշոր իրադարձություններից էր, որն ապահովեց հանրապետության երաժշտական կյանքի և ազգային երաժշտական ստեղծագործության հետագա զարգացումը:

Ուշագրավ է Մելիքյանի ցամակը Մոսկվայի կոմսերվատորիայի ուսանող Հարո Ստեփանյանին (1923թ. հուլիսի 23-ին). «... Մենք այսօր ունենք հայկական անդրանիկ կոմսերվատորիան: ... Գե ձեզ տեսնեմ, ջանելներիդ, որ շուտ հասնեք ինձ օգնության: Ես արդեն ծերացա, իմ ցանկությունն է նախնական բոլոր աշխատանքները կատարել, որ եկող գործ անող մարդը չմեղադրի ինձ անգործության համար: ... 26 ամիս, առանց հանգստի աշխատելով կամեցել եմ մեր փոքրիկ ստուդիան դարձնել ար-

վեստի վերածնության մեծ հանգրվանը և 26 ամսվա բոլոր էքսպերիմենտները համարյա սպառելուց հետո, այսօր կանգնեցրել ենք կոնսերվատորիան ... բոլորը, բոլորը կանցնի, կմնա միայն այն գործը, որը ջերմացված է սրտի ջերմությանը և հավատի անսասանությանը»:

Պետք է արժանին հատուցել Ա.Մռավյանին, որն ըմբռնումով և շահագրգռվածությամբ աջակցում էր Մելիքյանին:

Կոնսերվատորիայում, ստուդիայի նման իշխում էր աշխատանքային խանդավառ մթնոլորտը, դասատու թե ուսանող ջանում էր ուժերի լարումով ծառայել լուսավոր գործին, Մելիքյանի գաղափարների իրականացմանը:

Կոնսերվատորիայում նույնպես ուշադրության կենտրոնում պահվում էր ուսանողության երաժշտական-գեղագիտական դաստիարակության կարևոր հարցը: Մելիքյանը ասում էր. «Ձարթոճքի այս ժամին մենք պարտավոր ենք մտահոգվել, որ ազատագրվել ենք այն բոլոր գոեհիկոթյունից, թշվառությունից, որ կար մեր մեջ դարերով կիտված: Եվ արվեստը, իբրև ամենատուր ուրազը տաշում է մեր հոգու բորոտված մասերը և բուժում նրան: Եվ մեր կոնսերվատորիան մեկն է այն կուլտուրական հիմնարկներից, որ պետք է մասնակցի կուլտուրականացմանը: Մեր սանը, մեր կոնսերվատորիայի աշակերտը պետք է ամենից առաջ պատրաստ լինի ընդունելու այդ կուլտուրան ... ինքը ոգևորված ազնվացման այդ գաղափարով ... Բութ ըմբռնումները չեն, որ դեկավարելու են կյանքը, այլ այն պայծառն ու լավը, որի համար մարդիկ՝ պայծառ մարդիկ լինում են անձնագոհ»:

1924-ի հոկտեմբերին Մելիքյանը առողջությունը վերականգնելու և ստեղծագործությամբ զբաղվելու համար թողնում է կոնսերվատորիան: Նրանից հետո եկան նոր ռեկտորներ իրենց գաղափարներով, մտահոգումներով ու հեռանկարներով, որոնց իրականացման համար անհրաժեշտ հիմքն արդեն ստեղծված էր:

Այսօր, երբ ետադարձ հայացք ենք գցում կոնսերվատորիայի անցած տարիների վրա, մեր առջև հառնում է նրա հիմնադրի կենդանի կերպարը ոչ միայն կատարած գործով: Մարտիրոս Մարյանի կախարհական վրձնի կերտած դիմանկարից մեզ են նայում խորասույզ, հոգու հզոր կորովը արտահայտող աչքեր, իսկ ընդհանուր պատկերը լրացնում են Ստեփան Չորյանի հիշողությունները. «Նրա քայլվածքը առանձնահատուկ էր՝ թափով, շտապ: Թվում էր, գնում է մեկին օգնելու, մի կարևոր գործի հասնելու, և միշտ լայն շարժումներով առյուծի քաշը թափ տալով: Բայց և այնպես առաջին տպավորությունը, որ ստանում էին Ռոմանոսից՝ այն էր, որ այդ մարդն արտիստ էր, բառիս ամենալավ և ամենալայն մտքով: Այո, նա արտիստ էր ոչ միայն իր արվեստի մեջ, այլև ընկերական կյանքում, կենցաղում, իր տակտով, վերաբերմունքով»:

Փա՛ռք մեր անգուգական Ռ.Մելիքյանին, մեր երախտավորներին:

КАРИНЕ ДЖАГАЦПАНЯН

НАЦИОНАЛЬНАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ РИТМА

Богатство мировой сокровищницы искусства, как известно, обусловлено постоянным пополнением её многоцветными творениями национальных культур, изучение особенностей которых является одной из главных задач искусствознания.

Армения, находясь на стыке Запада и Востока (следовательно, изначально несущая в себе заряды этих двух противоположностей Света), и имея многовековые исторические традиции, в то же время постоянно стремится идти в ногу с современными течениями искусства и науки. Процесс этот, по существу, не смогли остановить ни тяжёлые исторические события жизни народа, ни страшные катаклизмы, выпавшие на долю страны в постперестроечный период. Армения, тем самым, представляет большой интерес как регион, в котором, наряду с другими древними странами мира, нужно искать корни мировой цивилизации, загадки духовной стойкости и становления психологии культуры.

Что же происходит в музыкальной науке? За последние четверть века (в особенности, силами учёных бывшего Союза) всё чаще стали появляться работы, по-новому изучающие отдельные свойства музыки - интонационные; ритмические, гармонические, тембровые, фактурные и т.п. И это понятно. Ведь только через углубление в детали и нахождение логики их взаимосвязей можно со всей серьёзностью и компетентностью говорить об особенностях явлений в их целостности, тем более, если эти явления подверглись радикальным изменениям. Имеется в виду качественный сдвиг, произошедший в начале XX столетия и коснувшийся всех сфер науки и искусства. В музыке это прежде всего проявилось в значительном усложнении и обновлении языка композиторов. Известно, к примеру, что для мировой музыкальной культуры переломными оказались художественные открытия И. Стравинского, Б. Бартока, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна. В дальнейшем каждое поколение композиторов по-своему решало задачи обновления сущности музыки, её выразительных средств. В этом, постоянно

изменяющемся процессе наметились основные, общие закономерности музыки XX века, отличающие её от музыки предшествующих эпох. Это и существенное изменение ладогармонической сферы с её расширенной тональной системой, усложнением аккордики (эмансипацией диссонанса); и повышение значимости звука, тембра, фактуры и, в целом, мелодической самостоятельности голосов. Но главное, новшества коснулись двух важнейших средств музыкальной выразительности - интонационного строя (благодаря внедрению в него в большом количестве декламационных оборотов, а также интонаций из ранее неиспользованных сфер национального) и ритма (путём усиления роли ритмической стихийности, аperiodичности и более гибкого и многообразного соотношения его с метром).

Таким образом, развитие мировой музыкальной культуры, приведшее в XX веке, как было отмечено, к радикальным обновлениям всех средств выразительности музыки, к их резкой активизации и персонификации, поставило перед исследователями качественно новые проблемы. Среди них особое место заняла проблема выявления (в необычных темброво-интонационных сферах сочинений) признаков национального своеобразия. Освоение и теоретическое осознание нового, тем самым, сопровождалось поисками национального, стремлением сохранить многовековые традиции.

Отчётливее всего своеобразие национального мышления проявляется через ритм, так как последний в отличие от интонации (звуковысотности) менее подвержен изменениям и субъективной интерпретации исполнителя. И поскольку ритм в музыке XX века приобрёл предельную эмансипацию, то он и оказался в центре внимания предлагаемых теоретических изысканий и вызвал к жизни, соответственно, новую методику анализа (речь о ней пойдёт ниже).

Автор многочисленных трудов по ритму В.Н.Холопова справедливо замечает: "Постановка проблемы национальной специфики именно в ритме закономерна по той причине, что ритм как средство выразительности особенно характеристичен, "физиономичен", ритмоинтонация "портретна", и ни в каком другом элементе национальный "акцент" музыкальной речи не выявляется так отчётливо, как в ритмическом" (15, с.3). Однако, приступая к изучению особенностей ритма, не следует забывать о том, что важны не столько поиски уникальности его (так или иначе могут быть схожие ритмы в какой-нибудь другой нацио-

нальной культуре), сколько установление видов, количества и характера появляющихся ритмических явлений, которые и создадут картину национального своеобразия данной музыки. И поскольку национальные свойства нужно искать прежде всего в недрах народного творчества, то и в данном случае необходимо было в первую очередь обратить внимание на крестьянские народные песни и танцы. Вопрос метроритма, как пишет Т.Соломонова, приобретает особенную значимость в монодийных национальных культурах, где интонационно-ритмическое развитие служит по существу единственно возможной формой воплощения музыкального содержания. Поэтому и изучение метроритмических структур музыки народов Востока становится одной из актуальных задач теоретического музыкознания (14, с.3).

Прежде чем приступить непосредственно к объекту исследования, необходимо было прояснить дефиницию самого понятия "ритм", его отличие от метра и интонации. Потребность эта вызвана появлением новых работ, изучающих вышеназванные основополагающие явления в музыке и поэзии, и связана с довольно разноречивыми выводами и умозаключениями исследователей. Ведь понятия эти являются общими для различных видов искусства и литературы. И несмотря на то, что каждая из этих категорий обладает закономерностями, специфическими для данного вида искусства, тем не менее, когда произносим, к примеру, слово ритм, то представляем себе какое-то организованное чередование во времени чувственно осязаемых элементов, как музыкально-звуковых, так и речевых, изобразительных и т.п. Говоря о метре в поэзии, представляем прежде всего стихотворный размер. Метр в музыке тоже выражается через размер и представляет собой определённый порядок чередования равнодительных участков времени, отделённых друг от друга тактовыми чертами. Эта своеобразная периодическая или зеркальная форма симметрии присуща также архитектурным строениям классического типа, она встречается и в классической живописи. Когда же говорим об интонации, то здесь уже ближе всего находятся слово и музыка, их интонационное сходство и отличие.

Взяв за дефиницию ритма наиболее распространённое и убедительное его определение, - а именно, - соотношение длительностей во времени (начиная от звуков, кончая более крупными временными разделами), мы изучили его в двух главных направлениях: 1) с точки зрения влияния характерной структу-

ры речевой ритмики на музыку (2, 3, 7, 10); 2) ритмические свойства собственно мелодики (1, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 16). В первом исследовании выявились довольно интересные закономерности. Фактически свойства языка, особенно с фиксированным ударением словесного акцента, влияют на появление своеобразных, национально-характерных мотивообразований не только в вокальной музыке, но и в сочинениях, не основанных на поэтическом (словесном) тексте. Причём, эти особенности имеют свои специфические стороны в музыке разных национальных культур.

Во втором исследовании, в котором, как было отмечено, изучаются особенности самой мелодики, независимо от степени воздействия словесного текста, проявились новые, дополнительные закономерности, обращающие на себя внимание. Интересно, что само соотношение ритма и метра в разных случаях проявляется в своеобразных формах. Так, метр (в зависимости от характера ритмического движения) нередко выступает как средство, уточняющее национальную природу акцентуации, либо избранную композитором форму выделения звуков. Различные способы установления размеров и тактов вызывают разные (порой резко отличные друг от друга) виды метроритмического биения, что существенно влияет на общий характер музыки и его восприятие. Ярким примером сказанному может послужить тема побочной партии из первой части фортепианного концерта А.Хачатуряна (см. пример 1). Достаточно первую восьмую ноту сыграть с затакта, и мелодия тут же потеряет национально-характерный шарм своего звучания. Это произойдёт из-за превращения смещённого с сильной доли такта ямбического мотива (типичного для армянской музыки) в обыкновенную амфибрахическую структуру, которая и придаст теме инонациональный, общеевропейский характер. Подобных примеров можно привести множество в творчестве не только А.Хачатуряна, но и композиторов последующего поколения, в том числе его непосредственных последователей - Э.Мирзояна, А.Арутюняна, А.Бабаджаняна, Л.Сарьяна и др.

Традиции эти уходят к корням народного творчества. При неверной расстановке тактовых черт приведенная песня (см. пример 2) частично потеряла бы исконные качества своей национальной специфики (сказанное относится особенно к начальному разделу её).

Такие случаи встречаются и в музыке других националь-

ных культур. Так, немецкий музыковед Э.Мейер в одной из своих статей (13), говоря о специфических закономерностях ритмики немецких народных песен, отмечает, что ударения в них от такта к такту падают на тезис (понижение). Ударения на арсисе (повышении), свойственные некоторым латиноамериканским народным ритмам, для немецкой песни крайне необычны (13, с.49). К примеру, в такте на три четверти, состоящем из двух восьмых с двумя четвертными, акцент приходится на первую четверть, причём, восьмые являются затактом (см. пример 3). Тогда как в чешских и словацких песнях, как указывает Э.Мейер, акцент чаще всего приходится на первую из двух восьмых. При этом автор статьи приводит абсолютно идентичную с немецкой (в смысле начального раздела) чешскую народную песню (см. пример 4).

Вывод напрашивается сам собою. Правильная расстановка тактовых черт порою становится той мощной координирующей силой, которая регулирует природу ритмического звучания сочинения, подчиняясь в то же время его национально-характерным ритмическим ориентирам. Подобным образом установленные тактовые черты, одновременно, способны уточнить места возможных оттенков, либо напротив, осознанных преодолений метрических акцентов, от чего во многом зависит специфика национального выражения той или иной фразы, или сочинения целиком.

В процессе изучения ритмики музыки разных национальных культур (особенно соседних регионов) оказалось важным чёткое осознание как неизбежности ритмических подобий, так и индивидуализированных, национально-своеобразных проявлений, связанных и с ладоинтонационной окраской, и со степенью частоты появления ритмических структур. С другой стороны, убедительна мысль Л.Мазеля о том, что для характеристики того или иного стиля и для его сравнения с другими иногда важно знать, какие из обычных и широко распространенных средств для этого стиля не типичны. "Для русской старинной народной песни не типичны всевозможные острые и подчеркнутые фигуры маршевой ритмики, в частности пунктирный ритм, который, как известно, наоборот, весьма типичен, например, для венгерской народной музыки" (12, с.222). Там же Л.Мазель даёт довольно обстоятельную характеристику ритмики русских народных песен, в частности отмечает, что они не отличаются особой сложностью и разнообразием

ритмических рисунков, что для них характерна большая свобода, неквадратность структур. Причём, всё это во многих песнях сочетается с ритмической строгостью, а именно, - экономией длительностей, отсутствием в них большого разнообразия, ритмической пестроты (12, с.221). Отсутствием ритмического разнообразия отмечены и песни более северных народов, к примеру, республик Прибалтики.

В творчестве народов Закавказских республик проявляются свои специфические закономерности. Так, армянская народная музыка отличается подавляющим большинством песен с рельефными ритмами. Рельефностью, однако в своём абсолютном выражении выделяются и азербайджанские народные песни, в которых от начала до конца, как правило, господствует либо исключительно одна разновидность ритма, либо две. Особенностью же армянских песен, напротив, является совмещение различных видов ритмоструктур. В сравнении с ними в грузинских песнях рельефные ритмы уравниваются нерельефными. В них, наряду с преобладанием в большинстве случаев скандированного музыкального высказывания, довольно часто встречаются песни с равнодлительными ритмическими рисунками.

Кроме установления степени рельефности ритма, необходимо было проследить и за другими, не менее важными особенностями ритма, к примеру, - преобладающего вида метрического членения, выявления разновидностей ритмоструктур, их квантитативных вариантов, особенностей проявления принципа танцевальной симметрии и др. При этом была использована специальная методика, частично выработанная ещё в первом исследовании автора этих строк, с применением (впервые в Армении) статистического метода анализа, обеспечивающего объективность полученных научных результатов.

Изучение музыки Армении с точки зрения ритмики показало примечательные результаты. Фактически выявились идущие из глубины веков закономерности, которые оказались довольно прочными носителями музыкальной наследственности и проявляют себя в разной степени интенсивности в различных областях музыки.

Подобным образом выявленные ритмоформулы могут превратиться в руках исследователя в своего рода опознавательные символы, которые возможно будет применить, скажем, для раскрытия личности неизвестного художника, особенностей

стилевых направлений и национальных школ. Это в свою очередь даст возможность ещё раз приблизиться к пониманию тайн человеческой фантазии, генезиса и эволюции его творческой мысли.

Пример 1

Oboe



Пример 2



եր - կն - քն ամ - պէ է, ինչ ա - նու քն է



զամ ող - ան անց - են, ին - զա - լսու ին է:

Пример 3



Ե - չ ու - ռա pro - ti - ու - ճ

Пример 4



Wollt ihr wis - sen, wollt ihr wis - sen

Список литературы

1. Կ.Ա.Ջաղացյանյան: Ա.Խաչատրյանի ազգային ռիթմազգացողությունը: «Սովետական արվեստ» ամս., 1989, N2:
2. Կ.Ա.Ջաղացյանյան: Երաժշտության վրա խոսքի ներգործությունը որպես ազգայինի դրսևորում: ՀՍՄՀ ԳԱ լրաբեր հասարակական գի-

տարբերակների, 1979, N7:

3. Կ.Ա.Ջաղացյանի: Խնարհ և երաժշտությունը: Նույն անվանում, 1975, N5:
4. Կ.Ա.Ջաղացյան. Истоки метроритмических образований армянских струнных квартетов. - Сб. тезисов международного симпозиума "Борбад и худ. традиции народов центральной Азии: история и современность". - Душанбе; Дониш, 1990.
5. Կ.Ա.Ջաղացյան. Об одном из проявлений национального ритмического мышления. - Тезисы докладов конференции преподавателей. - Ереван: РУМК Мин. нар. образования Арм. ССР, 1990.
6. Կ.Ա.Ջաղացյան. О дефинициях понятия "ритм". - Тезисы докладов конференции преподавателей. - Ереван: Учебно-метод. кабинет Минвуза Арм. ССР, 1988.
7. Կ.Ա.Ջաղացյան. О ритмической взаимосвязи национального языка и музыки. - В сб.: IV республиканская науч. конференция по проблемам культуры и искусства Армении. - Ереван: АН Арм. ССР, 1979.
8. Կ.Ա.Ջաղացյան. По следам метроритмических акцентуаций Комитаса. - В сб.: Седьмая республиканская науч. конференция по армянскому искусству. - Ереван: НАН РА, 1995.
9. Կ.Ա.Ջաղացյան. Ритм, метр и интонация в музыке. - В журн.: Вестник общественных наук АН Арм. ССР, 1991, N2.
10. Կ.Ա.Ջաղացյան. Ритм национальной речи и музыки. - Ереван: Советакан грох, 1986.
11. Կ.Ա.Ջաղացյան. Типы взаимодействия метра и ритма в современной армянской музыке. - Тезисы докладов конференции преподавателей и стажеров-исследователей. - Ереван: Мегапарт, 1991.
12. Л.А.Мазель, В.А.Цуккерман. Анализ музыкальных произведений. - М.: Музыка, 1967.
13. Эрнст-Герман Мейер. Интонация немецкой народной песни. - В сб.: Избранные статьи музыковедов ГДР (сост. Н.Нотович). - М.: Гос. муз. изд-во, 1960.
14. Т.В.Соломонова. Вопросы ритма в узбекском песенном наследии. - Ташкент: Фан, 1978.
15. В.Н.Холопова. Русская музыкальная ритмика. - М.: Советский композитор, 1983.
16. K.Jagatspanian. L'espessione dei popoli attraverso La simmetria e l'asimmetria ritmica. "Musica/Realta", Registrazione del Tribunale di Milano, N41, 1993.

ИРИНА ЗОЛотоВА

ДЕТСКАЯ МУЗЫКА АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ И ПУТИ РЕШЕНИЯ АКТУАЛЬНЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ЗАДАЧ

Музыка для детей - какой она должна быть? Её художественные и инструктивные достоинства, степень сложности и современности её языка по-прежнему вызывают в среде музыкантов горячие споры и дискуссии. Проблема, действительно, не так уж проста. Ведь предлагаемый детям современный репертуар - не просто "музыкальные новинки" с их конкретными просчётами и неудачами. Они есть существеннейшая часть окружающей ребёнка звуковой среды, а значит - один из главных источников формирования его художественного вкуса.

Кроме того, детский репертуар - это и ничем не заменимое звено учебного процесса, объединяющее всех трёх его участников, - композитора, педагога, ученика (неслучайно, многие сочинения есть не что иное, как опыты творческой реализации прогрессивных воспитательских идей).

В то же время, сочинения, адресованные детям, - отнюдь не замкнутая, изолированная область композиторского творчества, где властвуют лишь законы музыкальной дидактики. Детская музыка часто становится зоной напряжённого поиска новых музыкальных решений: ритмических, интонационных, стилизованных, - решений, отвечающих как творческим устремлениям данного автора, так и тенденциям национальной композиторской школы в целом.

Армянская музыка для детей последнего двадцатипятилетия - явление в ряде отношений весьма примечательное. Быть может, впервые в истории армянского искусства музыка для самых юных оказалась "точкой приложения" столь разнообразных творческих идей, стала объектом внимания представителей всех (!) композиторских поколений.

В этот период нисколько не утратили своей творческой активности авторы, уже много лет связанные с "детской темой", - Г.Читчян и А.Лусинян, Г.Чеботарян и Р.Петросян, Э.Мигранян и А.Оганян, Л.Сафарян и Э.Пашинян. Во многом рождению нынешнего "репертуарного бума" способствовал и неожиданно

вспыхнувший интерес к этой сфере музыкального творчества у так называемой новой волны армянской композиторской школы - авторов, чьё становление приходилось на первую половину 70-х годов и чьи художественные интересы поначалу, казалось бы, пролегли в совсем иных областях. Речь идёт об А.Сатяне, которого неодолимо манил мир песен и эстрады, о Р.Саркисяне, Е.Ерканяне, А.Деллаляне, С.Лусикяне, работающих в области камерно-инструментальной музыки с её углублённой психологизацией образов и насыщенностью подтекста. И, наконец, ещё один новый приток в ряды энтузиастов детской музыки, на этот раз за счёт композиторов старшего и среднего поколений - Э.Мирзояна, Э.Аристакесяна, Т.Мансуряна, широко известных своими симфоническими и камерно-инструментальными полотнами, но к самым маленьким слушателям обратившихся едва ли не впервые.

В чём причина такого - отрадного для всей нашей детворы - поворота? Трудно ответить однозначно. Во многом, наверно, в удивительном богатстве и красоте духовного мира детства, особо притягательного для композиторов 70-х - 90-х годов с их стремлением к гармоничному единству неординарности и чистоты, эмоциональной открытости и напряжённой душевной работы. А может быть, в осознании необходимости активно вмешаться в воспитание музыкальной смены, иными словами, - самим формировать своих будущих единомышленников и слушателей. Дети всегда откликаются на готовность взрослых к общению, тем более когда новые контакты обещают быть увлекательными. Спрос, в свою очередь, рождает предложение. А в результате выигрывают и музыкальная педагогика, и композиторское искусство.

1

Прежде чем обратиться к анализу характерных особенностей армянской детской музыки последних десятилетий, рассмотрим эту новую часть национального репертуарного фонда с точки зрения её жанрового разнообразия и полноты.

Главенствуют здесь репертуарные направления, уже давно занявшие ключевые позиции в армянской детской музыке - сочинения для фортепиано и детская песня. Первое из них - исключительно разнообразно в отношении стилевых решений, музыкальных форм, индивидуальных авторских почерков. Со-

натины, вариации, сюиты, программные циклы, "детские альбомы", отдельные пьесы... Впрочем, есть в фортепианной литературе область, ещё не так давно составлявшая одно из самых "белых пятен" армянского конструктивного репертуара. Это - полифония.

Как известно, армянская народная музыка по природе своей монодийна. Однако не менее известно и высказывание одного из самых чутких исследователей крестьянского фольклора - Комитаса: "Хотя армянская песня не знает многоголосия, в ней часто встречаются его признаки". Собственно, это ощущение скрытой полифоничности древнеармянских монодий и позволило Комитасу, опираясь на закономерности народного мелоса, открыть новые пути развития армянского многоголосия.

И всё же, несмотря на те значительные и многообразные функции, которые выполняет ныне полифония в композиторском искусстве Армении, в национальной народной музыке она долгое время была на положении "Золушки". Именно поэтому трудно переоценить важность и своевременность задачи, поставленной в середине 70-х годов Г.Чеботарян и недвусмысленно выраженной ею в предисловии к "Полифоническому альбому для юношества": "На характерном национально-почвенном материале (армянском) ознакомить учащихся с основными приёмами и формами полифонического письма"¹. "Меня восхищает необыкновенная естественность, с которой в Ваших пьесах сочетается народно-песенная основа с принципами и приёмами полифонического письма", - писал автору цикла Д.Б.Кабалевский². Заметим сразу же: проблема национального решается здесь далеко не однозначно. В ряде случаев Чеботарян прибегает к помощи популярных в народе мелодий (песне Саят-Новы "Дун эн гхен", народной песне "Назан яр"), несколько модифицируя их в соответствии с замыслом, но чаще избирает иной путь, передавая национальную специфику как бы опосредованно. Авторский тематический материал содержит в себе отдельные детали-признаки армянского национального мелоса. Это, помимо двойственного тетра хорда, и присущая многим крестьянским песням лирическая формула-запев

¹ Комитас. Статьи и исследования. "Айпетрат", 1941, с.32.

² Г.Чеботарян. Полифонический альбом для юношества. Ереван, 1975.

³ Из письма Д.Б.Кабалевского Г.Чеботарян от 30 октября 1975г.

("Первые сомнения"), и варианты кочующих из танца в танец упругих ритмических оборотов ("На школьном дворе", "Не догонишь"), и опевания-импровизации, вызывающие в памяти искусство ашутов ("Ария").

Но, пожалуй, главная особенность цикла - тщательно продуманная "драматургия" использования полифонических форм. Основные приёмы и формы полифонического письма встречаются в "Альбоме" по нескольку раз, возвращаясь, словно по спирали, в новом обличи, на новой ступени сложности. Замыкающая цикл форма фуги, к примеру, имеет трёх "предшественниц" - инвенцию, фугетту и фугато, постепенно вводящих исполнителя в мир гибких тональных отношений и динамических трансформаций.

Хотим оговорить: круг представленных в цикле основных приёмов и форм полифонического письма ограничен исключительно рамками классической полифонии и, стало быть, неполон. Вне поля зрения автора оказались, например, такие методы полифонического развития (играющие, кстати говоря, в музыке XX века особо важную роль) как тембральная полифония или, скажем, полифония метров. Последняя, исходя из поставленных композитором задач (основные полифонические приёмы на национальном материале), была бы тем более уместной, что одним из отличительных свойств древнеармянского мелоса является метрическая нерегулярность - особенность, естественно приводящая в полифонии к возникновению полиметрических фигур.

К счастью, идея создания детских полифонических циклов на этом себя не исчерпала: замысел композитора получил дальнейшее воплощение в двух новых фортепианных опусах Чеботарян, адресованных учащимся начальных и средних классов, где наряду с классическими методами полифонического развития дети встретятся и с характернейшими приёмами музыки нашего времени - акцентным варьированием мотива, политональными наложениями, элементами полиритмии.

Вообще, сочинения армянских композиторов последних лет позволяют говорить о всё более явственной "полифонизации" детского репертуара. Свидетельство тому - не только про-

¹ Г.Чеботарян. Шесть пьес на армянские народные темы (1980). В: "Фортепианная музыка для детей и юношества". Пьесы современных композиторов. В.З, М., 1983, с.7-11; Семь пьес для фортепиано (1983), рукопись.

изведения, которые можно отнести к области "чистой" полифонии (помимо уже названных, Пять прелюдий и фуг С.Самвелян, Фугато и Фугетта Р.Петросяна, Прелюдия и фуга Э.Пашипяна и др.). Полифоническое мышление формирует ткань сочинений, весьма далёких от строгих полифонических форм, выступает в них скрытым (но на поверку - определяющим) источником музыкального действия. Так, в пьесе под номером четыре "Детского альбома" Э.Аристакесяна его "пружиной" выступают "взаимоотношения" двух голосов, каждый из которых обладает своей, независимой логикой тонального развития (собственно мелодия в этом отношении на редкость стабильна и ни разу не покидает руслу миксолидийского лада F, нижний же голос то вторит ей, сохраняя ту же ладотональную окраску, то неожиданно модулирует в Ges-dur, e-moll, периодически возвращаясь в общее тональное русло)¹. А маленькая (всего десять тактов) кантиленная пьеска Р.Саркисяна "Мелодия" оказывается в то же время характерным образчиком контрастной полифонии: перед нами две самостоятельные мелодические линии, чьи взаимные притяжения и отталкивания лепят контуры единой, разлившейся во всю пьесу музыкальной фразы - большого дыхания, щедрого лирического порыва².

Думается, никто из современных исследователей и педагогов-практиков не станет отрицать, что одной из самых эффективных форм музыкального воспитания является ансамблевое музицирование. Игра в ансамбле позволяет решать достаточно сложные исполнительские задачи, добиваться высокого художественного результата при сравнительно небольших ещё технических возможностях исполнителей, способствует интенсивному развитию слуха и чувства ритма, расширяет музыкальный кругозор. В то же время, не секрет, что музыкально-педагогической литературы для детских ансамблей поразительно мало, и что нехватка её служит реальным препятствием к достижению намеченных целей. Не потому ли обновление репертуара школьных ансамблей сводится зачастую к работе над всевозможными переложениями и обработками, заслонившими собой оригинальные сочинения для конкретного инструмен-

¹ Э.Аристакесян. Детский альбом. Армянские народные мелодии. Для фортепиано. М., 1982.

² Р.Саркисян. Детский альбом для фортепиано (1981), В: "Фортепианная музыка", Ереван, "Комитас", 2000, с.33.

тального состава?

Детская музыка композиторов Армении до недавнего времени не составляла здесь исключения: приток новых ансамблевых сочинений вплоть до середины 70-х годов всё скудел и слабел, и казалось порой, что он вот-вот и вовсе исчезнет. Появившиеся в последние десятилетия циклы и отдельные пьесы для различных инструментальных составов - ансамбля скрипачей, духового квинтета, различных трио, фортепиано в четыре руки и др. - позволяют говорить пусть не о расцвете жанра (для такого утверждения нет ещё оснований), но о бесспорном оживлении интереса к этой области детского репертуара. Вот только в какой мере реализованы в новых ансамблях армянских композиторов те огромные возможности - обогащающие, развивающие, формирующие, - которыми обладает ансамблевая литература и о коих выше уже шла речь?

Десять пьес для фортепиано в четыре руки Р.Петросяна предназначены семи-восьмилетним малышам и призваны заполнить - хотя бы частично - брешь в оригинальной ансамблевой литературе для начинающих¹. В ряде номеров цикла партии настолько несложны, что обе могут быть использованы в первые месяцы, даже недели фортепианного обучения. Ребёнок, все двигательные навыки которого сводятся пока лишь к умению сыграть несколько звуков, распределив их между двумя руками, участвует в создании звучной фортепианной фактуры, знакомится с тембровой окраской регистров, выразительностью агогических отклонений. А поскольку партия аккомпанемента также чрезвычайно проста, учитель получает возможность уже с первых уроков формировать в первокласснике качества подлинного ансамблиста: обострённый слуховой контроль, умение, не забывая о своих собственных задачах, активно вслушиваться в звучание солирующей партии, способность быстро и гибко подчиниться воле партнёра, - в продолжительности цезуры, интенсивности замедлений и пр.

Воспитание навыков коллективного музицирования есть главная целевая установка и ансамблевых сочинений Г.Читчян². Вспомним, например, её пьесы для духового квинтета ("Весёлое

¹ Р.Петросян. Фортепианные ансамбли. Десять пьес (1980), рукопись.

² Г.Читчян. Три пьесы для ансамбля юных скрипачей. В: "Ансамбли юных скрипачей", В.2, М., 1974; Две пьесы для духового квинтета (1980-1983), рукопись; "Лесной карнавал" для фортепиано в четыре руки (1977). В: "Советские композиторы - детям. Ансамбли для фортепиано", В.1, М., 1980, с.11-16.

настроение", "Размышление"), где основной исполнительской трудностью для всех участников становится нестабильность их ансамблевых функций, быстрая и частая их "перестройка". Фактура квинтета требует то полного равноправия партнёров, а значит, выпуклой индивидуализации каждого инструментально-го "лица", то чёткой дифференциации мелодии и аккомпанемента, то, напротив, полного растворения характерных тембров духовых в красочных пятнах аккордов-вертикалей.

Пример 1

The image shows a musical score for five instruments: Flute 1, Oboe 2, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, and Bassoon 1. The score is in 3/4 time and marked 'Allegro'. It consists of five staves. The first two measures show a sequence of chords and melodic lines. The third measure is marked with a box labeled '8' above the Flute 1 staff, indicating a specific measure or measure number. The score ends with a final chord in the fifth measure.

Иными словами, и здесь, и в упомянутом выше цикле Р.Петросяна, и в выдержанном в традициях линейного полифонизма сочинении для фортепиано в четыре руки "Памяти Комитаса" С.Шакаряна больше пища для слуха (слуха ансамблиста!), нежели для пальцев.

Не станем скрывать и возникших сомнений: тщательной разработке методической стороны армянского ансамблевого репертуара зачастую сопутствует несколько нарочитая упрощённость языка, "стерильность" гармонии, монохромность тембров. Казалось бы, уже сам инструментальный состав "Обработка двух народных песен" Р.Петросяна (две флейты, труба, кларнет, ксилофон, треугольник) подводит к раскрытию его красочно-колористических ресурсов. Но ... каждый инструментальный голос звучит здесь в строго закреплённом за ним регистре, нигде не обнаруживая красочности своей палитры. А если добавить к этому, что едва ли не всё сочинение представляет собой непрерывное tutti (композитор не использует и возможности разнообразных сочетаний инструментальных пар), то станет понятным, отчего многоцветные по природе инструментальные тона сложились в скучновато-благонравную тембровую картину. Тембрально-гармоническая бесцветность зна-

чительно снижает ценность лирической пьесы "Спокойной ночи" А.Лусиняна (скрипка, флейта, фортепиано), ансамблевого цикла С.Нагдяна (фортепиано в четыре руки). В последнем автор прошёл мимо даже таких - с нашей точки зрения, благодатнейших - возможностей фортепианного ансамбля, как возможность уже в литературе для самых маленьких использовать всю широту диапазона фортепиано (в цикле Нагдяна партии, как правило, изложены очень близко друг к другу, в среднем регистре; лишь изредка какая-либо из фраз механически "поднята" на октаву вверх), увлечь начинающего пианиста игрой гармонических красок, характерностью своеобразного ритма - результатов наложения простейших интервалов и ритмических фигур¹.

Поневоле зададимся вопросом: неужели же постановка задач методического характера, пусть на данный момент и весьма актуальных, как, скажем, развитие навыка игры вдвоём, впятером, вдесятером и т.п., должна отодвинуть для композитора на второй план проблемы современности языка, яркости используемых средств? Неужели, стремясь чему-либо научить ребёнка, мы облегчим себе и ему решение задач, прибегнув к помощи искусственно адаптированного, приглаженного, что называется сугубо инструктивного материала?

Известный немецкий классик, писатель Теодор Шторм как-то заметил: "Раз уж взялся писать для детей, то не пиши для детей"². Попробуем пояснить: серьёзный художник не должен опускаться на корточки, обязан всегда оставаться сыном своего времени, говорить на его языке; и тогда - поймут все. Так был истолкован смысл этого броского парадокса, вызвавшего в своё время бурные споры о содержательном аспекте детской литературы³.

Мы в этом вопросе солидарны со Штормом: современный детский ансамбль должен быть полноправным представителем музыки своего века - во всём богатстве и разнообразии прису-

¹ Р.Петросян. Обработка двух народных песен для духового квинтета (1983), рукопись; А.Лусинян. Спокойной ночи (колыбельная для скрипки и флейты в сопровождении фортепиано), 1983, рукопись; С.Нагдян. Пьесы для фортепиано в четыре руки. В: "Фортепианные пьесы армянских композиторов" (сост. С.Самвелян), Ереван, 1982, с.136-153

² Цит. по: Е.Брандис. От Эзопа до Джанни Родари. Л., 1980, с.153.

³ См. там же.

щих ей выразительных средств. В нём могут быть и несложные "дивизи", подарившие так много своеобразных нюансов музыке XX века, и элементы стиля "инструментального соло" (И.Стравинский), и изобретательные наложения регистров, артикуляций, обертонов, и многие-многие другие приёмы современного инструментального письма. Другое дело, что, используя их, не обойтись без продуманности, осторожности, а главное - художественной убедительности избранного средства, без соответствия формы его подачи уровню детского восприятия, - качеств, кстати, присущих подавляющему большинству детских пьес для фортепиано соло. Назовём хотя бы "Скорую помощь" того же Р.Петросяна и "Скакалки" А.Сатяна с их остроумным и тонким "обыгрыванием" политональных эффектов или "Грёзы" Р.Саркисяна, завораживающие переливами гармонических и педальных мазков.

Из наиболее удачных по свежести и яркости ансамблевых сочинений отметим "Лесной карнавал" Г.Читчян (фортепиано в четыре руки) и Музыку для ударных, флейты и фортепиано А.Деллаляна. Первое - жизнерадостное, ликующее, звенящее - построено на сочетании ясной, упругой мелодики с гармонией кластерного типа. Фактура позиционна (уровень 2-го класса музыкальных школ) и вся укладывается в пять пальцев маленькой ручки. Однако продуманное использование регистров создаёт картину огромного разноголоса щебечущего звукового пространства, вызывает в памяти весёлые строки популярного детского стихотворения Б.Заходера "Звонкий день".

В "Музыке" Деллаляна² усложнённости одной группы выразительных средств (в данном случае - темброво-колористической) также сопутствует максимальное "прояснение" других (мелодики и ритма). И "секрет" её - не только в специфике инструментального состава (восемь ударных инструментов, флейта и фортепиано), хотя уже сам факт использования в литературе для детей характерных для "взрослой" музыки нетрадиционных тембровых сочетаний весьма примечателен³.

¹ Г.Читчян. "Лесной карнавал" для фортепиано в четыре руки (1977). В: "Советские композиторы - детям. Ансамбли для фортепиано". В.1, М., 1980, с.11-16.

² А.Деллалян. Музыка для ударных, флейты и фортепиано (1980), рукопись.

³ В 70-е годы музыка для нетрадиционных ансамблей - репертуарная зона, объединившая творческие интересы большинства армянских композиторов "новой волны" (напомним: М. Ибраеян. Септет; А.Зограбян. Игры бумерангов; Р.Саркисян. Интермеццо; Е.Ерканян. Кантикль; А.Боямян. Миниатюры и др.).

Удивительно богат и разнообразен круг представленных здесь игровых приёмов (особенно в партии ударных), в том числе, приёмов, исполнителю-школьнику практически неизвестных: мрачное глиссандо литавр, повисающие гирляндой, медленно истаивающие звуки вибратона, тремолирующее глиссандирование колоколов. А сколько неожиданных красок возникает в "Музыке" от смешения тембров, - колкий, остро-игольчатый дуэт фортепиано и ксилофона, густые кластеры рояля, отяжелённые гулом литавр, "набухающие" с помощью тома фортепианные *martellati* ... Вот только жаль, что в Армении количество школ - счастливых обладательниц столь представительного набора инструментов ударной группы - можно пока перечислить по пальцам...

Несколько особняком, в стороне от ярко выраженных сегодня в детской музыке Армении "жанровых пристрастий" стоят фортепианные концерты Г.Читчян (1984) и Р.Саркисяна (1986)¹ и отдельные композиторские опыты в области детской кантаты (А.Оганян "Мечта" (1984), Г.Читчян "Времена года" (1978), Р.Петросян "Бессмертие" (1985) и др.). Впрочем, при ближайшем рассмотрении эта обособленность оказывается весьма относительной. Концерт Читчян, в силу своей жанровой специфики, а также методической установки автора (партия сопровождения столь прозрачна и незамысловата, что может быть поручена школьному оркестру) тесно смыкается как раз с теми, ныне популярными репертуарными сферами - музыкой для коллективного музицирования и для фортепиано соло, о которых уже шла речь. Кантаты же оборачиваются на поверку естественным продолжением, углублением, развитием образного мира хоровых песен и миниатюр.

"Подобно тому, как не всякого сочиняющего сонаты и симфонии наречёшь композитором, не всякого их исполняющего - исполнителем, так и не каждого слушающего музыку назовёшь слушателем в высоком смысле слова, - пронизательно замечает Л.Баренбойм. - Да, существует искусство чутко слушать, искусство брать у музыки всё то, что она способна дать. И этому искусству слушать можно научить всех..."² Продуманное, нена-

¹ Созданное в эти годы Концертино для виолончели с оркестром А.Арутюняна по уровню сложности отвечает требованиям последних курсов музыкальных училищ и выпускных классов школ-десятилеток и потому выходит за рамки нашей статьи.
Л.Баренбойм. О музыкальном воспитании в СССР. В: "Музыкальное воспитание в СССР", В.1, М., 1978, с.30.

взвличное управление слуховым вниманием ребёнка (часто, особенно в музыке для самой юной аудитории, при помощи ярких, схватываемых малышами буквально на лету ассоциаций и аналогий) - вот главная забота, главный творческий интерес Э.Мигранян в симфонических картинах "День Анушик" (1975) и Г.Читчян "Семь детских картин для симфонического оркестра" (1972-1975). В последнем между звуковыми картинами "вкраплены" небольшие словесные комментарии-связки; и возникающая в зале атмосфера доверительной, дружелюбной беседы, умно и тактично, как бы исподволь, будоражащей воображение и мысль, становится музыке верным и надёжным союзником¹.

"Давайте раскроем шкатулку, - предлагает ведущий, - и волшебные звуки рассыплются по залу. Ведь это не обычная шкатулка, а говорящая, музыкальная..." Всего несколько слов, но импульс дан, почва для восприятия вполне подготовлена. В таком случае особенно важно не обмануть ожиданий ребёнка. "Шкатулочка" Читчян (картина №2) их не обманывает. Засурдиненные, таинственные аккорды медных духовых, дразнящие "наплывы" колокольчика, еле слышное, механическое звучание рояля, слегка подсвеченное *pizzicati* струнных, завораживают и манят, побуждают вслушаться в загадочный мир волшебных превращений. Столь же краток эпиграф к картине "Весёлая игра". В ней развернутся иные, не менее увлекательные "события": музыкальные инструменты "перебрасывают" друг другу тему, как мячик, окрашивают её в разные тембры.

Обращаясь к более старшим школьникам, композиторы "меняют тактику" (неслучайно большинство авторов - опытные музыканты-педагоги), отказываются от заботливой опеки. В симфонических сюитах А.Оганяна, в двух симфониях для юношества Э.Мигранян дети остаются с музыкой один на один, и уже она сама, силой заложенных в ней выразительных средств, должна пробудить их эмоциональную восприимчивость, раскрыть свою внутреннюю силу и красоту.

Говоря о музыке для слушания, никак не обойти стороной вопросы музыкального театра, тем более, что из всех разновидностей детской музыкальной литературы эта (наряду с песней) - самая коммуникабельная. Признаем откровенно: за последние годы в этой области удач насчитывается много меньше, чем потерь. Мы имеем в виду не столько художественные просчёты

¹ Г. Читчян. Семь детских картин для симфонического оркестра, рукопись.

(в конце концов, любая неудача может нести в себе задатки будущей победы), сколько с годами всё более явственное молчание, возникающую на месте бывшего творческого оживления пустоту. Помимо музыкального сопровождения к драматическим и кукольным спектаклям, за немногими исключениями - прикладного, сугубо иллюстративного характера, в Армении с начала 70-х годов в области музыкального театра для детей создано обидно мало.

При всей простоте незатейливого сюжета (живая, умная девочка не в силах - пока! - справиться с собственной неорганизованностью и ленью), опера А.Деллаляна "Пепуш" (1978) подкупает занимательностью самого сценического действия¹. Здесь и броская наглядность образа-символа (часы - двенадцать малышей с цифрами на груди - то и дело вмешиваются в происходящее и пытаются изменить ход событий), и смешение бытовых реалий с фантастикой (сон Пепуш и введение эпизода "сцена на сцене"). Психологически убедителен сюжетный поворот финала, начисто лишённый претящего детям оттенка назидательности. Зрителям предлагают поразмыслить над происшедшим, задумывается и героиня... Подведя к ответу самим ходом развития действия, авторы неожиданно ставят многоточие. Выводы дети должны сделать сами.

Однако обратимся к самой партитуре. Она остаётся в памяти своими "красочными" эпизодами, где (характерная черта творческого мышления Деллаляна) изобретательно использована группа ударных, но, в отличие от упоминаемой выше "Музыки", весьма облегчённого состава, - бубен, треугольник, колокольчик, ксилофон, барабан. (Отметим попутно: любая инструментальная партия "Пепуш" доступна оркестранту-ребёнку).

Вместе с тем, в метроритмическом и интонационном отношении сочинение довольно однообразно, и в этом, на наш взгляд, серьёзное упущение автора. Как известно, именно ритмическое чувство лежит в основе первичных музыкальных реакций. И если в небольшой по объёму пьесе статичность метроритма и стёртость тематизма могут быть уравновешены, скажем, изысканностью колористического письма, то недооценка этих факторов в развёрнутой композиции чревата последствиями довольно опасными. Партитуре недостаёт подчас широты дыхания, чисто музыкальной взаимообусловленности кульминаций

¹ В основе либретто оперы - одноимённая поэма Вардкеса Бабаяна.

и спадов. В "Пепуш" музыка следует за текстом, подчиняясь, а порой и просто дополняя, иллюстрируя перипетии сюжета.

Всё же, несмотря на просчёты, эта опера могла бы стать увлекательным музыкальным спектаклем... И не потому ли "Пепуш" так и осталась едва ли не единственной в 70-80-е годы детской оперой, что сложности и препятствия, вставшие на пути её постановки (даже скромными силами школьников!), способны были скорее оттолкнуть потенциальных авторов, чем стимулировать их интерес к сфере музыкального театра? А ведь войди тогда, в середине 70-х годов, в практику творческие контакты композитора с работающим над его сочинением детским коллективом, они могли бы дать дебютанту в оперном жанре немало полезных уроков, стать залогом последующих творческих удач...

Впрочем, с начала девяностых годов ситуация казалось бы начала меняться к лучшему. Так, в результате совместной работы композитора С.Лусикяна и балетмейстера М.Мартirosяна родился балет "Стрекоза и муравей", судьба которого оказалась несравненно более удачливой: сразу же по завершении сочинения (в начале 1991 года), балет был поставлен силами незадолго до того созданного в Ереване детского музыкального театра (худ. рук. Д.Залян). Надо сказать, что композитор и балетмейстер работали над сочинением достаточно долго - около трёх лет; а в результате этого творческого содружества в Армении, наконец-то, появился яркий детский музыкальный спектакль¹.

Поскольку сюжетная основа либретто предельно проста, в балете Лусикяна главенствует дивертисментный принцип построения, и яркие, красочные картины-номера непринуждённо сменяют друг друга: напомним "Танец бабочек", "Вальс грибов" из I действия, которое получило название "Лето", и, скажем, "Бурю", "Воспоминания о лете" из II действия - "Зимы". Большой симфонический оркестр звучит в сочинении на редкость прозрачно, мелодические линии выразительны и легко запоминаются детьми, большинство танцевальных номеров сохраняет ярко выраженную жанровую характерность (здесь и вальс, и марш, и мазурка, и балетный номер, пронизанный пульсом ха-

¹ Поставленная этим же театром опера "Смерть Кикоса" В.Аджемяна, равно как и представленный Государственным театром оперы и балета Армении балет Т.Мансуряна "Снежная королева", не принадлежат к числу сочинений, адресованных именно детской аудитории.

рактерного народного танца "кочари").

Конечно, можно было бы посетовать на явный крен в паритете балета в сторону сугубо номерных структур в ущерб драматургии собственно музыкальной или привести примеры "выпадающих" из общей стилевой картины номеров. Но, думаю, самое важное здесь - то, что с появлением "Стрекозы и муравья" как бы обрёл новое дыхание армянский музыкальный театр для детей. Причём, театр, в спектаклях которого дети - не только зрители, но и самые активные участники (в числе исполнителей - около семидесяти учащихся хореографического училища).

Спустя четыре года - ещё одна премьера, и премьера весьма необычная. Детский музыкальный театр поставил написанную тринадцатилетним композитором Алисой Саркисян оперу "Свинопас" (по Г.Х.Андерсену), где в динамичное оперное действие гибко вкраплены и балетные сцены (фрейлина рассказывает принцессе сказки, и перед юным зрителем "оживают" любимые персонажи других произведений датского сказочника: "Золушка и её мачеха", "Кай, Герда и Снежная королева", "Дюймовочка и старый крот").

Казалось бы, безусловный успех двух этих постановок (полные залы, тёплые отклики прессы) должен был послужить толчком к дальнейшему расцвету музыкального театра для детей. Но, увы, дальше - тишина... А жаль. Ведь значимость этого жанра для воспитания молодого поколения трудно переоценить.

2

Анализируя жанровые направления армянской детской музыки последних десятилетий, нетрудно заметить, что сквозь пёструю картину приёмов и средств явственно просвечивают определённые творческие и педагогические установки, которые и формируют сегодняшний облик нового армянского репертуара для детей. Но вот реализуются эти установки по-разному.

Возьмём, к примеру, одно из главных требований, предъявляемых ныне музыке, адресованной детям: она непременно должна соответствовать интересам ребёнка и особенностям его восприятия. На первый взгляд, это условие принимается армянскими авторами безоговорочно; для их сочинений характерны ясность и концентрированность музыкальной мысли, от-

точность и яркость музыкально-выразительных средств. Немалую помощь оказывают здесь и меткие, остроумные заголовки. Ведь даже сугубо инструктивная пьеска на мелкую технику и гибкое "вращение" кисти становится для ребёнка увлекательной, когда представляет собой не сухое, безликое упражнение, а шутивную "музыкальную характеристику" новой игрушки - "Волчок" А.Лусиняна (1975)¹. Яркие ассоциации, конкретные, порою почти осязаемые образы помогают освоить новый материал. Так, Г.Чеботарян, предлагая вниманию юного пианиста одну из сложных полифонических форм - канон в увеличении, избирает для этого на редкость удачный программный заголовок - "Не догонишь"².

Не умолчим и о явлениях настораживающих: порою броский, цветистый заголовок служит лишь прикрытием образной "стёртости" музыки, нередки пьесы, в которых программность уже смыкается с иллюстративностью, и тогда на передний план выступают прямые зрительно-слуховые ассоциации и звукоподражательные моменты ("На зарядку" из симфонических картин Э.Мигранян "День Анушик", фортепианные пьесы А.Оганяна "Утята", "Курытник")³.

Разумеется, проблема "доступности" детского репертуара не может быть решена без точного ощущения композитором своего адресата. Здесь равно опасны как чрезмерная усложнённость языка, так и, напротив, недооценка возможностей маленького "собеседника", - этого даже дошкольники, не без основания чувствуя себя задетыми, никому не прощают. "Спектакли для детей, - обобщает свой многолетний опыт основоположница советского детского театра Н.И.Сац, - должны быть не лёгкими, а посильно трудными: не манная каша, а орех по зубам. Но обязательно по зубам, чтобы дети сами могли его разгрызть, расти, воспринимая увиденное"⁴.

Между тем, в устоявшиеся, казалось бы, представления об особенностях детей того или иного возраста действительность

¹ А.Лусинян. Волчок. В: "Альбом советской детской музыки". Для фортепиано. Т.9 (сост. А.Бакулова и К.Сорокина), М., 1983, с.135.

² Г.Чеботарян. Полифонический альбом для юношества. Ереван, 1975.

³ Э.Мигранян. День Анушик. Симфонические картины (1975), рукопись; А.Оганян. Мгновения (1975). В: "Фортепианные пьесы армянских композиторов" (сост. С.Самвелян), Ереван, 1982, с.121, 126.

⁴ Н.Сац. Новеллы моей жизни. М., "Искусство", 1973, с.183.

неустанно вносит свои коррективы. "Всеобщее повзросление ребят (результат потока информации), - пишет об откликах юных читателей поэт В.Торопыгин, - привело к тому, что стихи, которые были интересны, скажем, пятиклассникам, великолепно воспринимались чуть ли не дошкольниками, - возрастные границы детского чтения значительно переместились"¹. Сегодня акселерация охватывает не только физиологические, но и психологические процессы, - утверждают психологи и физиологи². Именно поэтому "дети, подростки и юноши часто оперируют понятиями и сведениями, неизвестными и даже недоступными их сверстникам 30-40 лет назад. Это специфическое явление нашего века требует особого подхода..."³

В области детского музыкального репертуара ситуация осложняется ещё и тем, что это характерное смещение возрастных порогов восприятия и связанное с ним "повзросление" слухового сознания должны быть увязаны с по-прежнему стабильным уровнем двигательных возможностей того или иного класса ДМШ. В противном случае возникает угроза "ножниц": пьеса, отвечающая интересам ребёнка, в техническом отношении ему пока недоступна; когда же он оказывается в состоянии справиться с ней, обнаруживается, что образный строй сочинения потерял для ребёнка свою привлекательность, - он вырос из него, как из детских штанишек.

В армянской музыке последних лет промахи такого рода становятся всё более редкими. Здесь в сочинениях для средних классов уже не встретить нарочитого инфантилизма и плоской морализации (как едко пародировал эти "особенности" литературы для школьников в "Рассказе о дурном мальчике" Марк Твен!), а пьески для самых маленьких не грешат умильностью тона. Композиторы Армении ищут иных путей решения проблемы.

Обращаясь к малышам, авторы находят опору в одной из наиболее характерных черт самовыражения ребёнка - синкретизме его творческих реакций. Самой первой формой их проявления является игра - тот общий корень, из которого впоследствии вырастают отдельные виды детского искусства. Вспом-

¹ Цит. по: "Детская литература", 1976, N5, с.9.

² Проблемы периодизации развития психики в онтогенезе. М., "Медицина", 1976; Д. Эльконин. К проблеме периодизации психического развития в детском возрасте. В: "Вопросы психологии", 1971, N4.

³ А.Маркосян. Вопросы возрастной психологии. М., 1974, с.29.

ним: ребёнок сочиняет, фантазирует и одновременно представляет то, о чём рассказывает - с помощью музыки, жеста, пения, иногда рисунка. Отмечая это обстоятельство, Л.Выготский подчёркивал, что "даже тогда, когда из этой общей синкретической игры выделяются отдельные, более или менее самостоятельные виды детского творчества,... каждый вид не является строго отдельным от другого и охотно впитывает в себя и вбирает элементы других видов"¹.

Благодатный материал для создания таких игровых ситуаций представляет шутивная песенка-диалог Л.Сафарян "Свинья"²: характерность музыкальной речи персонажей (композитор подобрал для каждого из них "свои" регистровые краски и ритмический рисунок, использовал смену темпа и метра) превращает небольшое сочинение в яркую, весёлую сценку, которую ребёнок может буквально разыгрывать в лицах. Много радости приносят дошкольникам игровые песни А.Лусиняна на слова Н.Микаеляна "Бобик и шар", "У цыплят детский сад" (во время исполнения последней дети затевают игру в прятки)³.

Одним из наиболее значительных за последние годы произведений синкретического типа является "Музыкальный алфавит" А.Лусиняна, - адресованный дошкольникам цикл песен на все буквы армянского алфавита⁴. Тридцать девять букв - тридцать девять песен... в каждой из них поётся о хорошо знакомом детям предмете или явлении, очертания которого напоминают данную букву. В песне о букве լ (л) - это молния, о букве ր (р) - арки древних монастырей. Разумеется, с этих-то букв и начинается большинство слов песни. Кроме того, буква-героиня обыгрывается в сопутствующих песенке пантомиме, танце, игровой сценке.

Что же такое "Музыкальный алфавит"? Вспомогательное пособие для изучения грамоты? В какой-то мере, - да; и пособие довольно удачное.

Прогрессивные деятели науки и культуры издавна били

¹ Л.Выготский. Воображение и творчество в детском возрасте. Изд. 2-е, М., 1967, с.61. См. также: Д.Эльконин. Психология игры, М., 1978.

² Л.Сафарян. Детские песни (на армянском языке). Ереван, 1984, с.31.

³ А.Лусинян. Детские песни. М., 1974, с.10-12; А.Лусинян. Звон зари. Детские песни (на армянском языке), Ереван, 1981, с.5.

⁴ А.Лусинян. Музыкальный алфавит (сл. Н.Микаеляна). Ереван, 1985.

тревогу: во многих звеньях процесса обучения преобладает серая, нудная скука. Снять налёт этой скуки, превратить обязанность в радостный, вдохновенный труд - такие задачи привлекали многих. Назовём хотя бы Л.Н.Толстого с его "Азбукой", чьи слова "Образование на деле и в книге не может быть насильственно и должно доставлять наслаждение учащимся" цитируются повсеместно¹. Или знаменитую шведскую писательницу Сельму Лагерлеф - автора "Чудесного путешествия Нильса Хольгерсона с дикими гусями по Швеции", самого, пожалуй, занимательного учебного пособия по географии и природоведению родной страны. Или М.Горького, не устававшего разъяснять учёным-педантам: "Тенденция позабавить ребёнка не есть недоверие, "неуважение" к нему, она педагогически необходима, как средство, как гарантия против опасности засушить ребёнка "серьёзным", вызвать в нём враждебное отношение к "серьёзному"². В этом отношении А.Лусиняна можно назвать сторонником традиции более чем славной, не говоря уже о её особой актуальности, - "радость познания" поставлена во главу угла едва ли не всех современных школьных реформ.

И всё же "Музыкальный алфавит" не только облегчает детям усвоение грамоты. Представляя собой в конечном счёте материал для интегрированных занятий, основанных на связях музыки и рисунка, музыки и жеста, музыки и речи, цикл Лусиняна может стать и стимулом к активизации ассоциативного мышления ребёнка, а значит - его эмоционального и интеллектуального роста³. Во время изучения и исполнения "Музыкального алфавита", скажем, старшей группой детского сада каждый ребёнок - независимо от степени музыкальной одарённости - попеременно выступает то участником, то зрителем. Он может петь (при слабых слуховых или голосовых данных - по-

¹ См., например, Е.Брандис. Рядом с Жюлем Верном. Л., 1981, с.163.

² М.Горький. Человек, уши которого заткнуты ватой. В: "Максим Горький о молодёжи и детях". М., 1938, с.74.

³ О роли этой разновидности музыкальных занятий в развитии ученика нам уже приходилось писать: И.Золотова. В поисках новых путей. В: "Музыка-детям", В.2, Л., "Музыка", 1975, с.96-99; И.Золотова. К проблеме форм и методов музыкального воспитания. В: "Музыка в социалистическом обществе", В.3, Л., "Музыка", 1977, с.72-82.

давать скандированные речевые реплики, которые в пьесах довольно часты), танцевать, участвовать в пантомиме или поддерживать ритмический пульс. Таким образом, знакомство с алфавитом для большинства малышей становится незабываемой встречей с многоликим миром искусства, встречей, полной ярких, радостных (творческих) переживаний.

Своеобразным возбудителем фантазии и воображения младших школьников служат и сугубо инструментальные сочинения на популярный или, напротив, сочинённый композитором специально для данной пьесы литературный сюжет. Р.Саркисян в программном заголовке к одной из пьес своего "Детского альбома" как бы задаёт исполнителям тему импровизированной игровой ситуации - "Играем в дам и кавалеров". Рождающийся под пальцами ребёнка звуковой мир лишён гримасничания и утрировки. Это не пародия, а "игра всерьёз", поданная с точки зрения самих участников. Специфичная тембровая окраска, характерность мелодики, элементы имитации, мелизмы не без выдумки и изящества отражают несколько наивное, детское представление о малознакомом инструменте - клавишине - и другой эпохе; воображаемые актёры стараются нигде не выходить из роли, походить на церемонных кавалеров и дам.

Итак, действительно ли броский программный заголовок служит неременной предпосылкой доступности и увлекательности детского репертуара? На этот вопрос часто отвечают утвердительно, даже категорично: "Музыка для детей всегда программна и должна быть таковой"². Композиторская и педагогическая практика показывают иное. Тому порукой не только полюбившиеся детворе всего мира "безымянные" (вместо названий - звёздочки) пьесы в шумановском и бартоковском циклах, но и многие озаглавленные сочинения Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, - ведь названия типа "Марш", "Танец", "Андантино" к числу программных не отнесёшь.

В творчестве армянских композиторов так называемая непрограммная тенденция получила весьма плодотворное развитие, хотя количественно программный фонд и выглядит много внушительнее. Разумеется, как правило, не снабжены программой сочинения крупной формы (фортепианные сонатины

¹ Р.Саркисян. Указ. соч., с.33.

² В.Витлин. С детьми в сотворчестве. В: "Музыка - детям", В.2, Л., "Музыка", 1975, с.140.

Р.Петросяна, Э.Мигранян, Л.Чаушяна, Р.Саркисяна, концерты Г.Читчян и Р.Саркисяна и др.), но в последние годы в Армении перестали быть редкостью и непрограммные фортепианные циклы, - в их числе "Детский альбом" Э.Аристакесяна, в котором все пьесы даны под номерами, "Шесть пьес на армянские народные песни" Г.Чеботарян.

На наш взгляд, этой группе близки и сочинения, заглавия которых не диктуют исполнителю и слушателям конкретные образы и ситуации, не задают работе фантазии определённых параметров, а, ограничившись полунамёком, как бы отпускают воображение на свободу. Возьмём, к примеру, детскую сюиту А.Оганяна "В мире образов и воображения" (1976). Заставка-программа звучит многообещающе, заманчиво и в то же время достаточно обобщённо, сами же части сюиты названий не имеют. Призрачное звучание гобоев и английского рожка, засурдиненные голоса труб, дробные ритмы маримбы и барабана, - вся эта с первых тактов обступающая детей звуковая атмосфера, полная шорохов, шелеста, неясных предчувствий (одним словом, полная тайны) вводит их в волшебное царство - мир художественной фантазии. А затем - красочная панорама образов, гротескных и лиричных, причудливых и гневных; многие из них едва проявившись, истаивают, развеиваются, как мираж. Конечно же, здесь конкретные программные указания могли оказаться стеснительными.

Отметим, что программа-намёк получает распространение именно в последние десятилетия, и, думается, одна из причин тому - набирающая в армянской детской музыке всё большую силу лирическая струя. Обострённое внимание к духовному миру ребёнка, тонкости и сложности его внутренних движений приводят к психологизации образов, многозначности подтекста, - качествам, сближающим сочинения для детей с ведущими тенденциями камерного творчества Армении 70-х - начала 80-х годов.

Серебристая кантилена трубы в пьесе Г.Читчян "Воспоминание", своей ритмической раскованностью напоминая свободную лирическую импровизацию (композитор широко использует ферматы, тенуто, гибкие смены триолей и восьмых), отвечает тяге подростков к яркости эмоционального высказывания, безоглядной широте проявления чувств. Иные аспекты духов-

¹ Г.Читчян. Пьеса для трубы (1977-1979), рукопись.

ной жизни ребёнка затронуты в "Грустном вальсе" Э.Мирзояна¹. Композитор высвечивает самые потаённые уголки интимных переживаний маленького человека, познающего мир в его неоднозначности. Интонации вальса - хрупкие, подчас щемящие - овеяны в то же время духом поэзии и подлинного лиризма. Подчёркнутая камерность звучания, недвусмысленный отказ от каких бы то ни было ярких и броских эффектов, - всего того, что может помешать сосредоточенности, внутренней углублённости солиста, отвлечь от напряжённого вслушивания "в себя", - есть отклик автора-художника на "повзрослевшие" духовные запросы своего будущего исполнителя, знак доверия и уважения к нему.

3

Характеризуя облик нового армянского репертуара для детей, невозможно уйти от проблемы "взаимоотношений" композитора и фольклора, ибо на настоящий момент влияние последнего можно усмотреть буквально во всех областях композиторского творчества Армении. Для детской музыки такая постановка вопроса обретает тем большую остроту, что армянский народный мелос, в силу своей специфики (асимметричность структур, метрическая нерегулярность, своеобразие ладов, переменность тоник и пр.), может послужить начинающим музыкантам воистину бесценным проводником в мир современного искусства.

Анализируя ниже ладогармонические и ритмические особенности детского национального репертуарного фонда, мы будем так или иначе затрагивать вопросы их фольклорного - в большинстве случаев - происхождения. Но прежде рассмотрим хотя бы вкратце иной, условно говоря, первичный пласт взаимоотношения композитора и национального наследия прошлого, а именно, выполненные профессионалом для нужд детского обучения обработки народных танцев и песен.

Для того, чтобы ощутить творческую суть какой-либо фольклорной обработки, понять её назначение, пожалуй, следует прежде всего познакомиться с первоисточником. В случае с "Детским альбомом" Э.Аристакесяна сделать это совсем не-

¹ Э.Мирзоян. Альбом для внучки. Фортепиано (1984). В: "Детские альбомы советских композиторов. В.10" - "Советский композитор", М., 1987; Edouard Mirzoyan. Album pour ma petite-fille, "Alphonse Leduc Editions Musicales", Paris.

сложно: в верхней строчке всех номеров цикла, как правило, излагается нетронутая народная мелодия¹. Возьмём, к примеру, народную песню "Шорора, Салат"² (в "Детском альбоме" дана под номером первым), точнее, её четырёхтактный фрагмент. Сыгранный одногласно, простодушный, строго диатонический напев тотчас же обрастает в нашем воображении гармонией (Т-S-D). Но вслушаемся в версию Аристакесяна, - и старый напев, в котором, подчёркиваем, не изменено ни одного звука, оборачивается новой, неожиданной стороной, увлекает пластичным развёртыванием материала.

Здесь начальный мотив, казалось бы, безоговорочно требующий в сопровождении тонической функции, оказывается сплетённым с гармонией доминанты, да ещё в её альтерированной разновидности (композитор использует минорный лад с повышенной IV ступенью, т.н. цыганский), - гармония, которая своим появлением как бы опережает события. Дело в том, что мелодические обороты, принадлежащие к доминантовой сфере, появляются в напеве лишь к четвёртому такту, - тогда-то в терпкой музыкальной ткани и возникает первый консонанс. Такое смешение красок придаёт несколько статичной мелодике оригинала динамичную упругость и, по-новому высвечивая каждый мелодический оборот, возвращает интонациям первозаданную свежесть. Кстати говоря, острота, диссонантность созвучий отнюдь не является здесь некоей данью моде, качеством, привнесённым извне, - она органически вытекает из специфики армянского национального инструментария. Неслучайно А.Хачатурян объясняет свою склонность к сочетанию больших и малых секунд влиянием "многократно слышанного в детстве трио народных инструментов сазандари - тара, кяманчи и бубна. Я наслаждаюсь этими звучаниями, - признаётся композитор, - воспринимая острые созвучия секунд как совершенные консонансы"³.

Однако вернёмся к "Детскому альбому" Аристакесяна. Вот композитор, исходя из характернейших национальных особенностей развития мелодики, - многократного повтора интонации и переменной, многозначной природы ладов - одевает один и тот же мотив в различные ладогармонические одежды (пьеса

¹ Э.Аристакесян. Указ. сочинение.

² Комитас. Этнографический сборник, т.1, Ереван, 1931, N5.

³ Цит. по: Г.Шнеерсон. Арам Хачатурян. М., "Советский композитор", 1958, с.21.

под номером 2).

Пример 2

Вот, опираясь на скрытую полифоническую природу армянских монодий, избирает для четвёртой миниатюры прозрачную линейную фактуру, строгое двухголосие, в котором обе мелодические линии, будучи спаяны воедино (пьеса построена по имитационному принципу), в то же время развёртываются как бы в разных, то сближающихся, то отдалённых ладо-тональных плоскостях.

Сходное решение предложено и в "Скерцо" Э.Пашиняна¹. Детская народная песня "Дядя к нам во двор пришёл", лёгшая в основу этой несложной фортепианной пьесы, и сейчас пользуется большой популярностью у армянской детворы. Есть в биографии песни особо славная страница: мелодия эта послужила тематическим материалом одному из самых ярких эпизодов Симфонии Э.Мирзояна для струнного оркестра и литавр (1962). Но вернёмся к "Скерцо". Здесь в партии правой руки воспроизведена сама народная песенка, в которой сохранён характер оригинала, тогда как тональность сопровождения "сдвинута" на полтона вниз. Возникающий политональный эффект,

¹ Э.Пашинян. Скерцо. В: "Фортепианные пьесы армянских композиторов" (сост. С.Самвелян), Ереван, 1982, с.15.

будоражающая слух "нестыковка" звуковых пластов придают шутивным интонациям песенки большую задорность и остроту.

Такой подход, по сути, есть творческое продолжение традиции, сложившейся в фольклорных обработках выдающихся композиторов XX века - Бартока и Лютославского: выразительный потенциал, заложенный в одноголосном напеве, может быть раскрыт как бы заново, услышан сквозь призму звукового опыта XX века. Решение кроется в обновлении непосредственного "окружения" мелодии - контрапунктах, гармонических красках, переменности ладов.

Фольклорные обработки такого рода привлекают и своими чисто педагогическими ресурсами. Знакомые с детства мелодии предстают вдруг волшебно преображёнными, играют множеством новых граней. Здесь воспитывается одно их важнейших качеств будущей творческой личности - умение удивляться, замечать в будничном, привычном новые черты, формируются основы подлинно художественного восприятия, свободного от закреплённых стереотипов.

Между тем, далеко не все сочинения, опирающиеся на национальный фольклор, мы можем отнести к рангу творческих удач.

Обработки двадцати армянских народных песен, выполненные А.Лусиняном¹. Композитор стремился приблизить национальный фольклор к возможностям исполнителя-ребёнка, и, нало признать, ему это удалось. Думается всё же, эти вокальные миниатюры могли бы звучать много красочнее и интереснее, если бы фактурно-гармоническое обрамление смелее "откликалось" на заложенные в мелосе выразительные идеи. Так, сопровождение в обработке песни "Տար-տար" ("Гора-гора") значительно схематичнее самой мелодики с её прихотливой артикуляцией и асимметричной структурой. Наверно, стоило бы подчеркнуть своеобразие песни, придать шутивому сопоставлению асимметричных реплик особую рельефность; тем более, что предполагаемый адресат - ребёнок - чинному благополучию всегда предпочитает выдумку и оригинальность.

Нельзя не заметить: зачастую один и тот же фольклорный материал, будучи использован в армянском детском репертуаре, вызывает к жизни несколько весьма отличных друг от друга

¹ А.Лусинян. Двадцать обработок армянских народных песен. Для детского голоса и фортепиано (1980-1984), рукопись.

творческих решений.

Возьмём хотя бы один из характернейших ритмоинтонационных комплексов армянской народной музыки - выразительное зерно мужского народного танца "кочари".

В "Танце" для кларнета и фортепиано А.Лусиняна связь с первоисточником ещё очень крепка: мотив, несколько упрощённый ритмически, окрашен в привычные уху тембровые тона, - звучание кларнета в высоком регистре уподоблено здесь специфичному, пронзительному тембру зурны. Г.Чеботарян в своём Концертном этюде N3 идёт значительно дальше: мужская пляска превращена в грациозный, изящный танец, а характерное опевание шестнадцатых, перемежающееся восьмыми, становится постоянной ритмической формулой этюда, его главной технической задачей. Более того, задача эта существенно осложняется активной полифонизацией музыкальной ткани, а также модификациями самого мотива (в тему и в сопровождающие её пассажи, реплики, подголоски вплетены требующие особой заботы школьника-пианиста "репетирующие" звуки). А в финале Сонатины Р.Петросяна тот же материал предстаёт уже в совсем ином ракурсе: ритмоинтонации "кочари" оказываются "врезаны" характерными ритмическими перебивками, настойчиво (буквально через такт) вклинивающимися в движение танца. Перед юным исполнителем - своего рода музыкальная мозаика, где знакомые звуковые "кирпичики", перемешиваясь с незнакомыми, создают картину, увлекающую своей чуть насмешливой пестротой¹.

И всё же непосредственное использование фольклорных цитат и их элементов - пусть даже порой несколько переработанных, творчески развитых - свойственно сравнительно небольшой части новой армянской музыки для детей. Основную часть детского репертуарного фонда составляют работы, в которых национальный колорит представлен как бы опосредованно: своеобразие армянского музыкального мышления находит косвенное отражение в ладотональных перекарсках, в характерности интонационного словаря и, наконец, в самобытной ритмической организации едва ли не большинства рассматриваемых пьес.

¹ А.Лусинян. Танец для кларнета и фортепиано (1983), рукопись; Г.Чеботарян. Концертный этюд N3. В: "Фортепианные пьесы армянских композиторов" (сост. С.Самвелян), Ереван, 1982, с.89-93; Р.Петросян. Сонатина. Там же, с.53-56.

Как известно, в отношении ритмической активности музыкальная практика нашего столетия представляет явление особое. Ритм, прежде выступающий всего лишь помощником (пусть даже самым необходимым) гармонии и тематизма, нередко занимает сегодня ведущую позицию (как, скажем, в творчестве И. Стравинского), изменяя таким образом классическое соотношение элементов в организации формы¹.

Однако, - и мы уже отмечали это - интерес, который проявляют армянские композиторы к разработке в детской музыке метроритмических элементов, имеет глубокие исторические корни. Напомним: одно из главных отличий армянских крестьянских песен, равно как и духовных песнопений, составляет их своеобразная временная организация. В крестьянской песне она связана с акцентным варьированием и метрической нерегулярностью, в средневековых шараканах - с прихотливыми ритмическими узорами и "размытостью" пульса (т.е. игрой вне метра).

Какие же возможности для развития ритмического чувства предоставляет новый армянский педагогический репертуар?

А. Сатян в своём цикле "Первая детская тетрадь"² поначалу предлагает начинающему пианисту самые простые временные структуры. Открывающие цикл "Первые шаги" - шуточный "конспект" начального периода фортепианного обучения: от весовой игры одним пальцем через короткие легатные линии к ровной, спокойной трели - построены на простейших (кратных) ритмических соотношениях (такты, состоящие из половинных нот, сменяются тактами четвертей, затем восьмых). Но в следующем номере - "Песне" - композитор уже играет структурой, словно испытывая её эластичность. Здесь последний звук мотива неожиданно вклинивается на восьмую ранее ожидаемого, - синкопа!, которая оказывается столь упругой и энергичной, что "переливается" через тактовую черту и, ещё раз утвердившись, разрушает квадратность построения.

По сути, вся пьеса, как и ряд последующих номеров, есть увлекательная игра со временем: мотивы растягиваются, сжимаются, обрастают дополнениями, - великолепный материал

¹ См. В. Холопова. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971.

² А. Сатян. Первая детская тетрадь для фортепиано (1980), рукопись.

для воспитания в начинающих обострённого чувства музыкальной формы.

Аналогичные задачи - на этот раз перед участниками детского хора - ставит в кантате "Времена года" Г.Читчян. Асимметрия в построении фраз воспринимается здесь не как закреплённая в тексте композиторская идея, а как возникающий буквально на наших глазах результат воображаемой импровизации исполнителей - неожиданного, пластичного изгиба мелодической линии ("Зима"), опеваний полюбившегося интонационного оборота ("Осень") и т.д.¹

Сходное решение - в фортепианной пьесе Э.Мирзояна "Игра"². Кстати, её пятитактная тема (симметрия нарушена здесь введением однотактного, варьированного секвентного звена) родилась в ходе самой что ни на есть подлинной детской импровизации: композитор записал мелодию, придуманную своей маленькой внучкой, - ещё одно свидетельство самобытности мышления ребёнка, свободного от догм и стандартов.

Пример 3

Alerte, enjôivé

И вот что примечательно: в сочинениях для детей армянских композиторов асимметричности тактовых структур, как правило, сопутствуют крайняя простота и ясность других музыкально-временных компонентов (несложные ритмы, постоян-

¹ Г.Читчян. Хоры. Без сопровождения. М., "Советский композитор", 1980, с.32, 35.

² Э.Мирзоян. Указ. сочинение.

ный размер), подобно тому как нерегулярность метра в них обычно уравновешена стабильностью нехитрых ритмических отношений, а усложнённость ладогармонической сферы - простотой интонационного словаря.

В этой особенности, отличающей многие образцы армянской детской литературы, нам видится не только сутубо профессиональный композиторский расчёт (яркий, разрушающий стереотип выразительный приём особенно рельефен на фоне относительно стабильном, нейтральном). Мы усматриваем здесь творческую реализацию всё чаще выдвигаемого общей педагогикой принципа расчленения задач. Композиторы сознательно акцентируют в произведении одну - главную - исполнительскую задачу, тем самым мобилизуя силы учащегося во вполне определённом направлении. Последнее способствует реализации ещё одной установки современной педагогики - высокого уровня трудности предлагаемого материала. Ведь ставя перед учеником задачи, требующие напряжения умственных и эмоциональных сил, а затем систематически усложняя их, "можно вызвать и организовать такие творческие силы учащегося, о которых сам он и не подозревает" (Б.А.Яворский).

Следует оговорить, что отмеченное нами свойство - выделение одного из выразительных средств в качестве основного, определяющего - вовсе не свидетельствует о монохромности армянских инструктивно-педагогических пьес. Большинство их, пользуясь словами Н.Копчевского, построены "по законам перспективы - с рельефным передним планом и несколькими второстепенными планами, каждый из которых написан как бы в своей плоскости"². Но как раз этот передний план обладает весьма чёткой педагогической направленностью, сконцентрированностью заложенных в нём инструктивных задач.

Немалое значение придают армянские композиторы разработке выразительных возможностей музыкального метра: смешанные метры и перемены размера - даже в музыке для самых маленьких - давно уже не принадлежат к разряду явлений исключительного порядка. Раскрывая перед ребёнком всё богатство разнообразнейших метрических вариантов, его побуждают тем самым вслушиваться, сравнивать, делать выводы, а это

¹ Цит. по: А.Баренбойм. Путь к музицированию. Л., М., 1973, с.251.

² Н.Копчевский. Предисловие к сборнику "Современная фортепианная музыка", 5 класс, М., 1969, с.5.

способствует осмыслению данного выразительного средства.

Вообще перемены размера воспринимаются в большинстве армянских сочинений чрезвычайно естественно: выразительный приём, как правило, гибко вплетён в общий художественный замысел. Так, Р.Петросян использует ритмическую нерегулярность для воссоздания характерной манеры народного музицирования ("Пасторальная" для гобоя соло), А.Оганян с её помощью создаёт картину суматохи, паники и толчеи ("Курятник")¹.

Столь же разнообразны и предлагаемые детям ритмические задумки: гибкие переливы характерных, но далеко не просто соотносимых между собой временных рисунков, - скажем, пунктира, синкопы и триоли, ритмические превращения одного и того же мотива ("Размышление" Г.Читчян), многообразные варианты дробления ритмической единицы, когда в четверти оказывается попеременно два, три, четыре, шесть равных по длительности звуков ("Воспоминание" Г.Чеботарян)².

Последовательная разработка всех названных выше задач подготавливает почву для введения уже в литературу для младших и средних школьников полифонии ритмов и метров. Впрочем, единовременное сочетание различных временных пластов в армянском детском репертуаре чаще возникает эпизодически, не более чем на несколько тактов, - как следствие разнородной группировки сложных смешанных метров (выписанный в тексте общий размер 6/8, например, трактуется в параллельных голосах как 3/8, 3/8, и 1/4, 1/4, 1/4; 5/8 - как 3/8, 2/8 и 2/8, 3/8 и т.п.).

Итак, метрическое своеобразие - одно из самых ярких средств музыкальной выразительности - способствует постановке в армянской учебной литературе ряда важных инструктивно-педагогических задач. Назовём хотя бы некоторые из них. Разумеется, прежде всего, это формирование в ученике тонкого временного восприятия, остро реагирующего на малейшие изменения внутри структур. При этом следует подчеркнуть, что речь идёт не только об эмоционально-интуитивной реакции, но и об определённых навыках анализа собственных

¹ Р.Петросян. Шесть пьес для гобоя (1981), рукопись; А.Оганян. Мгновения. Цит. соч., с.126.

² Г.Читчян. Две пьесы для духового квинтета, рукопись; Г.Чеботарян. Семь пьес для фортепиано, рукопись.

ощущений. Попутно оказываются решёнными и встающие перед ребёнком весьма серьёзные теоретические вопросы. Так, предлагаемые юному музыканту различные варианты метроритмических переключений помогают ему уяснить смысл и выразительное значение достаточно сложных временных категорий - ритма и метра. Отметим и воздействие применяемых армянскими композиторами приёмов метроритмического развития на становление технического аппарата будущего исполнителя, - гибкости навыка, мобильности двигательных реакций, той степени независимости рук и пальцев, которая делает возможным параллельное проведение двух, разнящихся по своей метрической организации мотивов. И, конечно же, всё это способствует реализации ещё одной установки, представляющей для армянских авторов особую заботу и интерес: познакомить ребёнка с рядом выразительных особенностей современного языка, помочь ему освоиться в мире музыки XX века.

5

"... Нашим детям вполне можно и надо объяснять, что нет хороших и плохих, красивых и некрасивых интервалов, но есть более мягко и более остро звучащие интервалы; что острое звучание тоже может быть красивым, в свою очередь этот острый интервал может прозвучать мягко и нежно, смотря как и где он употреблён. (...) Такая единственно реальная позиция поможет избежать лишних затруднений", - напутствует педагогов-практиков известный литовский композитор В.Баркаускас¹. Между тем, чего будут стоить самые добрые объяснения, если они не будут подкреплены главным, неоспоримым аргументом - яркой, эмоционально заражительной музыкой? Мы имеем в виду сочинения, раскрывающие перед юным исполнителем выразительный смысл таких средств современного музыкального языка, как переменность лада, хроматизация интонационно-гармонического словаря, атональные и политональные эффекты.

Армянская музыкальная литература для детей насчитывает здесь немало творческих удач; композиторы, не ограничиваясь броским представлением "остросовременных" приёмов, поступенно, продуманно формируют в ребёнке всё более широкое и углублённое понимание их выразительных функций. Тем бо-

¹ В.Баркаускас. О современной детской музыке. В: "Музыка - детям", В.2, Л., "Музыка", 1975, с.135.

лее, что в армянской музыке использование таких остросовременных выразительных средств есть в то же время развитие специфических особенностей национального фольклора с его характерным "диссонантным" инструментарием, обилием хроматизмов, переменной природой ладов (см. об этом выше).

Рассмотрим на отдельных примерах, как композиторы Армении вводят начинающих музыкантов в мир непривычных ладотональных отношений.

Можно сказать, что исходной ступенью служат здесь сочинения, основанные на "игре тональностей", - авторы ставят своей задачей увлечь семи-девятилетних малышей плавными переливами тональных окрасок (песни о буквах р (б) и ɳ (х) из "Музыкального алфавита" А.Лусиняна), неожиданностью модуляций ("Грустная сказка" А.Сатяна), резким противопоставлением тональных мазков. Большим подспорьем служат здесь меткие заголови, которые направляют слуховое внимание ребёнка на используемый приём, превращая его в необходимую, выразительную краску. Напомним хотя бы виртуозную пьеску Р.Петросяна "Молотки", создающую картину весёлого перестука инструментов. Каждый из них имеет свою устойчивую музыкальную характеристику, и на этот незыблемый музыкальный каркас (ритм, артикуляция, регистры, тематизм) накладывается причудливая игра тональных красок (Es-Ges-Des...), подсвеченных альтерацией ступеней, расщеплением основного тона и т.д.

Из непрограммных сочинений отметим импульсивную, задорную сонатину №2 Л.Чаушяна², где логика ладотональных отношений, складывающихся весьма динамично, определяет весь ход развития музыкальной мысли. Утвердившийся в начальных тактах D-dur вскоре модулирует в c-moll, который, в свою очередь, неожиданно оборачивается оптимистичным, утвердительным C-dur' ом; затем - A-dur, отсвечивающий множеством отклонений, своего рода мост к центральному эпизоду разработки, где тональные "приключения" достигают своего апогея. Сменяющим друг друга с калейдоскопической быстротой тональным краскам мелодики сопутствуют не менее головокружительные, но, как правило, не поспевающие за темой ладовые

¹ Р.Петросян. Шесть детских пьес. В: "Детские альбомы советских композиторов для фортепиано". В.6, М., "Советский композитор", 1984, с.40-42.

² Л.Чаушян. Сонатина №2 для фортепиано (1984), рукопись.

перестройки в партии аккомпанеента. Перед нами уже не однопорядковые сопоставления тональностей по горизонтали, а стремительный крутоворот изменчивых политональных комбинаций (E-dur и d-moll, D-dur и c-moll, c-moll и H-dur... - лишь заключительный такт первой части возвращает нас в исходный D-dur).

Авторы нового армянского репертуара для детей всё чаще опираются на один из важнейших дидактических приёмов - сравнение. Такого рода задумка - в "Танце-песне" для фортепиано в четыре руки Р.Петросяна: резкое нарочито высветленное повышение звука (четвёртой ступени лада) на полтона переплавляет утвердившийся поначалу соль минор в так называемый цыганский лад.

Нетрудно заметить, что такая (возможно, и не всегда осознанная) ориентация на этот дидактический приём позволяет обходиться без помощи словесных комментариев: сама музыка, благодаря происходящим в ней изменениям, привлечёт внимание ребёнка к тем моментам, которые ему следует почувствовать и осознать. Иными словами, в таких случаях подвести к сопоставлению, а стало быть к выявлению различий и пониманию смысла того или иного явления оказывается возможным не только на страницах школы, обильно снабжённой советами и указаниями, но и в самых разнообразных сборниках, адресованных уже более старшим ученикам. (Анализируя армянский инструктивный репертуар, мы уже не раз сталкивались с аналогичными "перекрасками" гармонии и метроритма, - "Детский альбом" Э.Аристакесяна, ансамблевые и симфонические произведения Г.Читчян и др.).

Нередко используются в сочинениях для детей и выразительные возможности "скользящей терции" (мажоро-минорный лад); сопоставление же минорного и мажорного терцового звука в двух голосах по вертикали кладётся в основу простейших полиладовых сочетаний. Так, в "Трусиске"² А.Сатяна устоявшийся в партии правой руки c-moll оттеняется в аккомпанементе терцией одноимённого мажора.

Вообще-то, обострённый интерес к политональным и полиладовым эффектам, на наш взгляд, составляет одну из самых примечательных особенностей армянской детской литературы

¹ Р.Петросян. Фортепианные ансамбли. Десять пьес. Рукопись.

² А.Сатян. Указ. сочинение.

последних лет. И, нельзя не признать, юного музыканта подводят к решению далеко не простых звуковых проблем на редкость последовательно и осторожно.

В качестве ещё одной переходной ступени, подготавливающей слуховое сознание ребёнка к непривычной остроте и шероховатости политональных сочетаний, назовём сочинения, в которых политональные моменты возникают вследствие реализации определённой звукоподражательной или фактурной идеи. Так, в "Скорой помощи" Р.Петросяна - это имитация всем знакомого, тревожного сигнала несущейся по улицам машины (композитор изобретателен и точен в его регистровых, ритмических, тембровых характеристиках)¹.

Р.Саркисян в своём "Детском альбоме" избирает иной путь, ограничиваясь поначалу лишь лёгкими намёками на тональную двуплановость, - пьеса "Грёзы", где вполне устойчивый, несмотря на обилие альтерированных ступеней, *gis-moll* оплетается остинатной гармонической фигурацией чуждого лада. Но адресованная более опытному исполнителю "Жалоба" построена уже на продуманном сопоставлении политональных и тональных эпизодов. Этот выразительный приём и определяет эмоционально-образный строй сочинения, в котором состояния неуверенности, внутреннего дискомфорта соседствуют с настойчивым укором и робкой надеждой.

Подводя итоги, определим в нескольких словах то новое, что внесли в национальный репертуарный фонд сочинения последних десятилетий. Истоки этого нового, на наш взгляд, следует искать, прежде всего, в характернейшей тенденции композиторского творчества сегодняшней Армении в целом, - речь идёт о преломлении особенностей самобытности национального мышления сквозь призму достижений современного музыкального языка. Эта творческая установка не только сказалась на метроритмической и ладотональных особенностях детских пьес; близкие уху каждого ребёнка-армянина фольклорные ритмоинтонации, творчески переосмысленные, услышанные как бы заново, открывают начинающему музыканту пути к музыкальному искусству XX века, служат надёжным мостом между прошлым и настоящим.

Существенно обогатили инструктивную литературу опыты

¹ Р.Петросян. Скорая помощь. В: "Фортепианные пьесы...", с.11.

армянских композиторов в неопробованных прежде или же малопопулярных жанровых сферах, - лучшие образцы нетрадиционных ансамблей, игровые песни-сценки, фортепианные пьесы для самых маленьких. Можно сказать, что одним из главных стимулов стали здесь тесные контакты с передовыми музыкантами-педагогами, режиссёрами и другими деятелями искусства (опыт, заслуживающий всяческого распространения!), "заказывающими" произведения определённых жанров (балет С.Лусикяна "Стрекоза и муравей" вызван к жизни инициативой балетмейстера М.Мартиросяна, фортепианный концерт Г.Читчян во многом обязан своим появлением активной, заинтересованной позиции педагога ССМШ имени Чайковского и Ереванской консерватории А.Байбуртян).

И ещё одна особенность новой армянской музыки для детей: в ней получили отражение ряд прогрессивных идей современной педагогики и психологии. - Армянские композиторы выступают убеждёнными сторонниками методического принципа "расчленения задач", используют в своём творчестве приёмы активной дидактики, привлекают обострённым ощущением возрастных, психологических особенностей адресата.

Собственно говоря, общность методических и теоретических посылок не исключает весьма отличных, а порой и резко противоположных путей их практической реализации. Мы не скрывали, в частности, своих опасений, говоря о произведениях, в которых вполне продуманная методическая установка была призвана заменить живое дыхание самой музыки, о работах, где ощущалось стремление механически "скопировать" самые наглядные, внешние "признаки" современного языка.

Сказанные contra не могут преуменьшить значение подлинных творческих удач: в истории армянской детской музыки истекшие годы - из самых плодотворных. Думается однако, время окончательных выводов ещё не пришло. Ведь речь идёт о новой, что называется текущей литературе - самой подвижной, неустанно обновляющейся части репертуарного фонда. Сочинения, сегодня бесспорно полезные, выполнив свои функции, завтра могут оказаться вынуждены уступить место другим - достойным выразителям новых творческих идей. И лишь немногие (самые лучшие!), пройдя испытание временем, будут передаваться из поколения в поколение, закрепляясь в репертуаре юного музыканта надолго, навсегда...

МИХАИЛ КОКЖАЕВ

НЕОБЫЧНОЕ В ОБЫЧНОМ.
ПРИЗНАКИ ЗАРОЖДЕНИЯ
НОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ
В ПАРАДОКСАХ МУЗЫКИ XX ВЕКА

Вероятно, магия новых календарных чисел подвигла множество наших современников на всякого рода прогнозирование, что порой подталкивает оперирующего осторожными логическими схемами человека к мысли о некоторой несерьезности этого занятия. Ибо учесть все факторы исходных величин для научного прогноза практически невозможно, а то, что многие "пророки от цифр" считают исчезающе малой статистической погрешностью, возможно содержит в себе таинственную крупицу неведомого доселе принципа, способного влиять на качественное состояние конечного результата.

Между тем, противореча самому себе, попытаюсь заняться таким неблагодарным делом, как прогнозирование развития музыкального искусства в скоро уже наступающем Третьем тысячелетии. Оговорюсь, что сделаю это основываясь лишь на тех признаках нового композиционного мышления, которые уже проявились в музыкальном искусстве бурного и ещё себя не осознавшего XX столетия, впитавшего в себя все без исключения достижения профессионального творчества предшествующих эпох. Добавлю, что мои размышления отнюдь не претендуют на истину в последней инстанции, а значит - готов принять любые замечания, оспаривающие мою, способную измениться под давлением убедительности их аргументации, точку зрения.

Мне кажется, следует начать с основных элементов музыкального конструирования, на коих, собственно, и держится любая композиция.

В одной из моих статей¹ я предложил простейшую модель виртуального (или перцептуального) музыкального пространства, в котором всего три измерения: время, высота (принцип

¹ Вопросы теории и эстетики армянского музыкального творчества. Сб. ст., Ереван, "Арчеш", 1999.

разновременности звучания тонов) и "глубина" (название условное - принцип одновременного слияния нескольких тонов). Это простейшее вместилище художественной мысли кроме пространственных измерений обладает ещё и определёнными особенностями акустической энергетикой, что может стать объектом специального исследования с целью изучения закономерностей поведения самой музыкальной субстанции в его (вместилища) пределах. Остановимся именно на этой, трёхмерной модели музыкального мироздания, весьма удобной в работе, хотя вполне можно представить изрядное число иных, более многомерных (многоуровневых) музыкальных пространств.

Попробуем осмыслить или, скорее, доосмыслить наше представление о музыкальном времени, мелодии, гармонии вместе с музыкальной "термодинамикой", исходя из уже осуществлённых в XX веке музыкально-композиционных экспериментов.

Сначала о времени. Его структура в музыкальном искусстве парадоксальна. С точки зрения композитора темпоральная процессуальность, являясь в сущности о вещественным временем, напрямую связана с причинно-следственной логикой, а значит имеет направленность из прошлого в будущее. С точки зрения слушателя, а им может быть и сам автор композиции, непрозвучавшее произведение находится в его (слушателя) будущем, во время прослушивания - в настоящем, а отзвучав, отправляется в прошлое¹, то есть в этом случае вектор направлен из будущего в прошлое. Тут необходима оговорка - речь идёт конечно же не о нарушении причинно-следственных связей - они сохраняются, но звуки композиции, ставшие своеобразными "музыкальными тахионами", образуют встречный временной поток.

Таким образом, в любой музыкальной композиции есть по меньшей мере два, противоположно направленных, процессуально-временных потока, уже в своём совместном присутствии определяющих их парадоксальность. Если же вспомнить о смысловых композиционных приёмах, влияющих на скорость течения формообразовательного процесса, то параметрическая структура музыкального времени представляется весьма сложной и неоднородной. Например, использование коллажной или полистилистической технологий, сопоставляющих новую, ещё

¹Эту мысль высказал М.Г.Арановский в личной переписке с автором данного эссе.

не высказанную ранее авторскую мысль с ассоциативно-узнаваемыми интонациями из прошлого, рождает ощущение одновременного присутствия в двух (а может, и более) разновременных эпизодах истории, что само по себе является реализацией эффекта "машины времени", в реальной жизни, увы, пока недостижимого. А поскольку всё, что нас окружает, воспринимается в первую очередь в виде эмоционального ощущения, то и вышеописанное явление вполне эквивалентно реальности, правда виртуальной. Если же вспомнить о том, что время есть самый важный элемент музыкального формообразования, которое без процессуальности немислимо, то такие композиционные приёмы, как, например, ракоход, инверсия или их сочетание, способны очень сложно влиять на "топологию" музыкального пространства. геометрия которого в таком аспекте рассмотрения несёт черты, если можно так выразиться, "музыкальной квантовой механики", аналог которой в физике многие десятилетия будоражит умы мыслителей.

Рассмотрим два других измерения: линию - способ разновременно-звукового разворачивания мысли и гармонию - единовременно-звуковой принцип организации тонов, который условно можно назвать "музыкальной глубиной". Очевидно, что замена разновременности на одновременность¹ качественно меняет энергетику музыкальной ткани в сторону её неоднородности. Если предположить, что каждый звук несёт в себе "атомарную" силу энергетического заряда, то сложение энергетичности нескольких звуков в одновременном (т.е. с точки зрения времени - нулевом) звучании, неизбежно приводит к высвобождению куда большего энергетического заряда, чем простая сумма сложения обертоновых скал. Достаточно вспомнить явление резонанса (а в музыке именно с ним связана логика последования звуков и построения созвучий), которое энергетически на несколько порядков выше, чем арифметический результат слияния отдельно взятых тонов, составляющих аккорд. Более того, осязаемое наличие обертонов в реально звучащем тоне наталкивает нас на мысль об обязательности существования *унтертонов* - антизвуков - тонов с отрицательными энергетическими зарядами, что же является подтверждением су-

¹ Более обстоятельное описание геометрии музыкального пространства мной приведено в статье "Пространственная многомерность музыкальной композиции" - сборник указан ранее.

ществования музыкального "зазеркалья", музыкальной анти-вселенной, симметрично-противоположной среде нашего реальнозвучкового обитания. И если в физической науке аналогичное явление подтверждено экспериментально, то не следует ли нам отправиться на поиски методики выявления признаков музыкального антивещества? И в подтверждение этой мысли: поскольку "антитон" нам не дано услышать физически, то косвенное проявление акустического антипространства мы ощущаем, вслушиваясь в "пустоты" игры пауз, своеобразных музыкальных "чёрных дыр", которые отнюдь не являются музыкальным небытием, а напротив, несут порой куда большее напряжение, чем звучащая субстанция.

Вообще вопросы "музыкальной термодинамики" требуют отдельного, углублённого рассмотрения, но даже та, затронутая мной её часть, свидетельствует о сложной взаимосвязи топологии музыкального пространства с энергетическими особенностями музыкальной материи, в этом пространстве содержащейся.

Теперь о понятиях абсолютных и относительных.

В природе существует примерно пять десятков констант - абсолютных величин, незыблемость коих является фундаментом мироздания.

Что же можно считать постоянной (т.е. абсолютной) величиной в музыке?

Самой очевидной музыкальной константой является пропорциональное соотношение основного тона к относительно-высотному положению его обертонов. Опыт с монохордом был осуществлён ещё на заре человеческой истории Пифагором и общеизвестен. Все закономерности соотношения тонов друг с другом определяются пифагоровыми дробями, и музыкальный прогресс есть не что иное, как освоение слухом и интеллектом в динамике музыкальной истории всё более высоких обертоновых горизонтов. Говоря иначе, каждой музыкальной эпохе соответствовал тот или иной, завоёванный слухом, обертон, и особенности стиля обосновываются комбинационными возможностями освоенной части обертоновой иерархии. Пропорции соотношения основного тона к обертонам и являются важнейшим естественным абсолютным фундаментальным устоем в музыкальном пространстве, вне зависимости от используемой в композиции технологии. Однако эта константа пассивна с точки зрения творческого процесса, поскольку тот или иной тон избирается по свободному волеизъявлению ав-

тора и не может быть единственной незыблемой опорой в конструировании сочинения. Во всяком случае "эмансипация" диссонанса в XX веке свела на нет даже принцип усреднённого благозвучия, предполагавшего акустическую родственность соседствующих созвучий, обусловленную тем или иным числом обертоновых слияний. Таким образом, звуковые и ритмические комбинации избираются композитором в соответствии с идеальным замыслом. А это означает, что "точкой отсчёта" - своеобразным нулевым пунктом в конкретной системе координат становится избранная автором логическая схема, следуя которой композитор создаёт конструктивно-замкнутую форму; её же закономерности проистекают из особенностей данной системной логики. Иными словами, в каждом произведении воссоздаётся своя "фоноцентрическая планетарная система" со всей атрибутикой противодействий сил: и центробежных, и центростремительных, что неизбежно наталкивает нас на вывод об абсолютизме относительности, которую творец композиции изначально вложил в алгоритмические свойства данного музыкального пространства. Главным же условием изобретения композиционной схемы является возможность организации тонов в её пределах с соблюдением постоянно нарушаемого и тут же восстанавливаемого тождественного равновесия, как в частных деталях, так и в целостности формообразования. В античной Греции был хорошо известен приём незначительного нарушения симметрии в ваянии и зодчестве, что сообщало скульптуре или архитектурному сооружению импульс движения. Принцип компенсации любого энергетического всплеска хорошо знаком в музыке. Например, законы функционального голосоведения - это постоянно нарушаемое тождество, стремящееся к восстановлению скорейшего равновесия. Авторская же игра со временем восстановления симметрии - есть не что иное, как управление статикой и кинетикой музыкальной энергетики движения. В сущности, размещение музыкальной материи во времени - то, что мы называем формообразованием, - и есть сотворение пространства, которое приобретает свою геометрическую форму и размеры в соответствии с конфигурацией и энергетичностью материи, в ней расположенной, сообразно с точкой отсчёта, установленной композитором.

XX век, ставший в музыкальной истории эпохой стилей, в грядущем разглядываемый нашими потомками с "высоты птичьего полёта", станет лучшим доказательством доминанты

относительности, возведённой в степень абсолюта, поскольку наполнившая его музыка - это множества параллельных миров - вселенных, почти всегда полярных по своим абсолютно-относительным свойствам и всё-таки находящихся в сопряжении благодаря единой для всех природе звука, дарованной нам Создателем. Именно поэтому стилистическая узнаваемость авторского лика сейчас на порядок выше, чем в прежние времена, а композиторская система стала в каждом новом случае неповторимой, порой даже в следующем опусе.

Изложенные мной соображения - всего лишь робкая попытка доосмысления и обобщения самых наглядных признаков музыкальной парадоксальности, которые несомненно будут развиваться и углубляться в музыке следующих эпох. Если двигаться дальше, то станет очевидной потребностью постичь зазвучавшие микро и макрокосмы, присутствие которых мы ощущаем даже в самых элементарных композициях, открыть новые горизонты многомерных музыкальных пространств, исследовать закономерности случайных звуковых сочетаний, подчиняющихся антихаотическому закону и, наконец, расширить пределы наших представлений о слышимых и неоощуемых физически "элементарных частицах", носителях музыкальной идеи.

Однако зёрна грядущего уже проросли в настоящем и, сложив мозаику из замеченных нами парадоксов и догадок, на них основанных, можно рассмотреть сквозь пелену загадочности постепенно проявляющиеся контуры музыкального искусства будущего.

ЛУИЗА МАТЕВОСЯН

ПРОБЛЕМЫ СКРИПИЧНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Широкое распространение технических средств передачи и записи музыкального исполнения, эволюция форм концертной практики, стремление к обновлению музыкального языка, поиски новых нетрадиционных путей развития индивидуальности, творческого мастерства исполнителя, проблемы музыкального обучения и воспитания, вставшие перед педагогикой в связи с бурным ростом потребности в музыкальном образовании, - таков далеко не полный перечень того нового, что внёс в музыкальную культуру человечества XX век.

В музыкально-исполнительском искусстве XX столетия необычайно усилились тенденции, связанные, в частности, с взаимопроникновением разнообразных стилистических пластов, в том числе и национальных, когда при интерпретации сочинений прошлых веков и инациональных культур исполнитель вольно или невольно должен был "наслаивать" свой стиль, стиль своего времени на стиль исполняемого сочинения, обобщая различные образные и национальные пласты, тем самым, интегрируя различные, порой весьма неоднородные типы музыкального мышления.

Особо ответственной и актуальной при этом становится проблема трактовки произведений ярко национального плана. Здесь, как в фокусе, скрещиваются основные вопросы современного исполнительского стиля, проявляются закономерности актуального музыкального мышления.

Обращает на себя внимание и то, что, как никогда раньше, всё концентрированнее становится поле музыкальной культуры, вбирающее в себя различные направления и стили, наиболее интересные и содержательные тенденции искусства. Да и интерес исполнителей к национальным сочинениям неуклонно растёт. При их интерпретации исполнитель стремится прежде всего подчеркнуть их национальное своеобразие как определяющий стилиевой признак, основанный на творческом взаимо-

действии народных музыкальных структур с профессиональными. Можно полагать, что интерпретаторский процесс во многом аналогичен взаимодействию этих начал в композиторском творчестве, и что в целом здесь существуют общие закономерности, определяющиеся эстетическими нормами и тенденциями времени, традициями и практическими задачами концертной жизни.

Именно этот аспект в освещении важной проблемы исполнительской специфики в связи с национальным музыкальным стилем ставит перед теорией исполнительского искусства проблему выявления адекватных путей трактовки сочинений того или иного национального стиля, обнаружение в первую очередь тех закономерностей языка, выразительных средств, которые обусловлены национальным музыкальным мышлением и которые в определённой мере могут варьироваться исполнителем в процессе игры. К особо важным средствам в данном отношении, в армянской скрипичной музыке отнесены исполнительское интонирование, связанное со звуковысотностью и ритмом, импровизационная манера изложения, народно-инструментальная ладовая и тембровая палитра.

Изучение этой области исполнительских средств, как и самого музыкально-творческого процесса, представляющего интерес с самых разных точек зрения, является исключительно важным и необходимым для решения кардинальных вопросов музыкальной эстетики и теории музыкально-педагогической практики и раскрытия индивидуального творческого стиля крупнейших представителей музыкального мира.

Как известно, армянское скрипичное искусство имеет глубокие корни в культурном развитии народа, является самобытной областью национального музыкального искусства. Тесно связанное с народной музыкальной практикой, скрипичное искусство сыграло важную роль в становлении и развитии армянской национальной музыкальной культуры, оказало особенно сильное воздействие на формирование армянского инструментального стиля.

В вопросах изучения его развития, а также стилевых особенностей исполнительской интерпретации, большой интерес представляют многочисленные труды армянских учёных, в которых отражаются достижения армянской скрипичной школы,

профессиональный уровень мастерства исполнительской школы в лице её выдающихся представителей, высокая степень зрелости всей музыкально-исполнительской культуры¹.

Вместе с тем, для всестороннего освещения пути становления и развития скрипичной культуры Армении, её важнейших особенностей, выяснения всего ценного, что было внесено в историю отечественного искусства, определения роли скрипичной школы в общем художественном процессе, невозможно ограничиться лишь исследованиями истории армянского смычкового искусства. Необходимо обобщить и систематизировать результаты богатого исполнительского и преподавательского опыта с учётом последних достижений армянских музыкантов, разработать новую методологию в изучении направлений скрипичной школы. Понятие направления в исполнительском искусстве связано с тремя важнейшими сторонами: это технология обучения, стиль исполнения и интерпретация произведения. Хотя все они между собой связаны и определяют друг друга, однако технология обучения более ориентирована на развитие той или иной школы игры на скрипке.

Обыкновенно, взаимоотношения современного уровня знаний с прошлым рассматриваются под углом зрения освоения традиций. На самом деле, если сохраняется практика исторического осмысления, то, нетрудно заметить, что новое накапливается в недрах традиций, в условиях определённого творческого метода. Кроме того, на разных этапах истории по-новому преломлялись разные эстетические традиции, питающие все искусства, в том числе и смычковое. Поэтому, необходимо также сами традиции рассматривать в динамике обновления

1. А.Цицикян. Армянское смычковое искусство. Ереван, 1977;

2. Г.Геворкян. Иоаннес Налбандян. Ереван, 1962;

Давид Согомонян. Ереван, 1971;

3. Р.Давидян. Авет Габриелян. Ереван, 1974;

Квартет имени Комитаса. Ереван, 1974;

4. И.Золотова. Рубен Агаронян. Ереван, 1989;

5. А.Будагян. Грачья Богданян. Ереван, 1994;

Карп Савельевич Домбаев. Ереван, 1996;

Скрипач Акоп Вартамян. Ереван, 1998;

Авет Габриелян. В начале пути. Ереван, 1999.

перспективных черт настоящего и будущего.

Исходя из этого, одна из задач педагогического процесса - нахождение преемственности, становится краеугольной, для верного соотношения природных и художественно-творческих способностей обучающегося. Без этого не может происходить формирование профессионализма.

Каждый педагог является прямым посредником в передаче комплексного опыта собственных учителей, и таким образом, нескольких поколений. Педагог не просто передаёт, но и сам осмысливает и творчески преломляет полученные знания и, естественно, что обучаемый получает наследие уже в преломлённом виде, связанном с индивидуальностью педагога.

В интерпретации наследственного опыта проявляется суть преемственности. Таким образом, преемственность живёт в разных факторах: принципах интерпретации и техники, исполнительской эстетике, даже в критериях требовательности и завоеваниях музыкально-педагогической науки.

Армянские музыканты послереволюционного периода, опираясь на достижения московско-ленинградских, как и других европейских школ, достигли больших творческих результатов, а армянская скрипичная школа в течение многих лет представляла собой многообразие направлений, методики исполнительского стиля в лице её известных представителей.

Поэтому в ереванской консерватории могли соседствовать столь разные школы, представленные именами Г.Богданяна, К.Домбаева, А.Шамшяна, Г.Абаджяна, Г.[А.]Смбатяна, Ж.Тер-Мергеряна, В.Мокацяна, Э.Даяна, А.Вартаняна и других, а также их достойных преемников: Э.Татевосяна, Р.Агароняна, А.Мкртчяна, Г.[Ц.]Смбатяна, В.Хачатряна, С.Ахназаряна и др., внесших ценный вклад в развитие исполнительского творчества в области скрипки.

Яркие достижения ряда исполнителей армянской скрипичной школы вышли далеко за пределы республики и приобрели мировое признание. Уровень их профессионального мастерства отражает высокую степень зрелости национальной музыкальной культуры, традиций и особенностей инструментального искусства и оказал благотворное влияние на творчество армянских композиторов в области скрипичной музыки, положив начало интерпретации многих их сочинений, некоторые из кото-

рых вошли в репертуар выдающихся советских скрипачей, таких как Д.Ойстрах, А.Коган, И.Безродный, В.Климов, В.Третьяков, В.Пикайзен и многих других.

Исполнительский стиль ориентирован на художественный комплекс музыкального произведения, он соотносит художественную сторону исполняемого произведения с особенностями художественной природы скрипача. Каждый из них стремится увидеть в наследии то, что ближе его артистической натуре, подчеркнуть в разнообразной палитре исполнительских возможностей отдельные грани. Иногда эта грань становится во главе исполнения, передавая ему неповторимый стиль. Таким образом, в искусстве каждого скрипача, помимо "всеобщего" признака школы, имеется нечто, что "единично" в самом непосредственном смысле этого слова, что обязано своим появлением лишь творческой личности данного исполнителя.

В современном исполнительстве можно наблюдать два контрастных подхода к трактовке произведения в отношении стилистики. Один из них связан с усилением субъективной стороны, романтизацией трактовки, с обращением в первую очередь к эмоциональной стороне восприятия слушателя, определённым усилением концертно-эстрадного начала, к примеру, в камерных ансамблях В.Спивакова, Л.Исакадзе. В трактовках А.Когана романтический напор, некоторая субъективизация эмоциональной стороны создают единое "смысловое поле" сочинения, где всё подчинено раскрытию лирико-драматических высказываний, чем создаётся целостность и обобщённость исполнения.

С другой - определённая академизация стиля, нацеленная на пробуждение интеллектуальной стороны восприятия, ассоциативной сферы, работы мысли, примером чего может служить творчество Д.Ойстраха, С.Рихтера, М.Плетнёва.

На это нацелено, в частности, исполнение в музеях, на старинных инструментах, т.е. объективизация исполнения.

В области трактовки сочинения ярко выявленного национального стиля также выделяются две тенденции, как бы дополняющие предыдущие. Одна из них связана с усилением внимания именно к народно-национальным структурам, нашедшим выражение в сочинении. Другая - с акцентированием, в первую очередь, интернациональных сторон языка и стиля, об-

щеловеческого содержания произведения.

Разница этих двух подходов заключается в неодинаковом прочтении интонационно-ритмических, ладогармонических, тембровых и прочих средств музыкального языка, а, шире - в различной степени проникновения в национальный стиль музыкального мышления, национальный характер образности, драматургии.

Эти национальные черты можно выделить, проакцентировать, можно построить на их базе свою исполнительскую концепцию, но можно в определённой мере и нивелировать, как бы вынести за скобки. Оба пути имеют право на существование. Однако, на наш взгляд, путь проникновения в глубинные слои национального стиля, мышления в наибольшей степени вскрывает художественные ценности сочинения, отвечает тому процессу синтеза культур, который характеризует наш век. Он позволяет через сферу национального выйти и в сферу интернационального, обобщённого, в то время как второй путь не даёт возможности в полной мере приобщиться к национальным параметрам стиля.

В данном отношении трактовку скрипичного концерта Хачатуряна, к примеру В.Третьяковым можно в некоторой степени причислить к обобщающему стилистическому направлению, а Д.Ойстраха - ближе к аутентичному, хотя и с наличием обобщающих тенденций. В наибольшей степени национальный стиль проявляется у Р.Агароняна, Ж.Тер-Мергеряна, Э.Татевосяна и некоторых других армянских скрипачей, хорошо чувствующих народно-интонационную и импровизационную стихию.

В большинстве скрипичных произведений армянских композиторов содержатся многие специфические выразительные комплексы музыкального языка, в которых национально-ладовые и темброво-колористические особенности музыки выступают на первый план, в значительной мере играют определяющую роль в достижении верной, глубокой интерпретации художественно-образной стороны. От исполнителя требуется выявление этой национальной специфики, осознание, осмысление её закономерностей, а затем и овладение средствами воплощения национального своеобразия музыки армянских композиторов.

В ряде случаев исполнителя может, конечно, выручать ин-

туиция, "естественное чутьё", основанное на предшествующем опыте, на знании общих ладовых закономерностей мышления, которое позволяет ему улавливать ряд особенностей национальной музыки, приближать своё интонирование к художественно необходимому в том или ином конкретном случае. Однако далеко не всегда такой подход оказывается достаточным для верной интерпретации, глубокого воссоздания национальных особенностей стиля.

В армянской музыке существуют определённые интонационные особенности, во многом принципиально отличные от закономерностей, присущих европейскому музыкальному мышлению. Это касается трактовки лада в целом. В армянской музыке в одном и том же ладу могут возникать ступени с разным характером тяготений, а, следовательно, и интонирования, особенности которого уже определяются местонахождением данной ступени в звукоряде и их вариантным толкованием, что ново для европейской музыки. Выразительное интонирование в живом процессе исполнения имеет здесь иные закономерности, чем в европейской музыке.

Армянские исполнители на струнных инструментах, опираясь на жанровое многообразие народной музыки, слышат интонационно острее, сознательнее стремятся к тематической характерности, оценивая мелодический контраст как источник звукового конструирования, обладая способностью не только целостного его использования, но также и вычленения характерных интонационных блоков.

Мир звучащей музыки непрерывно видоизменяется, обогащается, становятся иными и процессы её интерпретации, и многие закономерности восприятия музыкального произведения слушателем, заставляя исполнителей не только тонко улавливать ход этого процесса, но в чём-то и опережать его. В современную эпоху интерпретация стала поводом для различных дискуссий в исполнительской среде, т.к. слышание, к примеру, музыки Баха и трактовки его темпов, динамики, агогики и даже мелодической орнаментики в его сочинениях приводят к различным исполнительским вариантам.

По отношению к музыке XIX века, а ещё больше, - XX века возрастает роль искусства интерпретации. Крупнейшие композиторы XX века оставили нам обилие материала для творчес-

кой фантазии исполнителя, и потому поле действия искусства интерпретации распространяется не только на трактовку музыкального произведения с зафиксированным композиторским текстом, но и свободным алеаторическим.

Скрипичное искусство в этом плане было особенно насыщенным, поскольку оно обращалось как к традиционным, так и экспериментальным формам игры. В связи с этим возникает и другая насущная задача для исследователей скрипичного искусства. Необходимо осмыслить не только историю армянского исполнительства последних десятилетий, но также теоретически охарактеризовать стили и варианты интерпретации у музыкантов разных поколений. Посредством этого мы можем выявить вклад армянских музыкантов в развитие всеобщей многонациональной исполнительской культуры.

Использованная литература

1. Л.Гинзбург. Современное музыкальное исполнительство: проблемы и средства. (Музыкальное исполнительство. Вып. II, М., 1983г.).
2. Музыкальное исполнительство и современность. Вып. II, сб. ст., М., 1997г.
3. Д.Арутюнов. А.Хачатурян и музыка Советского Востока. М., 1983г.

КАРЕН АНАНЯН

О ПРОЯВЛЕНИИ ЖАНРОВЫХ И
КОМПОЗИЦИОННЫХ ПРИНЦИПОВ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МИНИАТЮРЫ
В ФОРТЕПИАННЫХ ЦИКЛАХ
СОВРЕМЕННЫХ АРМЯНСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ

Армянское камерно-инструментальное творчество последних трёх десятилетий представляет собой довольно сложную и многоликую панораму. Предыдущий процесс почти полувекового накопления, кристаллизации художественных принципов, сосредоточенных в сфере малых форм инструментальной музыки приводит позднее к интенсивному обогащению жанровых, языковых и композиционных средств. Они раскрывают широкий спектр неиспользованных ранее внутренних выразительных ресурсов, которые получают специфическое преломление в жанре фортепианной миниатюры. Здесь возникают свежие, нередко неожиданные находки и открытия, свидетельствующие о качественном скачке, сдвиге, происходящем в структуре музыкальной речи, методах интонационно-гармонического, фактурного и драматургического обобщения. Предлагаемое вниманию читателя обсуждение избранного аспекта продиктовано двояким интересом к предмету исследования. С одной стороны, это вызвано стремлением поделиться соображениями о характере, семантике самого жанра инструментальной миниатюры, и с другой - желанием проследить, конкретизировать проявления формообразующих и содержательных возможностей его на основе творческой практики армянских композиторов. Так, в рассматриваемой области фортепианного искусства примечательные тенденции в отражении эволюционных процессов в музыкальной стилистике наблюдаются в цикле 6 прелюдий Эд. Оганесяна. Новизна музыкального обобщения сказывается и в образной системе фортепианных миниатюр автора, и своеобразии трактовки жанровых признаков прелюдий, композиционных особенностей малой формы, и конечно же, в собственно интонационной сфере в широком смысле

этого понятия. Расширение художественного кругозора, свойственное творчеству отдельных личностей второй половины XX века накладывает отпечаток особо активного осмысления новых тенденций и явлений в музыкальной практике, пересмотра традиционных систем и элементов языка и формы. Обновление интонационной стороны сочинений отразилось в формировании более индивидуализированных способов фактурной организации, взаимоотношения таких важных категорий композиции, как устойчивость и неустойчивость, изложение и развитие. Творческие поиски в этот период (60-ые гг.) связаны и с освоением глубинных, более отдалённых по времени пластов национального фольклора, и средневекового профессионального творчества. Отметим также, что использование мелодических первоисточков предполагает претворение в музыкальной ткани авторского сочинения чаще в виде небольших мотивных построений, типичных интонационно-ритмических оборотов монодии. Такой ракурс преломления позволяет по-новому осознать художественную ценность образцов монодического искусства и восстановить их первозданную специфику в контексте современного звукоощущения и формотворчества. В этом отношении прелюдии Эд.Оганесяна концентрированно воплощают некоторые характерные явления в сфере инструментального письма и формообразования, заслуживающие рассмотрения в интересующем нас аспекте. Прелюдии привлекают прежде всего гармоничностью, структурной соразмерностью элементов компоновки музыкального материала. В содержательном плане они воссоздают обобщённые образы различного характера - драматические, лирические, эпические, строго-возвышенные, трактованные с преобладанием философско-интеллектуализированной позиции автора. Процесс эволюции жанра прелюдии в армянской музыке в том виде, в каком он наблю-

¹ Жанр фортепианной миниатюры, наряду с другими, крупными формами - соната, концерт, - раннего и сравнительно более поздних этапов армянской музыки рассматривается в работах музыковедов, посвящённых как общей проблематике формирования фортепианного искусства, так и характеристике особенностей пианистического стиля отдельных композиторов. Это кн. Ш.Апоян. Фортепианная музыка Советской Армении. Ер., 1968; глава Фортепианная музыка, написанная Ш.Апоян и И.Золотовой в сб. ст. Музыкальная культура Армянской ССР, М., 1985, а также монографии и соответствующие разделы в трудах музыковедов Г.Тигранова, С.Аматули, Л.Седракян, Р.Хараджяна, Ж.Зурабян и др. Разумеется, в ходе изучения материала нами учитывались ценные мысли и наблюдения авторов в данной области.

дается, в фортепианном цикле Оганесяна, примечателен и в отношении преломления в нём магистральных образных линий стиля композитора, и с точки зрения сосредоточения в прелюдиях различных мелодико-гармонических, темброво-колористических и жанровых свойств, спрессованных в качественное понятие многомерности. Первая прелюдия, открывающая цикл, сразу же вводит в необычный колорит звучания музыки, резко отличающийся от привычной выразительности мелодико-гармонических конструкций прелюдий других армянских авторов, создавших их в этом же отрезке времени, и ранее (Эд. Абрамян, Эд. Багдасарян, Г. Чеботарян, А. Степанян). Необычность эта обусловлена прежде всего характером диссонантных аккордов, их последований, свидетельствующих о стремлении претворить, "опробовать" современные средства гармонического языка, сочетая их с национальными свойствами мелодического и многоголосного письма". В рассматриваемой прелюдии преобладающей структурой гармонической вертикали выступает квартсептаккорд, звучание которого дано и в самостоятельном фактурном изложении, и в одновременном сочетании с другими созвучиями терцового строения. "Автономное" звучание квартсептаккордов определяется контрастным фактурным обособлением их в нижней или верхней регистровой зоне, благодаря чему отчетливее отражается его характерность. Насыщенное звучание разнородных аккордовых комплексов в их параллельном движении - квартаккордов в верхнем пласте и привычных минорных квартсекстаккордов и секстаккордов в нижнем, - в их одновременном сочетании, находим напр. в т. 8.

Из аккордов терцовой структуры в прелюдии чаще применяется малый минорный септаккорд, реже большой мажорный и малый мажорный септаккорды. Своеобразные "островки" консонирующей звучности представляют аккорды мажорного и минорного трезвучия, вносящие моменты просветления в общем колорите диссонантной напряженности. Современные черты гармонического языка прелюдии, в котором насыщенные, напряженно звучащие вертикальные комплексы взаимо-

¹ Характеризуя прелюдии Эд. Оганесяна, проф. И. Золотова пишет: "Большой свежестью и новизной отличается ладогармоническая сфера прелюдий Оганесяна, раскрывающая новые возможности политонального, полигармонического звучания, характерные для современной музыки, но имеющие в своей основе национальный характер". См. указ. сб. ст., с. 341.

действуют с простыми аккордовыми структурами, своеобразно коррелируют с особенностями мелодического развёртывания. В мелодике миниатюры отсутствуют протяжённые горизонтальные линии; в ней преобладающую роль играют небольшие интонационно-ритмические построения, рассредоточенность мотивов и фраз в различных регистровых слоях фактуры, их короткие имитационные "переключки", полностью подчинённые в то же время логике интонационного становления целого. Именно такой принцип отражения специфики национальной монодии применён автором при опосредованном воплощении мелодических импульсов, интонационных оборотов средневекового тага "Крунк", этого выдающегося образца вокальной лирики армянского песнетворчества. Подчёркивая тематическую значимость монодического фрагмента, композитор показывает его в "обнажённом" фактурном изложении с трёхоктавным охватом движения (отметим и обозначение *rubato*). В других случаях приём фактурного выделения характерных монодических оборотов показан одnogолосным и октавным дублированием в изложении. Сосредотачивая внимание на мотивных образованиях, автор словно избегает завершённого вида первоисточника, достигая этим своеобразной гибкости и подвижности музыкальной ткани - свойства, ассоциирующиеся и с моментами импровизационного письма. Интересным примером избирательности мелодических и гармонических средств, в определённой мере "запрограммированных" к отражению стилистики и собственного музыкального языка, и языковых признаков другой творческой индивидуальности, является прелюдия №3, посвящённая Л.Сарьяну. В этой миниатюре восприятие слушателя естественно ищет точки опоры в обнаружении выразительных штрихов, свойственных манере письма обоих композиторов. Сознвая сложность подобного дифференцированного подхода, учитывая тем более столь малый масштаб прелюдии (протяжённость всего 37 тактов), попытаемся охарактеризовать некоторые композиционные и образные особенности. Так, музыкальное развитие в миниатюре примечательно своей сжатостью, плотностью интонационных "микрособытий", не претендующих на пространные дополнительные конструктивно-логические разъяснения. Семантическая ёмкость отдельных мелодико-гармонических оборотов, тщательная отобранность интонационно-ритмических штрихов сообщают музыкальному развёртыванию предельную эмоционально-смысловую лако-

ничность, направленную на адекватное восприятие стилевых элементов. Такими свойствами обладают элементы ладогармонического строения, наблюдаемые в начальном четырёхтактовом построении и заключительном кадансовом. Во вступительном построении, мелодия в верхнем голосе, излагаемая в тональности *es-moll*, сочетается с простыми аккордовыми последованиями тональности *C-dur*. От сочетания двух диатонических ладовых структур возникает хроматическое политональное наложение *es-moll / C-dur*. Отчётливость функциональной дифференцированности двух далеко отстоящих ладотональностей подчеркнута здесь и фактурными средствами. Любопытно, что потенциальные ладовые признаки этого вступительного 4-х тактового построения получают своё итоговое резюмирование в заключительном 4-х тактовом кадансе, где тональность *es-moll* наряду с завершающимся тоническим трезвучием выявлена и плагальными оборотами, перекликающимися с *S*-ми аккордами начального построения. Отметим и своеобразный нюанс ладогармонического колорита минорного варианта неаполитанского трезвучия, "резонирующего" с привычным *S*-ным аккордом из вступительного построения. Отмеченные свойства гармонического строения способствуют и проникновению в сущность мелодических явлений, расстановке смысловых акцентов в интонационных линиях. В условиях подчеркнуто экономного использования характеристических компонентов вертикали и горизонтали, их своего рода "консолидации", явственнее ощущаются и моменты сближения со стилистикой музыкального языка Сарьяна. Они заметны в развивающей стадии миниатюры, где выразительность музыки связана с мягкостью диссонантной гармонии, присутствием колористически трактованных модуляционных переходов, с повышенной ролью в них логики мелодического движения, а также - утончённой детализированностью фактурного изложения. Тонкостью воспроизведения национальной характерности отмечена мелодика прелюдии, где также заметны и мастерски выписанные штрихи стилевой близости письму Сарьяна. Они сказываются в пластичности сочетания интонационно-значимых мотивов, изысканности соединения диатонических попевок, естественности сопряжения поступенного движения с широкими интервальными скачками, в деталях ритмической структуры, их варьировании, ориентированных на выявление монодийных свойств временного развёртывания мелодического материала. Мини-

тюра, занимающая центральное место в цикле прелюдий, воспринимается как своеобразная зона эмоциональной и интеллектуальной сосредоточенности, где экспрессия детализированной психологической насыщенности в содержании при внешне уравновешенном звучании музыки контрастно оттеняет образность других прелюдий.

Оригинальным претворением многообразных приёмов инструментального письма, динамичной трактовкой конструктивно чётких моделей линейного и аккордово-интервального фортепианного изложения, с характерными регистровыми уплотнениями и рассредоточениями фактурных пластов, отражающих "кривую" эмоциональных подъёмов и спадов, отличается прелюдия №4. Качественно иной тип образности, воплощённый в этой пьесе - бодрый, уверенно стремительный, ярко контрастирует с характером музыки предыдущей, третьей прелюдии. Действенная сила творческого обобщения жанровых свойств тематизма заметна в раскрытии свежих мелодических возможностей гаммообразного движения, семантики развёртывания широкими интервальными скачками, поддержанной упругой ритмической энергией. В динамике становления музыкального целого важную роль приобретают приёмы фактурного развития, конкретизирующие особенности организации звукового потока. Так, своеобразной функцией фактурной константы, устоя, обладает структура изложения в экспозиционном разделе формы. Здесь в условиях гомофонного склада главенствующей формулой выступают мелодически орнаментированные гармонические созвучия в остинатном триольном движении. В серединном же разделе происходят фактурные отклонения от начального типа изложения, включающие в себя и преобразования средств ритмической организации. Новизна структурных приёмов подчёркнута временным сжатием двух противопоставляемых фактурных рисунков: поступенное двухголосное параллельное движение октавами "прорезают" акцентированные аккордовые вертикали, включающие в себя ладово опорные звуки мелодических отрезков - усложнённые трезвучия *es-moll* и *Des-dur*. Сжатый показ (как бы в микромасштабе) этих различных фактурных рисунков далее, в среднем разделе и репризе словно пружина стимулирует развитие в том же фактурном направлении, охватывая большие временные и пространственные измерения. Показателен в этом отношении и яркий эффект подготовки динамизированной

репризы (*Maestoso*) простыми, но действенными средствами одного только линейно-мелодического развития. В отношении жанровых свойств тематизма отметим близкое родство с мелодикой песенного и танцевального склада национальной модии. Связь с народно-песенной мелодикой осуществлена в первой теме прелюдии с её характерным начальным квартовым интонационным скачком, с последующим нисходящим его заполнением и опеванием. Развёртывающаяся в эолийском миноре с квартовой побочной опорой мелодия показывается в многоголосной структуре произведения в различной тональной перекраске: *F-dur*, *As-dur*, *Ges-dur*. Свойства танцевальной жанровой характеристики с элементами скерцозности воплощены во второй теме, лежащей в основе среднего раздела трёхчастной формы пьесы. Тема эта получает достаточно активное вариационное развитие, обогащённое элементами мотивной разработанности и в среднем разделе, и динамизированной репризе, с интенсивным привлечением фактурных средств фортепианного изложения. В целостном же процессе формообразования обнаруживаются такие свойства развития, при которых в каждой последующей фазе композиционного становления сочетаются и константность исходных тематических структур, и количественное, и качественное их обновление за счёт включения новых ладогармонических и фактурных средств, способствующих свежему восприятию современного колорита звучания. В этом аспекте прелюдия предстаёт как интересный опыт естественного продолжения творческих поисков автора в эволюции фортепианной прелюдии. Подобную же линию в области малых форм можно наблюдать и во второй, пятой и шестой прелюдиях, где тщательная структурная разработка в пределах избранного композиционного контекста тесно связывается с интонационно-содержательной стороной музыки. Эта же связь обуславливает и концентрацию фольклорных элементов, гармоничное взаимодействие технологических приёмов с их коммуникативной установкой. Так, функциональный тип тематизма во второй и шестой прелюдиях связан со свойствами развития материала в жанре этюда. Это заметно в устойчивости остигато выдержанной ритмоформулы (триольное движение в предельно быстром темпе *Presto* во 2-ой и шестнадцатой в 6-ой, *Allegro molto*), в преобладании избранного, стабильного вида звуковысотных контуров в каждой из прелюдий, и в определённой "заданности" фактурных средств. Рассматрива-

емые в комплексе, эти конструктивные элементы приобретают в контексте целого достаточную семантическую самостоятельность. В характере 2-ой и 6-ой прелюдий определяющее значение имеет идея движения к цели, движения энергичного, стремительного, где формально-экзерсисная сторона фактурной и ритмической организации наполнена внутренней содержательностью. Примечательно, что в 6-ой прелюдии с ней связаны и черты программности: ярко экспрессивная, динамично "взбужденная" эмоциональность музыки с преобладанием "напористых", волевых интонаций воплощает и некоторые характерные стилевые свойства виртуозной исполнительской манеры пианиста Ю. Айрапетяна, которому и посвящено сочинение. В совершенно иной плоскости выразительности развёртывается музыка 5-ой прелюдии. Свойственная циклу контрастность палитры настроений, в сочетании с дифференцированностью приёмов отражения конкретной содержательной микродраматургии в каждой из пьес, сказывается здесь в особенностях трактовки монодического по своей природе мелоса. Он служит своеобразным стержнем интонационно-ритмического развёртывания, "проецируясь" и на гармоническую вертикаль, и на фактурные средства. С последними связано оживление гомофонного склада элементами подголосочной полифонии, вследствие чего гармонические голоса приобретают мелодическую гибкость. В кратких и относительно более протяжённых линиях сохраняется народная ладоритмическая характерность, свойственная импровизационно-речитативному типу армянской монодии. В малом масштабе композиции прелюдии находят соответственное преломление и приёмы полифонического взаимодействия голосов фактуры. Среди них заметным является противоположное движение, наиболее отвечающее требованиям полифонического письма. В моменты противопоставления направленности линий, при котором сочетаются мелодия и её подголосочный вариант, выразительнее оттеняются интонационные изгибы темы. Аккордовые же вертикали в виде последования неразрешённых диссонантных созвучий, помещаемые между этими мелодически трактованными построениями, вносят яркие колористические штрихи. Фонизм звучания отдельных аккордов и их последований обусловлен свойствами их интервальной структуры с ясной диатоникой ладовой основы. Эти полигармонические четырёхзвучные аккордовые комплексы образованы сочетанием чистой квинты и малой терции,

принадлежащих, однако, разным ладовым функциям. Иначе говоря, совокупность этих интервалов не приводит к терцовой структуре аккорда; по аналогии их можно трактовать как одновременное сочетание тонической квинты и субдоминантовой терции. Фактурная же дифференциация с чётким регистровым разрывом сочетаемых квинт и терций в большей мере подчёркивает их ладовую автономию. Параллельное движение этих мягко звучащих диссонантных аккордов и создаёт колористически трактованные гармонические последования, возникающие в экспозиционной, развивающей и завершающей стадиях композиции миниатюры. Примечательно, что концентрируя внимание на специфике звучности отмеченных оборотов, автор показывает их в различных регистровых зонах. В заключительном построении они располагаются уже в высоком регистре, приобретая новый тембровый нюанс прозрачного колорита с авторским указанием *quasi Celesta, ppp*.

Итак, сочинение Э. Оганесяна, рассматриваемое в контексте развития музыкального языка в армянской фортепианной прелюдии являет собой новую ступень обобщения её жанровых и композиционных свойств. Концентрируя в себе определённые образно-смысловые константы стиля композитора, миниатюры отражают индивидуальные грани интонационной выразительности, приёмов структурной организации материала, обусловленные и спецификой малой формы. В камерной лаконичности прелюдий стилевые элементы авторского письма, наблюдающиеся и в жанровых свойствах тематизма, интонационной характерности составляющих его мотивов, усиленных теми или иными способами развития, очерчивают и соответствующий уровень современного композиторского мышления в рассматриваемой области музыкального творчества.

Среди произведений армянской музыки 60-х годов как одно из ярких и впечатляющих выделяется цикл "Шесть картин" для фортепиано А. Бабаджаняна. Сочинение это показательно во многих отношениях благодаря качественно новому уровню художественного обобщения самобытных черт классического национального искусства с современными достижениями в области музыкального языка и композиции. Обладающее редкостной силой эмоционального воздействия, необычайной экспрессией интонационного высказывания, произведение Бабаджаняна отличает безукоризненная точность драматургического решения цикла, подлинное мастерство осуществления новых

принципов звуковысотной организации. При всём многообразии арсенала средств выразительности, отражающего различные пласты армянской и западной музыкальной культуры, удивляет и способность автора в нахождении "звуковой материи", адекватной возникшему в творческой фантазии оригинальному художественному замыслу. Своеобразие конструктивных и содержательных принципов Картин в значительной мере предопределено и самим отношением композитора к жанру миниатюры как уменьшённой модели многомерного художественного организма, со своими специфическими структурными и интонационными средствами. В силу этого цикл разнообразных пьес представляет весьма интересный феномен для теоретического анализа мелодико-гармонических, формообразовательных и драматургических свойств музыки. (Произведение это подробно рассматривается в другой нашей статье, подготавливаемой к изданию).

Метод активного творческого осмысления национальных классических примет, заключённых в объективно регламентированную сферу конкретного типа музыкальной композиции получает оригинальное воплощение в фортепианной музыке Г. Овунца. Его 12 прелюдий (1965) - интересный опыт воплощения автором своих конструктивных идей в плане звуковысотной организации материала, некоторых новаций в сфере мелодики и фактурных средств. Конструктивный замысел цикла осуществляется в чередовании 12 тональностей, указания которых даются в заглавиях миниатюр только в отношении конкретного высотного положения тоники, без обычного обозначения их мажорного или минорного наклона. Заметим попутно, что по этой причине отсутствуют и знаки при ключе. Так, авторские указания тональных центров, соответствующих порядку следования прелюдий, следующие: прелюдии in G; in C; in Dis; in Fis; in B; in Cis; in H; in D; in Gis; in E; in A; in F. По своему внешнему формальному признаку звуки эти представляют равноправные 12 ступеней восходящей хроматической до-мажорной гаммы. Рассмотрим более подробно структурные свойства миниатюр. Прежде всего заметим, что отсутствие в "программах" прелюдий авторского обозначения ладового наклона отнюдь не означает недифференцированность мажорного и минорного наклона в тонической гармонии в самом контексте музыки. Ладотональная определённость каждой из прелюдий обеспечивается прежде всего отчётливой гармо-

нической структурой начального и завершающего построений. Учитывая же миниатюрность общего масштаба протяжённости, эта определённая гармоническая структура выступает важным фактором создания и восприятия целостности композиции. При сравнении гармонических структур крайних построений обнаруживаются следующие особенности.

1. Во вступительных построениях:

а) тоническая функция представлена мажорным или минорным трезвучием. Это прелюдии N1 in G; N2 in C; N4 in Fis; N5 in B; N6 in Cis.

б) тоническая функция представлена тонической терцией или квинтой: N7 in H (квинта си - фа диез); N8 in D (терция ре - фа диез).

в) тоническая функция в виде усложнённого типа аккорда: N9 in Gis (тоническая октава с прилегающими секундами соль диез - ля диез и фа диез - соль диез); N11 in A (полиладовый аккорд с одновременным присутствием мажорной и минорной тонической терции ля - до диез и ля - до); N12 in F (септаккорд I степени).

2. В завершающих кадансовых построениях применяются:

а) тонический септаккорд - в прелюдии N1, N2, и N12 (большой мажорный септаккорд); тонический нонаккорд в N11.

б) тонический септаккорд с одновременным полиладовым вариантом мажорной и минорной терции (N3 ми бемоль - соль и ми бемоль - фа диез (соль бемоль)).

в) тоническое полиладовое мажоро-минорное трезвучие - в N7 (си - ре диез - фа диез - ре бекар).

г) тонический аккорд с прилегающими неаккордовыми, внедрёнными звуками: N5 (мажорное трезвучие с увеличенной квартой, вносящей оттенок локрийского лада си бемоль - ми (си бемоль - фа бемоль)); N8 (тонический секундоаккорд); N9 (полиаккордовый тонический комплекс ля бемоль - до - ми бемоль с внедрёнными звуками си бемоль и соль, иначе - тонический нонаккорд).

д) отдельная разновидность - тонический аккорд с секстой - применён в прелюдии N4 (фа диез - ля - ре); в N6 (одновременное сочетание обычного тонического трезвучия и тоники с секстой (до диез - ми - соль диез и до диез - ля - ми с внедрённым звуком соль)).

Функциональная чёткость гармонического строения начальных и кадансовых построений, создающих своеобразную

смысловую арку на расстоянии, действует и в процессе экспозиционного развёртывания материала и, что особенно важно, - в момент наступления репризы. Подобная логическая взаимообусловленность гармонического развития и формообразования, как одна из основополагающих классических закономерностей композиции музыкального произведения, претворена и в прелюдиях Овунца. Жанровые же свойства инструментальной миниатюры сообщают специфическую концентрированность взаимодействию гармонии и формы, направляя слушательское восприятие в соответствующее русло авторского замысла. Отмеченный конструктивный принцип, разъясняющий микродраматургию музыкального целого, прослеживается во всех прелюдиях, написанных в форме периода, простой двух и трёхчастной форме. В качестве примеров назовём прелюдию N1 (простая двухчастная форма, A+A, начало II периода с 16 такта); N2 (простая трёхчастная форма, I раздел, тт. 1-26, середина тт. 27-49, реприза тт. 50-71); прел. N3 (сложный трёхчастный период, 14т.+7т.+8т.); прел. N7 (простая двухчастная форма, 20т.+19т.); прел. N9 (период из двух предложений, 6т.+8т.); прел. N12 (простая трёхчастная форма 21т.+22т.+16т.).

Свежесть, новизна музыкального высказывания прелюдии, придающая современный колорит звучанию, ярко отражена в мелодике. Творческое претворение некоторых элементов интонационно-ритмического строения мелодики, усвоенных у крупных представителей композиторского искусства современности, позволило автору найти индивидуальные комбинации характерных стиливых признаков. Последние отражают и новую ступень в осмыслении выразительной роли мелодического начала, насыщении его непривычными (в сравнении с мелодикой фортепианных миниатюр у предшественников) интонационными и интервальными свойствами. К таким свойствам относятся часто применяемые скачки на диссонирующие интервалы (большую и малую септиму и нону, тритон, уменьшённую и увеличенную октаву), воплощающие различные градации эмоциональной амплитуды. Подобные контуры мелодической линии наблюдаются не только в кульминационных зонах, развивающих разделах формы, но и почти всегда в стадии первоначального экспонирования мелодического образа. Импульсивность, активность скачков на широкие диссонирующие интервалы, временная сжатость сочетания восходящих и нисходящих интонационных взлётов и спадов, охват диапазона обрисо-

выводят исходное звуковое пространство не постепенно, а сразу, в пределах начального мотива или фразы. Крупные "зигзаги" мелодического рисунка, показанные в начальных построениях придают музыкальному развёртыванию эффект непосредственного включения в процесс развития уже в стадии экспонирования тематизма. Вследствие этого заметно ослабляется принципиальное различие между отдельными фазами раскрытия музыкального образа. Сосредотачивая внимание на характерности избранного интонационного профиля мелодической линии, автор нередко наряду с его повторением во втором предложении, далее, в развивающей фазе, дополняет новыми оттенками тембровой звучности крайних регистров. Скачки на широкие диссонирующие интервалы - одно из стиливых свойств мелодического строения прелюдии. Другая характерная черта - присутствие небольших интонационных попевок, оборотов, основанных на нисходящем секундовом и хроматическом движении в объёме терции, кварты и квинты. Составляя определённый контраст в специфике интервального сопряжения тонов (сопоставление широких диссонантных интервалов и тесных секундовых, хроматических соотношений), эти краткие мелодические образования опосредованно обнаруживают и признаки народно-моладического интонирования.

Отмеченные особенности в трактовке мелодических и гармонических средств подразумевают в плане восприятия активное слушательское и исполнительское соучастие в раскрытии музыкальных мыслей, конденсированных в миниатюрном масштабе прелюдии. Обусловлено оно особой смысловой насыщенностью отдельных интонационных и гармонических оборотов, тонкими нюансами выразительных переходов, вариантных преобразований исходных мотивов, требующих адекватного внимания к деталям структурной организации. Здесь, кстати, угадывается и один из стиливых компонентов авторского письма - преобладание рационального, интеллектуального начала, нашедшее соответствующее жанровое "поле" в цикле прелюдий. Подобный же дифференцированный подход к композиционным средствам, рациональное выявление специфики избранной структурной константы наблюдается и в области фактурной организации. Так, в прелюдии N2, в прозрачной, кристаллически ясной фактуре музыкальной ткани ведущая роль принадлежит принципу остинатного развития. Формообразующее значение его заключается прежде всего в фактурном разъяс-

нении, чётком разграничении разделов трёхчастной формы (26т.+23т.+22т.). Во внутреннем же строении остигатной ритмоформулы происходят интонационные микропроцессы, отражающие ступени последовательного развития. Весьма интересным образцом избирательности конструктивной идеи, реализованной со своей специфической мелодической и фактурной семантикой, представляется прелюдия N10. Строгая упорядоченность линейно-мелодического потока, впечатляющая целенаправленностью динамических подъёмов и спадов, подчинена логике звуковой симметрии. В этой графически чётко выписанной архитектонике сочинения, где отсутствует привычное разделение материала на рельефный и фоновый планы звучания, именно принцип симметрии берёт на себя "ответственность" за целостность миниатюры. В соответствии с авторским указанием прелюдия N10 in E в качестве центральной оси мелодической симметрии¹ имеет звук *си*. От этого звука *си* мелодия расщепляется на две линии, развёртывающиеся в противоположных направлениях: верхняя линия преимущественно в восходящем, нижняя - в нисходящем. Избранный тип фактурного решения в контрастном развёртывании линий строго выдерживается на всём протяжении прелюдии. Максимально тесное приближение и предельно пространственное удаление этих двух голосовых линий порождает своеобразный эффект колористической игры в характере звучания, рельефно выявляя фоническую сторону фактуры. Что касается функциональной стороны развития, то динамика мелодического процесса обнаруживает весьма определённую взаимосвязь с драматургией целостной формы. Схематически форма складывается из следующего соотношения разделов:

$$\begin{array}{ccc} \underline{A \text{ (экспозиция)}} & + & \underline{A^1 \text{ (реприза)}} \\ 7т.+7т.+16т. & & 7т.+17т.+13т. \\ \text{а} \quad \text{а} \quad \text{а}^1(\text{разв.}) & & \text{а} \quad \text{разв} \quad \text{кода} \end{array}$$

Отметим, что условными моментами структурного разграничения разделов служат здесь периодические возвращения к центральному звуку симметрии - звуку *си*. В целом, прелюдия

¹ Подчёркиваем, что здесь речь идёт именно о мелодической симметрии, а не о симметрии в ладовой структуре, обладающей своей спецификой. Вопросы строения симметричных ладов освещаются в исследовании: Ю.Холопов. Гармония. Теоретический курс. М., 1988, с.208-217.

достаточно индивидуально воссоздаёт тип классической формы, известной под названием двухчастная развивающе-репризная¹.

Примечательно, что в рассматриваемой миниатюре, помимо общей двухчастной структуры, наблюдаются и дополнительные особенности во внутренней процессуальной стороне, характеризующие данный классический тип музыкальной композиции. К ним относятся превышение масштаба величины второго раздела (А¹) по сравнению с первым, и, как отмечает В.Цуккерман, "соответствие строения первой части и целого". Последнее наблюдение можно дополнить в данном контексте и указанием на возможно максимальную меру приближения в характере развития I части и всего целого.

Итак, цикл прелюдий Овунца - заметная веха в эволюции жанра миниатюры в армянском фортепианном творчестве 60-х годов. Многообразные проявления различных видов сочетания классических и радикальных стилевых тенденций, столь рельефно наблюдающиеся в этот период, конкретизируются в произведениях малой формы армянских композиторов в соответствии с особым типом мастерства - камерностью художественного обобщения стилевых элементов, пристальным вниманием к выразительной роли деталей, специфическими приёмами их разработки. И в этом смысле прелюдии Овунца достаточно очевидно выявляют соразмерность, взвешенность конструктивных средств, при которых не могут остаться незамеченными обоснованная экономность, особое звуковое изящество и лаконизм музыкальной речи.

Особый строй образов и музыкальной речи, внутренняя многозначность композиционных средств, характеризующих новый ракурс преломления жанрообразующих ресурсов инструментальной миниатюры, рельефно очерчен в пьесах Т.Мансуряна. Его четыре миниатюры для фортепиано (1969) чрезвычайно показательны с точки зрения обнаружения оригинальных художественных приёмов, особенностей временной организации материала, гармоничного воссоздания национальной специфики интонационности, претворённой через структурные закономерности малой формы. В трактовке последней наблюдаются интересные явления, связанные с проекцией

¹ Наиболее полная характеристика закономерностей этой формы дана в кн.: В.Цуккерман. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. М., 1980.

композиционных принципов на синтаксический уровень, вследствие чего возникает художественный результат "большого в малом". Обусловливается это обострённым вниманием к мельчайшим изгибам в интонационном развёртывании, тембровым сопоставлениям функционально значимых интервальных сопряжений, приёмам звукоизвлечения, громкостной динамике, целенаправленным выявлением выразительных ресурсов фактурной организации. Примечательным фактором в формообразовании миниатюр выступают и имманентные особенности сквозного развития, сосредоточенные в рамках отдельных фаз, грани которых символизируют композиционные разделы экспозиции, развивающей середины, заключения. Отражение этих общелогических функций в становлении музыкальной формы, характер соотношения выразительных средств в ранге структурообразующих приёмов во многом определяет и новизну, и своеобразие метода индивидуальной композиторской работы автора в фортепианных миниатюрах. Так, структура первой пьесы складывается из соотношения разделов, соответствующих схеме простой двухчастной формы А (1-10тт.)+А'(11-21тт.). Процесс интонационного развёртывания здесь реализует принцип простой двухчастной формы, где второй раздел - это продолженное изложение начального материала, с замыканием - возвратом. Последний структурный штрих компенсирует отсутствие тематической репризы, и его объединяющая функция заключается в фактурной и ритмической схожести заключительных фраз 1 и 2 периодов: мелодические пассажи на фоне выдержанных, неподвижных басов (ср. тт. 9-10 и 20-21). В содержательном плане также наблюдается сопоставление двух образных граней, воплощённых соответственно в импульсивных, регистрово удалённых друг от друга отрывистых отдельных звуках и интервалах, и противопоставляемого им мягкого звучания фигурированного линейного движения, развёртывающегося на фоне протяжённой гармонии нижнего регистра. Контрастность эмоциональных проявлений, показанных в микромасштабе временного отрезка заметна и во второй миниатюре. Она отражается в мельчайших фрагментах ткани, быстротечном мелькании музыкальных мгновений, автономности

¹ Примечательно, что в этой пьесе А.Ивашкин отмечает "впечатление своеобразного диалога - стремительного, порывистого и сбивчивого". См. ст.: А.Ивашкин. Камерная лирика Т.Мансуряна. Журн. Литературная Армения, 1971, N4, с.88.

отдельных элементов мелодики и фактуры, каждый из которых "стремится жить собственной жизнью". Таковы, например, речитативно повторяющиеся звуки начального мотива, периодически вклинивающиеся в причудливые очертания изломанной, диссонантно-напряжённой интонационной линии, охватывающей большое звуковое пространство (см. тт. 2-4; 7-8). Зыбкая, нервная атмосфера эмоционального строя подчёркивается и метроритмическими средствами, в частности, изменениями ритмического рисунка и непрерывной сменой размера в каждом такте (9/8, 5/16, 2/8, 1/8, 2/8, 11/8 и т.д.). Форма этой миниатюры - период, состоящий из трёх, различных по протяжённости предложений (5т.+4т.+8т.). Она вмещает в себя гамму микрособытий, зашифрованных в чрезвычайной лаконичности интонационного высказывания, отличающейся к тому же некоторой недосказанностью музыкальной мысли; открытость формы ощущается в отсутствии привычных структурных приёмов завершения периода как самостоятельного типа музыкальной композиции произведения. Возникая из тишины, музыка вновь растворяется в ней.

Композиционная структура следующей, третьей миниатюры отличается большей конструктивной чёткостью, завершёностью масштабных единиц. Это период повторного строения, где сопрягающиеся два предложения (6т.+8т.) ясно корреспондируют друг с другом на основе схожести мелодико-гармонических, фактурных и ритмических средств. Так же, как и в предыдущих пьесах, интонационное развёртывание здесь строится на принципе взаимодополняющего контраста ритмически оживлённого движения с широко расставленными интервальными скачками в различных регистровых зонах и оттеняющей заторможенности в выдержанном аккордовом звучании. В развёртывании музыки миниатюры заметно возросшее значение внешних, второплановых средств, участвующих в конкретизации структурных приёмов. К ним относится трактовка громкостной динамики, которая, взаимодействуя с более специфич-

¹ Стимулом к этому наблюдению явилась интересная мысль, впервые высказанная проф. И. Золотовой: "Не можем не назвать ещё один компонент, также вызывающий в памяти искусство Древнего Востока и играющий в драматургии фортепианной музыки Мансуряна ведущую роль, - это тишина. Тишина напряжённая, где зарождаются медленно набирающие силу начальные звуки, тишина, прячущаяся в последних мерцаниях обертонов, тишина как удар (!) - после резкой смены педали - спокойное молчание пауз...". См. указ. сб. ст., с. 358.

ческими средствами выразительности, выполняет определённую смысловую роль в процессе формообразования. Прежде всего это проявляется в расчленяющем действии, выделении граней синтаксических единиц - мотивов, предложений (ср. первый и второй мотивы **ff p**; начало 1-ого и 2-го предложений **ff** и **pp**). Градация громкостной динамики здесь, являясь отражением внутренних интонационных процессов, непосредственно воздействует своей выразительной функцией. Кстати, и заключительное тихое истаивание звучности аккордовой фразы **pp** также воспринимается как важный выразительный штрих музыки. Отметим также тонкое использование педальных эффектов, дифференциацию отдельных звуков посредством **sforzando**. Указанные свойства динамики способствуют точному воплощению авторского замысла, характеризуя, с одной стороны, стабильный аспект текста произведения, и, с другой - позволяет подвижность исполнительских нюансов, связанных с интонационно-ритмической и мелодико-гармонической структурой кратких построений - мотивов и фраз. В заключительной, 4-ой миниатюре процесс развития реализован посредством строго выдержанной - от начала до конца, - определённой фактурной конфигурации и едином типе ритмической организации (заметим, что в ритмике использованы лишь две длительности - четвертная и восьмая). В последовании мотивов и фраз применяется принцип интонационного варьирования малых отрезков линейной горизонтали, приковывающих к себе слуховое внимание независимостью широкой диссонантной интервалики от ладовых тяготений, стабильностью мелодической напряжённости повторяющихся рисунков. Музыкальная форма пьесы - период единого строения, внутри которого развёртывание материала основано на последовании интонационных фаз, волнообразной динамике их нарастания и спада. В реализации интонационных фаз привлекаются и фактурные средства: поляризация регистровых зон обнажает смысловую весомость отдельных звуков и интервальных соотношений, репрезентируя в чёткой графичности изложения логику музыкального процесса. Предельно малый масштаб миниатюры предопределил и специфику проявления интонационных микрофаз на синтаксическом уровне - мелодического и фактурного строения мотивов и фраз, характерности их ритмического рисунка. Дополняющий выразительный штрих в обрисовке нарастаний и спадов вносит и детализированная шкала

громкостной динамики (*p*, *crescendo*, *mp*, *mf*, *f*), а также авторское обозначение моментов взятия и снятия педали. Семантика компонентов фразы, материализованная контуром мелодической линии, динамическими оттенками нарастания и спада звучности микроволн отмечает и узловые моменты становления формы, пластичность сосуществования в ней прерывистости и цельности. В целом же, пьесы Мансуряна с их насыщенностью музыкальной ткани интенсивной внутренней жизнью, предельным лаконизмом авторской интонационной речи перекликающейся с композиционным методом А.Веберна, очерчивает одну из линий в эволюции стилистики письма армянской фортепианной миниатюры. Стремление к интеграции звукового потока, нахождению новых граней в темпе смен экспонирования, развития и завершения музыкальной мысли в сжатых временных масштабах определяет и характер качественных преобразований в структуре образного обобщения. Отмеченные явления в рассматриваемом жанре прослеживаются и далее, в фортепианных произведениях других авторов. Многообразие структурных решений, семантических проявлений, сконцентрированных в жанровых разновидностях инструментальной миниатюры, предоставляет композитору свободу выбора из большого круга моделей и направлений своего видения, слышания музыкального материала и нахождения адекватного ему композиционного оформления. В широкой панораме стилевых ответвлений, сложившихся в армянской фортепианной пьесе прошлого и настоящего, в "полифоничности" жанровой и языковой ситуации приковывают внимание произведения 70-80-х годов. Фортепианные циклы миниатюр Г.Читчян, Р.Саркисяна, А.Сатяна, Л.Чаушяна, Б.Аразовой, Г.Овунца, созданные в этот период, вобравшие в себя и традиционный опыт, и достижения современной техники письма, сосредотачивают в себе поиски и решения творческих проблем взаимодействия нацио-

¹ Сочинениям названных композиторов посвящена другая наша статья: Эволюция музыкальной стилистики в армянской фортепианной миниатюре 1970-1980 гг. Рукопись готовится к изданию. Рассмотрению же композиционных принципов фортепианной миниатюры I пол. века, и далее, посвящены наши статьи: Становление малых форм в армянской фортепианной музыке (кн.: Вопросы теории и эстетики армянского музыкального творчества, Ереван, 1999); Композиционные особенности армянской фортепианной миниатюры 1940-50 гг. (журн. ВОН НАН РА, 1998, N3); Особенности музыкального языка, фактуры и формообразования в армянской фортепианной прелюдии 1950-70 гг. (деп. в АрмНИИТИ, 51 АР 99).

нально-характерных признаков с новыми системами выразительности, индивидуального отражения музыкальной логики малых форм. Сказанным предопределяется и музыковедческий интерес к данной проблематике, сильным побудительным фактором которого выступает и несомненность яркого эмоционального воздействия, непосредственное восприятие художественных качеств, воплощённых в миниатюрные пропорции конкретно рассматриваемого сочинения. В этом смысле заслуживает интереса произведение А.Сарьяна Три постлюдии (1990). Обращает на себя внимание новое жанровое обозначение инструментальной миниатюры, не встречавшееся ранее в армянской фортепианной музыке - постлюдия. Рождение этого интересного, во многих отношениях примечательного в национальном камерно-инструментальном творчестве последнего десятилетия сочинения, обусловлено влиянием определённых личностных эмоций, размышлений, сопутствующих фоновых стимулов, вызвавших соответственный художественный отклик¹. Отличительные черты постлюдий заметны в раздвижении жанрового пространства миниатюры, касающегося и внешней, формальной стороны, и внутренней, семантической². Обращение именно к этой жанровой разновидности инструментальной музыки можно объяснить её изначальной понятийной сущностью, предполагающей как бы восприятие знакомых, предшествующих музыкальных "событий" на ином, новом уровне их переоценки, смыслового обобщения. При общей, присущей автору стилевой ориентации на классические формы звукоощущения,

¹ Как явствует из краткой аннотации издания (Греция, Салоники, 1990) в содержании постлюдий нашли опосредованное отражение чувства и мысли автора, навеянные драматическими событиями недавнего прошлого Армении, связанными с природными и социальными катаклизмами. Там же указывается, что сам композитор предполагал и программные названия пьес: Воскресение души, Осмысление бытия, Вера в будущее.

² Первичное наименование постлюдии, связанное с обозначением завершающего фрагмента, инструментального заключения, дополняющего основные разделы вокально-инструментальных произведений прошлых эпох, впоследствии употребляется в самостоятельном значении, как жанр камерной или симфонической музыки. Напомним, в частности, Три постлюдии для большого оркестра В.Лютославского (1960). Добавим, что при сопоставлении с прелюдией обнаруживается та же закономерность: эволюционные процессы в композиционном мышлении и в прелюдии, и в постлюдии, при противоположности их формообразующих функций (вступительная и завершающая) приводят обеих к обособлению в ранге самостоятельного музыкального жанра.

на конкретные жанровые признаки репрезентации музыкального материала, рассматриваемое произведение также примечательно новизной соотношения средств выразительности, внутри управляющих конструктивным контуром, драматургией цикла миниатюр. Разветвлённые, гибкие соприкосновения с различными пластами монодической интонационности, "перекрёстные связи" с ладогармоническими, фактурными приёмами современного композиторского письма достигаются именно благодаря индивидуальным качествам интеграции жанрообразующих и мелодико-ритмических элементов, найденным сочетаниям средств музыкального воплощения. В сочинении Л.Сарьяна отражена свойственная его инструментальным произведениям устойчивость художественного идеала, обусловившая содержательную ёмкость интонационной и композиционной драматургии. Естественная плавность эволюции музыкального языка от ранних и до последних сочинений автора в рассматриваемых миниатюрах привлекает необычайной органичностью включения индивидуальных стиливых примет в целостную систему функционирования полижанрового материала цикла. Сжатость масштабов протяжённости каждой из трёх миниатюр представляется симптоматичной и как проявление общей тенденции к уплотнению временного ракурса в трактовке музыкальной драматургии, и как проявление в ней широты образно-содержательных ассоциаций, смысловой концентрации¹. В сочетании же с тщательной детализированностью структурной и фактурной организации обеспечивается и цельность мелодико-гармонического развития, и рельефность воплощения авторского замысла. Отмеченное взаимодействие различных в стиливом отношении средств выразительности концентрируется прежде всего в сфере мелодико-интонационного и фактурного развития. Претворение подобного композиционного приёма обуславливается и функциональным соответствием определённому жанру, и требованиями художественной за-

¹ Характеризуя одно из лучших произведений камерного жанра Л.Сарьяна - Арию и Токкату для скрипки и фортепиано, М.Берко высказывает мысли, созвучные нашим наблюдениям в рассматриваемом аспекте. Так, автор, в частности, пишет: "Неоклассическая тенденция, высокое искусство музыкальной миниатюры оказали большое влияние на армянскую музыку шестидесятых, отчасти и семидесятых годов. Сарьяновское творчество стало одним из звеньев обновления, оно играло существенную роль уже на том этапе, хотя, к сожалению, и тогда, и потом это не получило должного освещения и оценки". См. кн.: М.Берко. Лазарь Сарьян. Ер., 1994, с.59.

дачи. Так, уже начало первой пьесы с его вступительным монологическим восходящим пассажем непосредственно ассоциируется со знакомым типом каденционных формул инструментального соло. Неоднократное проведение, провозглашение этого краткого импровизационного фрагмента симметрично обрамляется и заключительным его нисходящим вариантом, смысл которого в усилении уравнивающих мелодико-фактурных опор в каркасе формы. Выразительная значимость виртуозно-пассажных фрагментов в стилистике авторского текста прослеживается и далее, во второй пьесе, и заметно увеличивается в третьей. Семантика проявления их в музыкальной ткани миниатюр символизирует жанровую связь с практикой инструментального исполнительства, сформировавшейся в сольно-виртуозной линии романтического пианизма. Здесь обращает на себя внимание характерность обнаружения традиционного типа выразительности - безраздельное преобладание линейной энергии, сконденсированное в консонантном сочетании мелодических голосов, развёртывающихся параллельными терциями, секстами, квартами. В музыкальной структуре постлюдий претворение указанного композиционного приёма очерчивает "кривую" восходящей динамики образного становления, основанную на постепенном завоевании всё большего временного и фактурного пространства (см. нотн. текст: тт.1, 3, 30, 31, 37 в поста. N1; т.31 N2; тт.26, 27, 29, 33, 34, 41, 42 в N3). Патетико-декламационное вступление в первой пьесе, сопоставляемое далее с вариантными "репризными" проведениями соответственных импровизационных эпизодов, образует своего рода смысловые арки на расстоянии. Они сопровождаются и приобретением различных оттенков ораторского артистического обращения, фокусируя на себе определённую коммуникативную ситуацию - воссоздание концертных жанровых элементов. Таким образом, присутствие отмеченных содержательных знаков в новом модусе драматургии сарьяновского сочинения можно трактовать как одну из примет внутреннего раздвижения, обогащения стилистического пространства жанра постлюдии. Другой стилистический пласт связан с использованием семантики хоральных фрагментов, отражённых в аккордовом складе изложения с характерным размеренным движением равнодлительных ритмических единиц четвертями и половинными (см. пьесу N1, тт. 4-15, 25-27, 32-33). В целом же, в отношении чисто пианистического стиля, одна из особенностей

заключается в сознательной ориентации на яркие фактурные приёмы фортепианной музыки как самостоятельной жанровой сферы. С другой стороны, в стилистике авторского письма нашли опосредованное отражение и приёмы камерно-ансамблевой выразительности квартетного жанра. Заложенные в них качества дифференцированного проявления интонационных и технических возможностей обобщаются в фортепианной фактуре посредством автономно очерченных регистровых пластов музыкальной ткани: линейное развёртывание голосов, сопровождаемое полифоническими сочетаниями в других "этажах" фактуры и поддерживаемое аккордовыми вертикалями и выдержанными басами создают характерные взаимодействия рельефа и фона, политембровые варианты колористических решений фортепианной звучности, нередко ассоциирующиеся с техникой квартетного письма (см. постл. N1, тт. 16-24; N2 экспозиц. и репризный разделы).

Внимания заслуживает и аспект гармонической выразительности музыкальной ткани произведения. В общем виде здесь наблюдается интересное использование фонизма многозвучных аккордовых комплексов, образованных сочетанием привычной терцовой и иной структуры, колористическими последованиями с преобладанием секундового мелодического движения параллельными комплексами мягко диссонантных аккордов мажора и минора. Поставленные в наиболее благоприятные фактурные условия с ясным регистровым противопоставлением и объединением различных "этажей", попеременным раздвиганием и уплотнением диапазона звучности и взаимодействия с другими (в частности, ритмическим) средствами музыки, эпизоды эти фокусируют запоминающиеся детали фактурно-гармонической выразительности (см. постл. N1, тт. 4-15). Отметим тут последования параллельных полууменьшенных, малых минорных и больших мажорных септаккордов (тт. 3-6), воздействующих своей автономной семантикой интервально-аккордовой структуры. В подобном же ракурсе трактуются и последования квартсектаккордов с прилегающими секундовыми тонами (тт. 8-9) и S-ых (в основном минорных) терцквартаккордов (тт. 10-12). Указанное сопоставление шестизвучных вертикалей с преобладанием равномерного последования четвертными длительностями разворачивается на фоне выдержанных октав басовой линии, намечающей ладогармоническое движение тональностей Es-es, B, As-as, A. Что касается ак-

кордов нётерцовой структуры, то они применяются с оттенком некоторого вуалирования специфики их звучания за счёт внедрённых секундовых тонов (т.т.13-14). В колористической трактовке аккордовых структур и логики их сопоставления, ассоциирующихся и с чертами импрессионистического звукоощущения вертикалей, проявляется умелое авторское распоряжение выразительными возможностями гармонии. (Кстати, укажем и на примечательный плагальный каданс, завершающий первую пьесу: V34 nat. - VI7 - V34 nat. - I в тональности d-moll). Оно заметно и в обращении к другому средству, потенциальные свойства которого изначально предрасположены к рельефному интонационному насыщению голосов гармонии. Это мелодизация голосов аккордовых вертикалей, приёмы гармонической фигурации, посредством чего осуществляется продление звучности в горизонтальной плоскости. Раскрытие выразительных оттенков гармонии здесь естественно связывается с фактурным преобразованием изложения, приобретением линии определённого ритмического рисунка. Эти свойства фактурного оживления гармонии, "распластывания" аккордовых тонов, сопровождаемого освоением контрастных регистров наблюдаются во второй постлюдии. В музыкальной ткани её органично сплетены изысканная простота гармонии и изящество фигурации; мелодия же кажется растворённой в арпеджиообразных фигурациях, и одновременно она, являясь горизонтальным продлением гармонии, продолжает развёртывание интонаций темы. Мастерство техники письма в этой миниатюре отражает поразительную точность, направленную на слушательское восприятие выразительности единства гармонических и мелодических средств. В мелодизме гармонической ткани, классической простоте фактурного строения приковывают внимание свечение интонационных оборотов, ярко фиксирующих национальную устойчивость стилистики авторской речи. Выявляя ценность каждого мгновения в процессе интонационного становления, эти мелодические мотивы создают ощущение звуковой реальности монодийных истоков, в уплотнённом временном развёртывании музыкального целого миниатюры. Направленность в гармоничном воплощении авторского слышания национально-определённых звуковых форм отчётливо раскрывается и в третьей пьесе. Ясные ориентиры, конкретизированные в ритмогармонических средствах, импровизационно-пассажных приёмах, выступающих как контрастные слага-

емы в становлении музыкального образа, показывают как идентифицируемые свойства звучащего материала, так и выявляют не обозначившиеся доколе оттенки выразительности. Привнесение тонко найденных сочетаний разных, несхожих друг с другом звуковых данностей - ритмически чётких мелодико-гармонических конструкций и интонационно-раскованных монодийных эпизодов в архитектонике лаконичной целостности обеспечивает обновлённую художественную образность заключительной постлюдии. Эта же пьеса примечательна также своими динамическими свойствами. Проявления их обусловлены как самой спецификой композиционных закономерностей в жанре миниатюры, так и индивидуальным характером авторского замысла и конкретного осуществления. Так, трактовка динамических свойств развёртывания музыки в пьесе связана с особенностями тематической функции ведущего ритмо-аккордового комплекса и взаимоотношением его с линейно-импровизационными эпизодами. При общей трёхчастности композиции, вариационные процессы, детализируя изнутри разделы формы интонационно-ритмическими и фактурно-гармоническими оттенками рельефных и фоновых звучностей, придают индивидуальные черты испытанным приёмам развития. Кроме того, здесь претворена особенность, исходящая из вариационности в монодийском формообразовании - сочетание повторности как конструктивного принципа и импровизационности как развивающего средства. Предустановленная же ограниченность временной протяжённости миниатюры сообщает характерную лаконичность в попеременном выделении той или другой стороны в структуре целого. В содержании цикла постлюдии многогранность отражённой действительности мыслей и чувств показывается автором в контрастном сопоставлении смежных явлений, при этом в восприятии запечатлеваются не столько их отдельные вехи, сколько те или иные

¹ Как отмечает В. Цуккерман: "существует не один, а два совершенно различных типа динамического развития в музыке - сосредоточенный и рассредоточенный". Первый тип присущ сонатному формообразованию, второй - вариационным и рондо-формам. Понятие динамизма, по мысли автора, применимо "не только в плане распределения напряжённости во времени, но и в плане образном, а ещё шире - по типам жизненных прообразов и первоисточников музыкальной динамики". И далее: "мы говорим о динамизме движения, но можем и должны говорить также и о динамике положения..." См. кн.: В. Цуккерман. Музыкально-теоретические очерки и этюды. - М., 1975, с. 293, 294.

образные ракурсы, эмоциональные сферы действия. Последние обнаруживают интересное воплощение импрессионистического колорита звучания, поданного в национальной интонационной окрашенности. В более же широком плане в стилистике музыкального письма конкретизация творческого воображения стимулирует слушательское внимание на адекватной фиксации определённости реального времени композиторского процесса: это и ясная взаимосвязь с национальной традицией, своеобразно преломлённая в музыкально-исторической памяти автора, и мастерство художественного обобщения, отражения обрётённой цели.

В многообразии историко-стилевых и жанровых импульсов, сосредоточенных в композиционных средствах и образном контексте постлюдий раскрываются новые возможности современного слышания различных музыкально-культурных традиций - и национальной монодической интонационности, и общеевропейских интеллектуализированных форм мышления и чувствования. При этом следует подчеркнуть, что эта эстетическая проблема, отражаясь в музыкальной форме (в широком смысле этого понятия) инструментальной миниатюры вызывает и соответствующую методологию, проблематику анализа структурных и содержательных компонентов произведения. Малые формы в творческой практике ряда армянских композиторов демонстрируют различные способы фиксации фольклорного начала, его активное участие в формировании структурных и образных "систем измерения". Конкретные результаты взаимосвязей с монодической интонационностью (рассмотренные в ходе анализа отдельных произведений) отражаются в ладогармонической стороне, приёмах изложения и развития мелодического тематизма, особенностях фортепианной фактуры, тембровой ассимиляции семантики народно-инструментального музицирования. Проявляются они и в жанровой детализации народного напева, приводящей в одном случае к расширению, углублению его изначальных выразительных граней, в другом - к своеобразной жанровой модуляции, преобразующей эмоциональный ракурс восприятия первоисточка. В плане же процесса формообразования воздействие монодического тематизма обнаруживается в импровизационности развёртывания материала, вариантно-вариационных принципах и приёмах остинато. В итоге они формируют устойчивую систему композиционных закономерностей, характеризующих типологичес-

кие и индивидуальные свойства музыкальной организации в фортепианных пьесах. Отмеченные принципы развития рельефно отражают и оптимальную меру сочетания таких противоположных факторов, как специфичность и универсальность формообразующих возможностей, своеобразие и связь с традиционным, экстраполяция повторности, инерционности движения и контраста неожиданности, эффекта непредугаданности. Конкретизация этих качеств в сжатых масштабах временной протяжённости миниатюры показывает также дифференциацию художественных результатов, при которой в одном случае преобладает сознательное воспроизведение сложившихся структурных и функциональных соотношений в логике становления целого, в другом - столь же сознательное преодоление устоявшихся норм. Рассмотренные конкретные образцы произведений позволяют усмотреть в многообразии общего вариационного развёртывания подвижную и гибкую систему взаимодействия соответствующих приёмов и средств. Последние получают рельефное, структурно-разветвлённое отражение в архитектонике периода, простой и сложной 2-х и 3-х частной композиции, рондообразных формах миниатюр. Другой принцип, оказывающий существенное воздействие на процессуальную сторону формы - это принцип остинатности. В анализируемых произведениях он освобождается от традиционной строгой регламентированности своих конструктивных норм, и его общелогические, выразительные свойства обнаруживают достаточно широкое композиционное поле для инициативной, индивидуальной трактовки. Здесь сосредотачивается исторически естественная последовательность проявления его семантики, где сочетание рационального конструирования и интонационной свободы символизирует определённое качество формотворчества и, в более широком плане - преломляет одну из характерных тенденций лаконичности, экономности интонационных и структурных ресурсов, призванных репрезентировать и новизну образно-содержательных решений. Таковы некоторые аспекты проблематики художественного процесса в жанре инструментальной миниатюры, интересные и познавательные проявления которого обнаруживает фортепианное творчество армянских композиторов.

ԱՆԺԵԼԻԿԱ
ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

ԿԱՐՈԼ ՄԻԿՈՒԼԻՒ՝ ՇՈՊԵՆՅԱՆ
ՎՍԵՄ ԱՎԱՆԴՆԵՐԻ ՇԱՐՈՒՆԱԿՈՂՂ

Ֆրիդերիկ Շոպենի աշակերտ, իսկ այնուհետև ասիստենտ՝ ծագու-
մով հայ, Կարոլ Միկուլիի՝ ստեղծագործական, գիտական և նամակային
ժառանգությունը ուսումնասիրված է դեռևս շատ թերի և մակերեսորեն:
Այդ է պատճառը, որ նույնիսկ երաժշտական շրջաններում Միկուլիին հիմ-
նականում հայտնի է որպես իր համնարեղ ուսուցչի երկերի առաջին լիա-
կատար ժողովածուի խմբագիրը: Ի դեպ, սկզբից ևեթ հարկ է նշել, որ այդ
խմբագրության ժողովածուն, դեռ ժամանակին արժանացած լինելով, ի
թիվս այլոց, նաև Շոպենի մեծ բարեկամ և նրա արվեստի նուրբ գիտակ
Ֆերենց Լիստի ամենաբարձր գնահատականին, մինչ այժմ մասնագետ-
ների կարծիքով համարվում է լավագույններից մեկը՝ հիմնավորը և առա-
վելագույնս հարազատը հեղինակի բնագրերին:

Ինչ վերաբերում է Միկուլիի կողմից երաժշտական մշակույթի մեջ
ներդրած ավանդին, ապա այն ոչ միայն հույժ շոշափելի է, այլ նաև չա-
փազանց նշանակալից և արժեքավոր: Խոսքը ինչպես այդ ավանդի՝ Շո-
պենի հետ կապված, համամարդկային արժեքներին ծառայելու մասին է,
այնպես էլ նրա անգնահատելի նշանակության մասին XIX դարի եր-
կրորդ կեսի արևելաեվրոպական, կամ, ավելի մասնավորեցված՝ ուկրաի-
նական, ռումինական և, հատկապես, լեհական ազգային երաժշտական
մշակույթի զարգացման հետ կապված:

Այդ բազմակողմանիորեն օժտված երաժիշտը եղել է բացառիկ դաշ-
նակահար՝ և Շոպենի «անգուզական մեկնաբան», որի ցնցող հա-
մերգային հաղթարշավը շարունակվեց շուրջ տաս տարի: Նա երաժշտա-
կան մշակույթի ականավոր գործիչ էր՝ Լեհական Գալլիցիայի երաժշտա-
կան ընկերության և Լեմբերգի կոնսերվատորիայի անփոփոխ տնօրեն,

¹ Կարոլ Միկուլիին ծնվել է 1819 թ. Ավստրիայի Չերնովից քաղաքում (այժմ՝ Չերնովցի, Ուկրաի-
նա), վախճանվել է 1897 թ. Ավստրիայի Լեմբերգ քաղաքում (այժմ՝ Լվիվ, Ուկրաինա): Վերջին
տվյալների համաձայն Միկուլիների տոհմական ազգանունը եղել է Ակսանյան (կամ Աբաս-
յան): Միկուլի ազգանունը գալիս է Կարոլի նախնիների Մոլդովիա գաղթելուց հետո, նախքան
նրանց Ռումինիա տեղափոխվելը, առաջացած լինելով մականվանից, որի հիմքում է ընկած
«փոքր» բառը:

անվանի կոմպոզիտոր, դիրիժոր և երգչախմբի ղեկավար, երաժշտության տեսաբան և բանահավաք: Սակայն, այդ ամենից բացի և դրա հետ մեկտեղ, Միկուլիի կյանքի առաքելությունը և գործունեության պսակը դարձավ երաժշտական մանկավարժությունը:

Ինչպես այդ մասին հետագայում գրել է Միկուլիի սիրելի աշակերտներից մեկը՝ Մեչիսլավ Սոլտիսը, նա «գիտակցորեն և կամովի զոհաբերեց դաշնակահարի իր փայլուն կարիերան և իրեն նվիրեց դասատվական աշխատանքին «հանուն իր մեծ ուսուցչի պայծառ հիշատակի», իր պարտքը համարելով Շոպենի արվեստի վսեմ գաղափարների փոխանցումը երիտասարդ սերունդներին:

Այդ բարեբեր նպատակին Միկուլին նվիրեց ավելի քան երեսուն տարի, դաստիարակելով շնորհալի երաժիշտների մի ամբողջ համաստեղություն... «Երախտապարտ աշակերտներ և աշակերտուհիներ»՝ Կարոլ Միկուլիի շիրմաքարի լեհերեն փորագրված ոսկե գիրը որքան հուզիչ է և սրտառուչ, այնքան էլ խորիմաստ է, բովանդակալից և խորհրդանշական, որովհետև այս զուսպ բառերի ետևում կանգնած են մի քանի սերունդներ կայացնող տասնյակ և տասնյակ արժանավոր երաժշտական անհատականություններ, որոնց բախտ էր վիճակվել առաջին ձեռքերից ընդունել մեծ Շոպենի պատվիրանները: Այդ շարքում են անվանի լեհ կոմպոզիտոր, դիրիժոր և մանկավարժ Մեչիսլավ Սոլտիսը, արևմտաուկրաինացի նշանավոր կոմպոզիտոր, մանկավարժ և քննադատ Ստանիսլավ Նևյադոմսկին, լեհ խոշոր դաշնակահար և մանկավարժ Վլադիսլավ Վշեյաչինսկին, հռչակավոր լեհ վիրտուոզ-դաշնակահարներ, Շոպենի հանրահայտ մեկնաբաններ՝ Ռաուլ Կոչալսկին, Մորից Ռոզենտալը և Ալեքսանդր Միխալովսկին, ռումինական ազգային դասական երաժշտության հիմնադիր, կոմպոզիտոր Չիպրիան Պորումբեսկուն և շատ-շատ ուրիշներ: Երաժշտական մշակույթի զարգացման ասպարեզում իր բացառիկ ծառայությունների համար 1889 թվին Կարոլ Միկուլին պարգևատրվեց Ավստրո-Հունգարական կայսրության Ֆրանց-Իոսիֆի ասպետական խաչի բարձրագույն շքանշանով:

Ինչպե՞ս է սովորեցրել Միկուլին: Միանգամայն պարզ է, որ լինելով Շոպենի աշակերտը, նրա գաղափարակիցը և հետնորդը, նա իր աշակերտներին առաջնորդել է երաժշտության այն ուղիով, որը ժամանակին հարթել էր իր մեծանուն ուսուցիչը: Ցավոք, Միկուլիի Շոպենի մոտ ուսանելու մանրամասներից դեռևս շատ քիչ բան է հայտնի: Այնուամենայնիվ, արդեն միայն այն փաստը, որ Շոպենը հենց Կարոլին է հանձնարարել իր երկերի առաջին լիակատար ժողովածուի խմբագրման դժվարին ու պա-

տասխանատու աշխատանքը, նրանց միջև եղած սերտ կապի և ստեղծագործական փոխըմբռնման լավագույն ասպացույցն է: Ակնհայտ է դառնում, որ սկզբից եթե, նկատելով արդեն կազմակերպված երիտասարդի արտականգ ընդունակությունները, կատարյալ երաժիշտ դառնալու նպատակասլացությունը և, անկասկած, երևի՛ նաև նրա բարձր մարդկային արժանիքները, Շոպենը համակվել է նրա նկատմամբ ջերմ համակրանքով, արժանացրել է իր հատուկ ուշադրությանը, հովանավորությանը և վստահությանը: Այդ մասին է խոսում նաև Միկուլիին որպես իր ասիստենտի նշանակումը:

Շոպենի ասիստենտի պարտականությունների շրջանակները, անշուշտ, եղել են բավականաչափ ընդարձակ: Համենայն դեպս, չխոսելով այն մասին, որ Միկուլին, ի պաշտոնե, երևի, պետք է ծանոթ լիներ Շոպենի գրեթե բոլոր ստեղծագործություններին, նա մասնակցում էր իր ուսուցչի մեծաթիվ աշակերտների հետ պարապմունքների նախապատրաստմանը, նրանց ծրագրերի մշակմանը, ըստ ուսուցչի ցուցումների կատարում էր համապատասխան սրբագրություններ նուտաներում: Հնարավոր է նաև, որ մատերոյի հանձնարարությամբ նա անձամբ պարապում էր այս կամ այն աշակերտի հետ: Կարելի է նաև ենթադրել, որ Շոպենը կիսվում էր Կարոլի հետ իր առանձին ստեղծագործական ծրագրերի վերաբերյալ, ինչպես և տեղյակ պահում երկերի հրատարակման և վաճառքի պրոգնոզիկ, բայց և անհրաժեշտ հարցերին:

Այս ենթադրությունները բնավ հեռու չեն իրականությունից և թույլ են տալիս եզրակացնել, որ Միկուլին, այսպիսով, պետք է լավ ճանաչեր Շոպենի աշակերտներին՝ հատկապես վերջին տարիների՝, ինչպես նաև նրա մերձավորներին և գործընկերներին: Հարկ է նշել, որ արդեն ուսուցչի մահից հետո, երբ նրա երկերի ժողովածուի վրա աշխատելու կապակցությամբ անհրաժեշտ էին Շոպենի հետ կապված փաստացի նյութեր, Միկուլին ստացավ ինչպես կոմպոզիտորի մերձավորների, ծանոթների, երկրպագուների, այնպես էլ նրա մի շարք աշակերտների ակտիվ աջակցությունը:

Ինչպես հայտնի է, Շոպենը եղել է վերին աստիճանի մարդամոտ և ընկերասեր: Փարիզում նա մշտապես շրջապատված էր արվեստի, գրականության և մշակույթի ժամանակի խոշորագույն ներկայացուցիչներով, որոնցից շատերը նրա մտերիմ բարեկամներն էին: Կարելի է ենթադրել, որ Միկուլին, լինելով Շոպենի ասիստենտը, հանդիպել, շփվել, կամ, նույնիսկ, բարեկամական կապեր է ունեցել նրա մոտ ընկերներից՝

¹ Միկուլին գտնվել է Շոպենի մոտ 1844-1848 թվերին:

Ժորժ Սանդի, Հայնրիխ Հայնեի, Ռոբերտ Շումանի, Կլարա Վիկի, Էժեն Գելակրուայի, Ադամ Միցկևիչի, Հեկտոր Բեռլիոզի, ինչպես և մյուսների հետ: Օրփնակ, կան տեղեկություններ, որ Միկուլիի Փարիզում մտերմացել էր Ռիխարդ Վագների և Ֆերենց Լիստի հետ, իսկ վերջինիս հետ նույնիսկ նամակագրություն ունեցել ընդհուպ մինչև հունգար մեծ կոմպոզիտորի կյանքի վերջը: Այս կապակցությամբ հարկ է նշել, որ բոլորովին վերջերս հաջողվեց հայտնաբերել Բուդապեշտի Լիստի քանգարանում գտնվող այդ կոմպոզիտորի վոկալ քառյակի և երգեհոնի համար ստեղծած «Ave Maria stella» օրհներգի նոտաների գրքույկի օրփնակը, որի վրա գրված է ֆրանսերենով՝ «Թանկագին Միկուլիին՝ մեծ սիրով, Ֆ.Լիստ, փետրվար, Հռոմ, 1870»: Այս անակնկալ, հաճելի և ապագա հույսեր ներշնչող փաստը՝ տվյալ դեպքում, մեկնաբանությունների կարիք չունի:

Գեղեցիկին անձնվիրաբար ծառայելու ուսուցչի և աշակերտի միասնականության այդպիսի ստեղծագործ մթնոլորտում, Շոպենի ոգեշունչ, նրբաճաշակ և վառ անհատականության՝ ինչպես նաև նրա նույնքան հեղինակավոր և տպավորիչ շրջապատի՝ ազդեցության ներքո կայացավ Միկուլիի ձևավորումը որպես արվեստագետի, քաղաքացու և ապագա մանկավարժի:

Շոպենի իր աշակերտներին տված բազմապիսի խորհուրդները և հանձնարարությունները խմանքով պրճանագրվել են նրանցից շատերի կողմից: Մակայն Միկուլիի գրառումները և նշումները, որոնք ամփոփված և մշակված վիճակում իրենց տեղն են գտել Շոպենի երկերի ժողովածուի նախաբանում, նոսավելագույնս ստույգ և ամբողջական պատկերացում են տալիս մեծ երաժշտի ստեղծագործական մտածելակերպի, նրա կատարողական արվեստի և մանկավարժական մեթոդի մասին: Այս առումով Միկուլիի տեղեկությունները եզակի արժեք են ներկայացնում՝ բավականին ընդարձակ նախաբանում նա հանգամանորեն նկարագրում է սիրելի խրատատուի դասավանդման սկզբունքները, կատարման վարպետության առանձնահատկությունները, հատուկ նշելով նրա անկրկնելի պլաստիկ դաշնամուրային տեխնիկան:

Ինչպես նշված է հոդվածի սկզբում, Շոպենի երկերի ժողովածուի Միկուլիի խմբագրության արժանիքներից կարևորագույնը կայանում է նրանում, որ այն պարունակում է անձամբ հեղինակի կողմից կատարած ուղղումները, նշումները և հանձնարարությունները ճշտությամբ՝ վերարտադրող մեծ քանակությամբ սրբագրություններ և տարբերակներ: Այդ նյութերի հիմնական մասը կազմել են Միկուլիի անձնական արխիվի

տպագրված և ձեռագիր երկերի օրինակները: Որոշ նյութեր՝ նույնպես Շոպենի անձնական ուղղումներով, ինչպես ասված է վերը, նրան տրամադրել էին կոմպոզիտորի բարեկամներն ու աշակերտները, որոնցից հարկ է նշել, օրինակ, հայտնի շոպենագետ Թոմաս Տելեֆսենին, Ֆրիդերիկա Մյուլլերին, Դելֆինա Պոտոցկայային և ուրիշներին:

Տասնչորս հատորանոց հիմնարար ժողովածուի նախապատրաստման աշխատանքները շարունակվեցին ավելի քան երեսուն տարի՝ ընդհուպ մինչև նրա հրատարակումը: Ուսուցչի հիշատակի առջև իր սրբազան պարտքի այդ կարևոր մասը Միկուլին կարողացավ կատարել միայն 1879 թվին, իսկ 1888 թվին որոշ լրացումներով ժողովածուն վերահրատարակվեց, կազմելով արդեն տասնյոթ հատոր: Արդեն ժողովածուի յուրահատուկ ենթավերնագիրը՝ «հիմնականում ըստ հեղինակի ցուցումների», պարզորոշ խոսում է նրա այդ կարևոր առանձնահատկության մասին: Նախաբանի սկզբում Միկուլին պարզաբանում է իր կատարած հսկայական աշխատանքի նպատակը՝ այն է Ֆրիդերիկ Շոպենի բուն մտահղացումների պահպանումը: Միևնույն ժամանակ նա նշում է այն լուրջ խոչընդոտները, որոնք չափազանց դժվար էին դարձնում «ճշմարիտ» Շոպենի հրատարակումը: Խոսքը, զլխավորապես, տարբեր տեսակի հրատարակությունների մասին է, որոնք լի են «տարածայնություններով», «ձեռագրերի վատ որակով» և, հատկապես, «ինքնագրերից սխալներով կատարված պատճեններով», որոնք ժամանակին թույլ են տվել Շոպենի առանձին վստահված անձիք:

«Հեղինակի բնագրերը, որոնք ես հնարավորություն եմ ունեցել ուսումնասիրել, որովհետև նրանցից շատերը արտագրված են եղել Շոպենի համար իմ և Տելեֆսենի կողմից, - գրում է Միկուլին, - մեծ մասամբ լի են անփութություններով և ակնհայտ վրիպակներով: Նրանցում, առանձնապես, հանդիպում են կեղծ նոտաներ, անճշտություններ նոտաների տևականության գրերում, պլտերացիաների և բանալիների նշանների, ինտերվալների և կետերի բացթողումներ, լիզաների և օկտավային տողադարձերի ուղղված նշաններ: Բնագրերի վկայակոչումը իբրև անժխտելի փաստերի, տվյալ դեպքում հանդես է գալիս, մեղմ ասած, ոչ այնքան անվիճելի՝ այն ավելի ճիշտ պետք է անվանվի ուղղակի պատրանքային»:

Պարզ է, որ Միկուլիի այս բոլոր նկատառումները ավելի շատ վերաբերում են Շոպենի ձեռագրերի պատճեններին, որովհետև ինքը հեղինակը իր երաժշտական մտքերը գրի էր առնում, առհասարակ, շատ կարգապահ: Հենց այդ մասին է գրում իր աշխատություններում ֆրանսիացի

հայտնի շոպենագետ Էդուարդ Գանշը, ընդգծելով Շոպենի համար բնորոշ «հիացմունքի արժանի ճշգրտությունը», «ձեռագրի անհամաչափելիությունը» և «պարզ, աներկմիտ ցուցումները»:

Սակայն, անկախ նույնիսկ դրանից, Միկուլին միանգամայն արդարացի է այն առումով, որ Շոպենի տեքստի խմբագրման ամենաբարդ խընդիրներից մեկը հանդիսանում էր հեղինակի դինամիկական և ազոզիկական ցուցումներում էքսիզայնության հաղթահարումը: Այդ տիպի սրբագրությունները նա վերականգնել է, հենվելով հեղինակային նշումներով մնանատիպ անվիճելի օրինակների վրա, այնպես, որպեսզի նրանք չհակասեին շոպենյան «ակնարկներին» և «ցանկություններին»: Ձգտելով ամեն կերպ հավատարիմ մնալ Շոպենի մտահղացումներին, Միկուլին հնարավոր չի համարում էնհարմոնիկ փոփոխությունները, չի աղճատում մետրառիթմիկական կառուցվածքը, լիովին պահպանում է հեղինակի շարադրման ձևը, իսկ Շոպենի ուղղագրության մեջ շտկումներ է կատարում, հեռացնելով միայն գրվածքներում բույլ տված առանձին վերիպակները: Բնագրերի հետ գրեթե լիովին համընկնում է նաև Միկուլիի տված ֆրազավորումը և պեդալումը:

«Միկուլիի ապլիկատուրան ավելի քան որևիցե ուրիշ համահունչ է Շոպենի մտահղացումներին, համակված լինելով նրա անկրկնելի կատարողական արվեստի շնչով», - գրում է Յա.Միշտեյնը: Եվ իրոք, Միկուլիի ապլիկատուրան կոչված է պատշաճ ձայնային կոլորիտի ապահովման և, ամենակարևորը, պասսժների legato կատարման նպատակին, ինչը միշտ գտնվել է Շոպենի ստեղծագործական ձգտումների հիմքում:

Ժողովածուի նախաբանի զգալի մասը Միկուլին նվիրել է Շոպենի բնութագրությանը՝ որպես կոմպոզիտորի, դաշնակահարի և մանկավարժի: Հատուկ տեղ է հատկացված այնտեղ նաև մեծ երաժշտի դաշնամուրային տեխնիկայի առանձնահատկություններին և ապլիկատուրային եղանակներին:

Փորձենք ի մի բերել Միկուլիի վկայագրությունները Շոպենի կատարման ոճաձևի և, մասնավորապես, շոպենյան փառաբանված rubato-ի մասին, որի գաղտնիքները նա շոալորեն փոխանցում էր իր աշակերտներին և որին հիասքանչորեն տիրապետել է նաև ինքը Միկուլին:

Շոպենը մշտապես ձգտում էր նրան, որպեսզի կատարողի մի ձեռքը նվագի «խիստ համատակտ», իսկ մյուսը, որն առաջնորդում է մեղեդիական գիծը «անկաշկանդ և ռիթմիկապես ազատ», - հավաստում է Միկուլին:

Հայտնի է, որ Շոպենը իր հասուն ստեղծագործական շրջանում այլ-

ևս չէր նշում tempo rubato-ն: Ինչպես Շոպենի մասին մենագրությունում փաստում է Ֆերենց Լիստը՝ «նա հետագայում հրաժարվեց իր երաժշտության մեջ այդ բացատրական ցուցումը ավելացնելուց, համոզված լինելով, որ հասկացող մարդը կկռահի այս «անկանոնությունների կանոնը»:

Ըստ Միկուլիի, Շոպենը միշտ կտրականապես առարկում էր ռիթմի աղճատման դեմ և հաստատականորեն պահանջում ինչպես ռիթմի կազմակերպվածության և ճշտության, այնպես էլ ֆրազավորման արդարացվածության ապահովումը:

«Նրատատուն» (Շոպենի-Ա.Հ.) ջերմեռանդորեն հետևում էր ֆրազավորման ճշտությանը: Նա հաճախ ասում էր, որ ոչ ճիշտ ֆրազավորումը նրա վրա այնպիսի տպավորություն է գործում, կարծես մեկն ինչ-որ բան է արտասանում իր համար անհասկանալի լեզվով», - գրում է Միկուլին:

Դաշնակահար Ռ.Կոչալսկին Շոպենի մասին իր գրքում գրել է Միկուլիի խոսքերից՝ «Նրա մատների տակ երաժշտական ֆրազը երգում էր այնպիսի ջինջությանմբ, որ ամեն նոտան դառնում էր վանկ, ամեն տակտը՝ բառ, ամեն ֆրազը՝ միտք: Դա մի խոսք էր, զուրկ պճնանքից, պարզ և միևնույն ժամանակ վեհաշունչ»: Միկուլին ինքն է գրում, որ Շոպենը հաճախ ասում էր իր աշակերտներին՝ «Կատարման մեջ դրեք ձեր ամբողջ հոգին», կամ «նվագեք, ինչպես որ դուք զգում եք»: Դրա հետ մեկտեղ, շարունակում է Միկուլին, նա «ատում էր այն, ինչը կոչվում է կեղծ զգացմունք»:

Ռ.Կոչալսկու հուշերից հայտնի է, որ Միկուլին դասերի ժամանակ հաճախ կրկնում էր, որ դաշնամուրային նվագի bel canto-ն հայտնաբերել է Շոպենը: Ժողովածուի նախաբանում Միկուլին այդ մասին գրում է; որ Շոպենը, որի նկրտումն էր կատարման արտահայտչականությամբ «երգեցնել» դաշնամուրը, առաջին իսկ քայլից պահանջում էր, որպեսզի աշակերտը ազատվի ձեռքերի կոշտությունից և ջղացնցական շարժումներից: Լավ նվագելու առաջին պայմանը, ըստ Շոպենի, «ձեռքի ճկունությունն է և նրա հետ կապված մատների ազատությունը և անկախությունը»:

Ուսուցչի պատվիրաններին հավատարիմ Միկուլին, իր հերթին, համբերատար և հաստատականորեն սովորեցնում էր նվագել խորը և երգահանչյուն ձայնով: Դաշնակահար Ա.Սիխալովսկին «Ինչպես էր նվագում Շոպենը» հոդվածում հիացմունքով է հիշատակում Միկուլիի «ամուռնանալի» դասերը և գրույցները՝ «Միկուլին բոլորովին նոր տեսանկյունից

լուսավորեց ինձ՝ համար Շոպենի առանձին ստեղծագործությունների գաղափարական իմաստը, բաց արեց շոպենյան rybato-ն հասկանալու գաղտնիքը»: Նույն հոդվածում Շոպենի այդ փայլուն մեկնաբանը, պատմելով թե ինչպես է նվագել ինքը Միկուլին, երախտագիտությամբ իր գրությունն է խոնարհում նրա վարպետության առջև: Նա գրում է՝ «Երբ նա (Միկուլին - Ա.Հ.) անսաց իմ խնդրանքներին և նվագեց Շոպենի մի բեմով մածոր երկրորդ նոկտյուրնը, զգացի, որ բացառիկ, եզակի և անկրկնելի իրանդաճության ակննատեսն եմ... Ես երջանկություն եմ ունեցել ունկընդրելու Շոպենի աշակերտին այն ռոպեներին, երբ նրան այցի էր եկել համնարի ոգին»:

«Միկուլին՝ որպես Շոպենի անգուգական մեկնաբան, բոլորին ողորդեց լույսով», «երաժշտության հավատարիմ բանաստեղծ», - այսպես էին գնահատում Կարոլ Միկուլիի նվագը քննադատները: Իսկ նրա երկրպագուներից լեհ մեծանուն բանաստեղծ Կորնելի Ուեյսկին նրա արվեստը համեմատում էր «մարգարիտն և թավշե քաղի» հետ:

Շոպեն կատարողներին Միկուլին իր հերթին, զգուշացնում էր գերծմնալ «էֆեկտի ետևից ընկնելու ամեն տեսակի փորձերից, վիրտուոզային շքեղության խաբուսիկ փայլից, չափից ավելի եռանդով տարվելուց, հիվանդագին սենտիմենտալիզմից կանտիլենայի կատարման ժամանակ», - գրում է Ռ. Կոչալսկին «Ինչպես էր նվագում և սովորեցնում Կարոլ Միկուլին» իր հոդվածում, մեջբերելով Միկուլիի խոսքերը: Ինքը Միկուլին, բնորոշելով Շոպենի կատարողական արվեստի խորքում առկա եղած բնականությունը, գրում է, որ, եթե խոսքը քնքշության և եռանդի մասին է, ապա՝ «քնքշություն առանց սեթևեթանքի», իսկ «եռանդ առանց կոպտության»:

Միկուլիի դասերի անցկացման երկաթատևությունը, ինչպես նշում է Ռ. Կոչալսկին, նույնպես գալիս էր Շոպենից՝ «... ամենօրյա, առանց որևէ բացառությունների, դասերը տևում էին լրիվ երկու ժամ»: Նա նշում է նաև, որ տեխնիկական առումով Միկուլիի մեթոդը շատ բաներով հիմնված էր Շոպենի մեթոդի վրա՝ «նրա (Միկուլիի-Ա.Հ.) հստակ վերլուծությունը բաց էր անում իմ աչքերը, սովորեցնում երջանկորեն համաձուլել տեխնիկականը վեհասքանչի հետ: Նա իր ուշադրությունից բաց չէր թողնում ոչինչ՝ ոչ ապլիկատորան, ոչ պեդալույնը, ոչ legato-ն, staccato-ն և portato-ն, ոչ օկտավների և զարդարանքների կատարումը, ոչ ֆրազների կառուցումը, ոչ տոնի՝ երգեցողականությունը երաժշտական գծում, ոչ դիմամիկական հսկադրությունները, ոչ ռիթմը և, բոլորից առաջ, ոչ էլ ստեղծագործության մեկնաբանման ճշմարտացիությունը»:

Միկուլիի հավաստմամբ, Շոպենը, դաշնամուրի վրա զարդարանքների՝ գրուպետոների և ապոջատուրանների արտահայտչականորեն կատարելու նպատակով, միշտ առաջարկում էր որպես չափանիշ ընդունել իտալական վոկալ արվեստի օրինակները: Հենց դաշնամուրի միջոցով վոկալ *bel canto*-ն արտահայտելու իր ձգտումով տոգորված, նա խորհուրդ էր տալիս գրուպետոյի գլխավոր նոտան վերցնել կարծես թե մյուսների հետ համաձուլման մեջ, այնպես, որպեսզի ստեղծվի սահուն տարածվող մեղեդու տպավորությունը:

Շոպենի գրեթե բոլոր աշակերտները՝ այդ թվում և Միկուլին, հաստատում են, թե որքան հանգամանորեն և խնամքով էր նա անցկացնում այն պարապմունքները, որոնք կապված էին արտիկուլյացիայի և, առանձնապես, լեզատային վարժությունների հետ: Նամանավանդ, որ շոպենյան *legato*-ի սանդղակը չափազանց բազմազան էր՝ *poco legato*, *molto legato*, *legatissimo*, *leggiero*-ն *legato*-ի հետ, *leggiero*-ն *legatissimo*-ի հետ և, անգամ, *leggierissimo*-ն *legatissimo*-ի հետ:

Ըստ Միկուլիի, քանի որ Շոպենը մշտապես առանձնահատուկ ուշադրություն էր հատկացնում ձեռքերի ճկունությանը և նվագելու ընթացքում բնական, անբռնազբոսիկ կեցվածքին, նա «անթույլատրելի էր համարում մեծ մատի լարված վիճակում մյուսների տակ դնելը: Այդպիսի անցումների սահունությունը, տվյալ դեպքում, կախված էր ոչ այնքան նրա վարժ գործողություններից, որքան դասական տեխնիկայում արգելված ձեռքի ճկուն կողային շարժումից՝ առանց կտրուկ ցնցումների, աստիճանական և սահուն, որը նա աշխատում էր ցուցադրել գլխանդոյի միջոցով: Որպես օժանդակ մարմնամարզական վարժություններ, Շոպենը առաջարկում էր դաստակի ճկման շարժումներ դեպի ներս և դուրս, դաստակային ռեպետիցիոն և ձեռքի, մատների ձգումով տարածելու, շարժումներ՝ այս բոլորից գերիզգուստությանը չհասցնելու զգուշացումով»:

Միկուլին գրում է նաև Շոպենի երաժշտության մեջ առկա ակցենտավորման արտակարգ բազմազանության մասին, որի միջոցով ապահովվում է որոշակի ռիթմիկական ազատությունը՝ մի դեպքում հնարավոր է առանձին ձայների ավելի ուժեղ ակցենտավորում, մյուսում՝ ակցենտավորման միայն աննկատելի ակնարկ:

Ինչպես Միկուլիի, այնպես էլ Շոպենի մյուս ժամանակակիցների վկայություններից հայտնի է, որ նա տիրապետել է ստեղնաշարին դիպչելու իր՝ միանգամայն ուրույն, անհատական ձևին, որ բացառիկ երաժշտական նրբազգացությունը եղել է նրա անկրկնելի հատկանիշը, իսկ

«պիանիսիմոյում ամեն մի փոքրիկ նոտան զարմանալիորեն պարզ էր՝ զանգուլակների պես»:

Միկուլիին շատ լավ ծանոթ են եղել Շոպենի ապլիկատուրայի ընտրման սկզբունքները՝ դիրքերի սահուն փոփոխումը, մատների անհատական առանձնահատկությունների կիրառումը, մեկ մատով փափուկ սահքը նույնիսկ սպիտակից սպիտակ ստեղնի վրայով, առաջին մատի դնելը չորրորդի, կամ, նույնիսկ, հինգերորդի տակ՝ եթե դա անհրաժեշտ էր որոշ կերպարների բացահայտման նպատակով, առաջին և հինգերորդ մատների ազատ օգտագործումը սև ստեղների վրա, մատների անձայն փոփոխումը, որը Շոպենը մշտապես օգտագործել է, հասնելով առավելագույնս legato-ի, մատների բազմատեսակի տեղափոխումները և այլն: Ի միջի այլոց, մատների անձայն փոփոխման մասին առանձնապես հիացնումնքով է արտահայտվել Մարգերիտ Լոնգը, որն այդ եղանակի մեջ տեսնում էր էքսպրեսիայի մեծ հնարավորություններ:

Կասկածից վեր է, որ Միկուլիին քաջ հայտնի է եղել նաև Շոպենի քևավոր պատգամը՝ «Լավ ապլիկատուրա գտնել կարողանալը, դա արդեն ամեն ինչ է»: Ա. Միխալովսկու հավաստմամբ, Միկուլին իր պարապմունքների ժամանակ նույնպես տալիս էր ապլիկատուրայի զանազան հետաքրքիր խորհուրդներ: Իհարկե, հիմնական սկզբունքը կայանում էր նրանում, որպեսզի ընտրված տարբերակը առավելագույնս համապատասխաներ կոմպոզիտորի գեղարվեստական մտահղացումներին: Մակայն, միևնույն ժամանակ, Միկուլին համարում էր, որ այնուամենայնիվ, պետք է հաշվի առնել այն փաստը, որ «ապլիկատուրան կապված է ձեռքի կառուցվածքի առանձնահատկությունների և դաշնակահարի անհատականության հետ» և այդ պատճառով առանձին դեպքերում նա փրկություն էր նաև արտասովոր տարբերակներ: Օրինակ՝ ոչ բոլոր դաշնակահարներին է հարմար քրոմատիկ գամմայի շոպենյան՝ մատների տեղափոխումով, ապլիկատուրան (4-3-4-3-5-3-4): Միկուլին բացատրում էր, որ Շոպենի ձեռքերը սահուն էին ստեղնաշարի վրայով արտակարգ բնական կերպով՝ նրա մատները գրեթե բոլորովին չէին կորանում, սակայն բոլորին չէր հարմար այդ դժվարին և հազվագյուտ ոճաձևը:

Համաձայն Ռ. Կոչալսկու, Միկուլին ներշնչում էր իր աշակերտներին, որ դաշնակահարը պիտի տիրապետի արտահայտիչ forte-ին, զարգացնի «ընդարձակ, լեցուն, կլորավուն ձայն, հագեցնելով պիանիսիմոնի և ֆորտիսիմոնի միջև ընկած նրբերանգների սանդղակը բազմաթիվ աստիճաններով և, դրա հետ մեկտեղ, խուսափելով չափազանցություններից պիանիսիմոյում և չափից ավելի կտրուկություններից ֆորտիսիմոյում»:

Արձանագրելով Շոպենի կատարմամբ գամմաների և պասսաժների «անգերագանցելի հավասարաչափելիությունը» ցանկացած տեսակի տուշեի դեպքում, Միկուլին, այնուհետև, հավաստում է՝ «Էր իսկնրթյամբ դաշնամուրային, նվագի պարականում, նա կարող էր ստանալ ցանկացած տևականության պասսաժներ, որպիսիները նրանից առաջ դեռ ոչ որ չէր կիրառել և այդ ամենը արվում էր հեշտորեն, ասես կատակով՝ առանց ոչ մի դժվարության»:

Գամմաների վրա աշխատանքում Շոպենն, ըստ Միկուլիի, համարում էր, որ «պետք է սկսել այն գամմայից, որն օժանդակում է ձեռքի հարմար դիրքին, տրամադրելով երկար մատներին սև ստեղները, ինչպես, օրինակ, H-dur (սի մաժոր) գամման»:

«Շոպենը գամմաները նվագել էր տալիս սկզբից լի ձայնով, հնարավորին չափով legato՝ նախ և առաջ դանդաղ, մետրիկական ճշտությամբ և միայն հետո աստիճանաբար անցնելով դեպի արագ տեմպը, երբեմն օգտագործելով ամեն երեք կամ չորս նոտաների արանքում կիրառվող ակցենտները», - գրում է Միկուլին: Հիմնական ուշադրությունը այդ ժամանակ դարձվում էր մի դիրքից դեպի մյուսը անցումների սահուն կատարմանը: Այս նույն աշխատանքը շարունակվում էր արպեջոյի վարժությունների ժամանակ: Ակորդներում և կրկնակի նոտաներում Շոպենը պահանջում էր, «ստեղների խիստ միաժամանակյա սեղմում՝ վերցնել դրանք բեկատված վիճակում թույլատրվում էր այն դեպքում, երբ դա նախատեսված էր կոմպոզիտորի կողմից»:

Միկուլին, համաձայն Ռ. Կոչնիսկու, նշում էր, նույնպես, որ Շոպենը «հետամուտ էր լինում ստեղնի սեղմման և բաց թողման պահի բացարձակ ճշգրտությանը»: Տուշեի հավասարաչափելիությունը, ասում էր Շոպենը, դա «որակյալ ձայնի պարագայում լավ նյութանսավորելու հրմտությունն է»:

Զգտելով տուշեի քեթևության և հղկվածության նպատակին, Շոպենը խորհուրդ էր տալիս պասսաժները նվագել տարբեր արտիկուլյացիոն եղանակներով և տարբեր տեմպերով, հասնելով անկաշկանդ կատարմանը մատների քեթևակի հայտնով և առանց դրանք շատ բարձրացնելու: Հայտնի է Շոպենի զարմանալիորեն մարդկային պատգամը՝ «Նախքան նվագել սկսելը հարկ է մատները հպել ստեղներին»:

Պեղալման հարցում Միկուլին նույնպես հենվել է Շոպենի սկզբունքների վրա, որոնք իր հուշերում ամփոփված են, պարզապես, ընդամենը մեկ նախադասության մեջ՝ «Պեղալումը միշտ եղել է վերին աստիճանի զգուշավոր և խնայողական»: Ինչպես հայտնի է, Շոպենը համարել է, որ

պեղալման արվեստը «պետք է սովորել ամբողջ կյանքի ընթացքում», մանավանդ, որ պեղալի նրբագագ սեղմումը հնարավոր է կատարելագործել անվերջ:

Համաձայն Կարոլ Միկուլիի հուշերի, Շոպենը դասավանդել է տարվածությամբ, հաստատակամորեն և խանդավառությամբ: Նա շատ մեծ հուզական ներգործություն է ունեցել իր աշակերտների վրա: Միկուլին գրում է, որ Շոպենի «անգնահատելի հորդորանքների ներգործության խորությունը, անկասկած, ավելի էր աճում նրանից, որ դասերի ժամանակ խրատատուն ինքն էր կրկնում ոչ միայն առանձին պասսաժներ, այլև ամբողջ ստեղծագործություններ: Այդ բուպեներին նա լինում էր մտասույզ և ոգևորված, որպիսիք շատ հազվադեպ էր հանդես գալիս համերգային դահլիճում»:

«Շոպենը շատ բարձր պահանջներ էր ներկայացնում իր աշակերտներին, - գրում է Միկուլին և շարունակում, - ինչպես նրանց ընդունակության, այնպես էլ աշխատասիրության վերաբերյալ և այդ պատճառով հաճախ էին պատահում այն «ամպրոպային դասերը»՝ ինչպես մենք անվանում էինք դրանք, որոնցից հետո շատերը թողնում էին Սիթե դը Օրլեանզի՝ բարձր զոհասեղանը արտասովաթաց աչքերով, բայց առանց վիրավորվածության անգամ որևէ նշույլի սիրելի Խրատատուի նկատմամբ... Ամեն քայլափոխին Շոպենը հոգ էր տանում համատեղ աշխատանքի արդյունքների մասին՝ ճշգրտություն, որն այնքան դժվար էր իրականացնել, տենդագին զրգովածություն, ծնված ամեն մեկին իր մակարդակի չափով բարձրացնելու հակումից, համբերություն, որն արտահայտվում էր յուրաքանչյուր պասսաժի բազմակի կրկնողությամբ, մինչև որ այն դառնում էր միանգամայն հասկանալի: Այս ամենը վկայում է նրա մասին, թե ինչքան սրտին մոտ էր ընդունում նա աշակերտի հաջողությունը»:

Միկուլին միշտ կրկնել է, որ Շոպենի մեջ «բոցկլտում էր արվեստի սուրբ կրակը»... Այդ կրակը լուսավորեց հանճարի ոգով և նրան, ով հանուն իր մեծ Ուսուցչի վսեմագին գաղափարներին ծառայելու դարձավ Ուսուցիչ մյուսների համար...

Կարոլ Միկուլիի անունը իրավամբ կարող է գրվել XIX դարի երկրորդ կեսի եվրոպական խոշորագույն դաշնակահար-մանկավարժների շարքում՝ Իգնաց Մոշելեսի, Ֆերենց Լիստի, Անտուան Մարմոնտելի, Ռուբինշտեյն եղբայրների, Թեոդոր Լեշետիցկու, Մորից Մոշկովսկու և Վասիլի Մաֆոնովի անունների հետ միասին:

¹ Փարիզի այն քաղամասը, որտեղ գտնվում էր Ֆ. Շոպենի բնակարանը:

Գրականություն

1. Ա.Հարությունյան. Կարոլ Միկուլի՝ Շոպենի արժանավոր աշակերտը: Գարուն, հ. 11-12, 1997:
2. F.Chopin. Pianoforte-Werke/Revidiert und mit Fingersatz versehen/zum grossen Teil nach des Autors Notierungen/von Carl Mikuli. Leipzig: Kistner, 1879. Bde.1-14.
3. R.Koczalski. F.Chopin. Koln: Bayental, 1936.
4. R.Koczalski. Jak gral i uczył Karol Mikuli. Muzyka, N7-8, 1937.
5. A.Michalowsky. Jak gral F.Chopin. Muzyka, N7-9, 1932.
6. T.Niecks. Frideric Chopin als Mensch und als Musiker. Leipzig, 1890.
7. O.Beu. Karol Mikuli in "Studii Muzicologice", N6, Bucharest, 1957.
8. M.Soltys. Karol Mikuli. Wiadomosci artystyczne, XI, 1897.
9. Z.Vancea. Der Chopin-Shuler Carol Mikuli, ein Bindeglied zwischen rumanischer und polnischer Musikkultur. Chopin Congress. Warschawa, 1960.
10. А.Корто. О фортепианном искусстве. Статьи, материалы, документы. М., Музыка, 1965.
11. Ф.Лист. Шопен. М., 1956.
12. Я.Мильштейн. К истории сочинений Шопена. В кн.: Фр.Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов. Ред. Г.М.Эдельмана. М., 1960.
13. В.Николаев. Шопен-педагог. М., Музыка, 1980.
14. Т.Старух. Кароль Микули. В кн. Музыкальное исполнительство. М., Музыка, 1979.
15. Фр.Шопен. Письма в 2-х томах. 2-е изд. доп. М., Музыка, 1980.

МКРТЫЧ КУБЕЛЯН

"ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ" -
ОПЕРА С.С.ПРОКОФЬЕВА

Прокофьев и музыкальный театр... Огромная, необъятная тема. В области музыкального театра им созданы произведения, резко раздвинувшие привычные образно-тематические границы жанров, тонус новаторства которых столь активен и динамичен, что они буквально вдохнули новую жизнь в эту музыкальную сферу.

Этой теме посвящено немало музыковедческих работ, но, между тем, опера "Огненный ангел" - этот прокофьевский шедевр, занимающий особое место в его творчестве, - оставался преданным забвению, и по сей день практически неизучен. Этим и обусловлен наш исследовательский интерес к опере.

Как и когда родился замысел этого произведения, какие обстоятельства способствовали или, напротив, препятствовали его созданию; какова была дальнейшая судьба "Огненного ангела" - на эти и другие вопросы представлялось возможным ответить, исследуя литературное наследие С.Прокофьева (автобиографические материалы, статьи, переписку с друзьями), высказывания и воспоминания о нём, монографии, статьи и рецензии.

Проследить за фактами жизни и деятельности композитора, связанными с основными этапами его работы над оперой, осветить её с момента зарождения замысла до её появления, а затем и сценического воплощения - таков исторический аспект исследования этого произведения.

Известно, что социально-политическая обстановка в России 1917 года не позволяла композитору всецело отдаваться творчеству, и неумолимое желание творить и быть услышанным заставило его покинуть родину. Годы эмиграции, проведённые в Америке, затем во Франции и Германии, сопровождались интенсивными поисками своего Ангела. Как нельзя лучше их отражают слова главного героя "Огненного ангела" - Рупрехта: "Тревожные годы странствий закалили на огне испы-

таний мою волю и дали мне самое драгоценное качество мужчины: веру в себя". Быть может, заключённая в этих строках мысль как осознание собственного состояния - есть ключ к пониманию и объяснению обращения Прокофьева к теме, так овладевшей его душой и неотступно преследовавшей его всё это время. Аналогии своей судьбы с образом Рупрехта у Прокофьева к моменту знакомства с романом В.Брюсова были слишком сильны.

Должно было пройти восемь долгих лет напряжённых исканий, творческих взлётов и спадов, озарений и сомнений, находок и потерь... - всего, что вмещает понятие "муки творчества", итогом которых стала четвёртая опера композитора. Но, как говорил Б.Асафьев - "жизнь музыки в её исполнении". Долгим и тернистым оказался путь "Огненного ангела" к сцене. Должно было пройти ещё много лет, прежде чем это произведение Прокофьева обрело своё сценическое воплощение.

Началом истинной жизни "Огненного ангела" должно считать год 1955-ый, когда состоялась премьера постановки оперы на сцене венецианского театра "Ла Фениче". За ней последовали постановки в "Ла скала" (1956), в Сполетто и Триесте (1959), Кельне (1960). Затем - Прага, Берлин, Нью-Йорк... Восторженные отзывы о последней постановке в Мариинском театре (1991) обусловлены её удачей именно потому, что В.Гергиев, по его словам, "мечтал угодить Прокофьеву". Той же верностью Прокофьеву объясним успех и ташкентской премьеры (1984), первой представившей эту оперу в её полном неизменённом виде. Неудачу же постановки пермского театра (1984) критики усматривали в коренной переработке партитуры и в представлении постановщиками собственной версии прокофьевского произведения.

Опера "Огненный ангел" - произведение сложное и необычное, что во многом связано со своеобразием лежащего в его основе литературного первоисточника - романа В.Брюсова "Огненный ангел". Достаточно важен для понимания восприятия Прокофьевым этого романа вопрос, в какой степени воплощены тема, идея, драматическая коллизия, система образов и другие слагаемые литературного первоисточника, - вопрос, составляющий сюжетный аспект рассмотрения исследования.

Выбор данного сюжета 28-летним композитором не был

случайностью: его и прежде увлекала стихия сильных страстей, о чём свидетельствуют его ранние оперы "Мадалена", "Игрок", кантата "Семеро их". После нарочито буффонадных произведений - "Шута" и "Трёх апельсинов", непосредственно предшествующих "Огненному ангелу", - пришло время обратиться к глубинным пластам человеческой психики, истинному миру жестоких конфликтов, мучительных переживаний сильных людей, заблудившихся в лабиринтах кризисного времени. Это время, застигшее Прокофьева в момент обращения его к роману В. Брюсова, заставило его острее воспринять заложённые в "Огненном ангеле" свойства мыслить историческими аналогиями, чтобы глубже понять действительность, осознать некую типологию переходных эпох, рассмотреть вневременные модели человеческого поведения; так как темы Любви, Смерти, Цели Жизни, Добра и Зла, актуальные во все времена, стоят над историческими бурями.

В работе над либретто оперы Прокофьев опирался на подлинный брюсовский текст, где он многое сократил, изменил, переакцентировал, приспособив к структуре музыкально-драматического произведения.

Опера не могла быть такой же всеохватно-безразмерной, как роман, но всё же включала в себя настолько много элементов, что пропуск или изменение некоторых из них не были в состоянии разрушить всю систему.

Область, в которой соединяются драматическое, романно-эпическое (повествовательное) и собственно музыкальное начало - это либретто, словесный текст оперы. Возникшая вследствие распространения законов разговорной драмы и эпико-повествовательных жанров тенденция способствовала радикальному обновлению оперы конца XIX и начала XX веков. На этой основе появились такие "радикальные" оперные произведения, как "Каменный гость" А. Даргомыжского и "Женитьба" М. Мусоргского, предвосхитившие появление оперы будущего, определяющим фактором развития которой станет обращение к прозаической основе - тексту. Прокофьев продолжал развивать эти традиции, как и многие его современники - Барток, Берг, Стравинский, Хиндемит, Кшеник, Мийо, Орф, Пуленк и др.

Были попытки сблизить прокофьевские оперы "Игрок" и "Огненный ангел" с "Женитьбой" М. Мусоргского, рассматри-

вая их как прямое продолжение того же пути. Правда, сам Прокофьев нигде не высказывал своего отношения к "Женитьбе". И если, как справедливо замечает И.Нестьев, - "молодой Прокофьев ... не мог пройти мимо этого радикальнейшего опыта", - то отражение преемственности этих традиций следует искать за рамками двух опер ("Игрока" и "Огненного ангела"); эти связи гораздо шире и глубже ощутимы во всём творчестве Прокофьева.

В отличие от предшественников и многих современников, обращавшихся в основном к драме в качестве литературного источника, выбор Прокофьева остановился на наиболее сложном, вследствие своей неприспособленности к музыкально-театральной концепции, - жанру романа.

Специфику драмы составляют - сюжетность, конфликтность действия и её членение на сценические эпизоды, построенные на сплошной цепи высказываний персонажей, где отсутствует романная повествовательность. Драматические конфликты, отражающие конкретно-исторические и общечеловеческие противоречия, воплощаются в поведении и поступках героев, и прежде всего, в диалогах и монологах. Текст драмы ориентирован на зрелищную выразительность (мимику, жест, движение) и на звучание: он согласуется с возможностями сценического времени, пространства и театральной техники (с построением мизансцены).

По-иному дело обстоит с романом, - эпико-повествовательным литературным жанром, отяжелённым масштабностью формы, в котором повествование сосредоточено на судьбе отдельной личности в её отношении к окружающему миру, развитию её характера и самосознания. Типичная романная ситуация - столкновение в герое нравственного, человеческого (личностного) с природой и социальной необходимостью.

От романа до партитуры путь гораздо длиннее, нежели путь к ней от драмы, так как роман прежде всего должен вписаться в некую драматургическую структуру. Этот путь долгий и сложный, и в нём потери неизбежны и необходимы, потому что плотность романной фактуры не может уместиться без остатка в драматургическую фабулу либретто. Этот процесс ещё более сложен, когда исходный литературный материал представлен романом, подобным "Огненному ангелу", где согласно

символистской эстетике много недосказанного, много недомолвок и полутонов, требующих разрешения многих вопросов самим читателем. Поэтому при переложении этого романа в либретто Прокофьева "раздражала" недосказанность и двусмысленность, которое приходилось дополнять и придумывать, чтобы завести пружину драматургического действия, без которого не сложилось бы музыкально-театральное произведение.

Некоторые критики, обращаясь в своих работах к сюжетной основе оперы "Огненный ангел", словно извиняясь за композитора, отмечают расхождения либретто с первоисточником или даже искажения основных идей оригинала, объясняя их недостаточным талантом композитора как либреттиста-драматурга, недопониманием им идейной основы литературного произведения и т.д. - всем, чем угодно, кроме главного: самой природы оперного искусства, которая проявляет себя подчас даже вопреки сознательным намерениям автора.

Опера - не драма и не роман, и у неё своя поэтика и своя миссия, как об этом прекрасно сказал Дж. Россини: ".. в то время как слова действия выражают самые тончайшие и самые конкретные особенности чувства, музыка ставит себе более возвышенную, более широкую и более отчётливую цель. Музыка в таком случае ... является моральной атмосферой, в которой персонажи драмы представляют действие. Она выражает их судьбу, которая их преследует, надежду, которая их воодушевляет, счастье, которое их ожидает, бездну, в которую они должны свергнуться. И всё это в мире неопределённом, какого не могут создать ни действие, ни слова"¹.

При ознакомлении с прокофьевской версией "Огненного ангела" становится ясно, что невозможно дать конкретной формулировки жанра этого произведения. Она представляет собой некий симбиоз камерного лирико-драматического повествования о несчастной любви с остро экспрессивной драмой, с сильными страстями, представленного с романтической яркостью и открытостью эмоционального выражения. Подобная нечёткость жанровой характеристики оперы исходит из жанрового своеобразия литературного первоисточника, отличающегося в этом отношении полиморфизмом.

¹ Цитируется по: А. Фраккароли. Россини. Письма Россини. Воспоминания. Сост. Константиновой И. - М., 1990, с.394-395.

Обобщая исследования в сюжетном аспекте, можно заключить, что образы в основном не претерпевают кардинальной трансформации, но видоизменяются в соответствии с генезисом оперного жанра.

Говоря об оперном стиле Прокофьева, необходимо указать две основные причины, заставившие нас сегодня обратиться к музыкально-театральному творчеству великого композитора.

Во-первых, сама по себе опера XX века, как явление сложное и необычное, вызывает особый интерес: значительно изменяются под воздействием новых (для начала века) художественных течений - импрессионизма (К.Дебюсси), экспрессионизма (А.Шёнберг, А.Берг), неоклассицизма (Ф.Бузони, И.Стравинский, П.Хиндемит) - её образно-выразительный строй и драматургическая структура. Общая тенденция к взаимопроникновению жанров сближает оперу, с одной стороны, с драматическим театром (П.Дессау, Дж.Энеску), с другой - с ораторией и кантатой (А.Онеггер, К.Орф). Позднее возникают новые виды оперы - сначала джазовая (Дж.Гершвин), затем - рок-опера (Л.Вебер). Вместе с тем ряд композиторов, обновляя тематику и выразительные средства оперы, не порывают связи с традиционными основами жанра (Б.Бриттен, Х.Хенце и др.). Высочайшим выражением этого нового времени явился новаторский опыт С.С.Прокофьева, который вносил в оперу (как и во всё, к чему он прикасался) великолепное ощущение духа нового времени и крепкую почвенность, смелый темперамент и пронизательность мышления.

Во-вторых, на протяжении всего творческого пути Прокофьева именно опера была тем жанром, к которому он тянулся всем своим существом и который становился центром его исканий. При всех колебаниях в оценке различных исторически обусловленных явлений неизменной оставалась убежденность Прокофьева в огромных потенциальных возможностях эстетического воздействия оперы, в её необходимости для широких масс.

Действительно, на всём пути развития и на всех поворотах сложной судьбы этот жанр, всегда оставаясь актуальным, оперную сцену превращал в злободневную трибуну. Асафьев утверждал, что "опера не есть некий хаотический, случайно благодаря дилетантской затее флорентийских эстетов XVI столе-

тия возникший, надуманный театральный вид зрелища, но что корни её углублены в запредельности исторической и её развитие и живучесть обусловлены органической сущностью её и теми жизненными соками, что питали её и питают"¹.

Оперное наследие Прокофьева весьма значительно по объёму, в котором важное место занимает опера "Огненный ангел" (ор.37). Можно сказать, что это веха, обозначившая период самых напряжённых исканий композитора. Кроме того, при более близком знакомстве с оперой и определении её места в творчестве композитора становится очевидным и тот факт, что "Огненный ангел" демонстрирует уже полностью сложившийся драматургический стиль автора; многие существенные черты прокофьевской оперной драматургии, проявившиеся позже в "Семёне Котко" и "Войне и мире", стали впервые и в полной мере достоянием "Огненного ангела".

Именно здесь Прокофьев предлагает своеобразное решение проблемы "омоложения" оперы, её музыкальной драматургии с помощью "реанимации" образно-драматургической системы, обновление которой способствовало, в первую очередь, усилению роли декламационного начала в опере. В связи с этим, в рамках данной статьи мы останавливаемся на раскрытии образно-драматургической особенности "Огненного ангела", основанной на анализе вокальных партий главных действующих лиц оперы.

В то время, как новоевропейская драма всё дальше уходила от своих античных корней, опера никогда о них не забывала: едва ли не всякая оперная реформа декларировала возвращение к истокам, когда Музыка была Словом, а Слово - Музыкой.

Традиционный вопрос взаимоотношения музыки и слова - один из основополагающих в оперной реформе как таковой, где значительную роль играло определение функции слова, передающего реализм характеров, чувств. Именно традиция реалистической оперной драматургии классиков стала прочным фундаментом оперы Прокофьева, ориентиром для которой служат художественная правдивость и жизненность, а не отвлечённые измышления и сентенции.

"Пожалуй, кроме Мусоргского и Прокофьева в русской (да

¹ Б. Асафьев. Об опере. Л., 1985, с.9.

и зарубежной) опере, - считает М.Д.Сабинина, - никто никогда не придавал такого значения поискам выразительного слова, точности историко-социальной и психологической характеристики через речь¹. Примечательно, что для всей современной оперы, в разных её национальных ответвлениях, именно традиции Мусоргского являются наиболее плодотворными и активными, а Прокофьев - самый последовательный и крупный их преемник. Заметим, что и Мусоргский и Прокофьев совершили в своём творчестве сходный путь: от скрупулёзного исследования и воспроизведения речевых интонаций ("Женитьба" - "Игрок") до широкой, песенно-обобщённой мелодии, творимой голосом человеческим ("Хованщина" - "Огненный ангел"). В связи с последним определением Асафьев писал: "... мелодия была и остаётся самым преимущественным проявлением музыки и самым понятно-выразительным её элементом... Мелодия потому и "Душа музыки", что она - чуткое изображение главного качества человеческой "голосовой речи"..."²

В "Огненном ангеле" отразилась эволюция Прокофьева прежде всего в увеличении значительности мелодии: она приобрела широту дыхания, эмоциональную наполненность. Вокальное письмо здесь насыщается мелодической напевностью. Гибкий ариозно-декламационный стиль оперы обогащается развёрнутыми монологическими и ариозными формами, особенно в партиях главных героев. А такие сцены, как рассказ Ренаты об огненном ангеле в первом акте или её монолог над раненым Рупрехтом во второй картине третьего акта по своей протяжённости вообще не имеют себе равных во всём оперном творчестве Прокофьева.

Речитативы "Огненного ангела", по сравнению с предшествующими операми композитора, несколько сокращают свою "зону действия". Нередко в них ослабевает непосредственная связь с речевой интонацией, и они приобретают очертания мелодически законченной фразы (вероятно поэтому "Огненный ангел" меньше, чем другие оперы Прокофьева, теряет в исполнении на иностранном языке). Действительно, эту оперу уже не назовёшь "речитативной" (каковыми являются "Иг-

¹ М.Д.Сабинина. "Семён Котко" и проблема оперной драматургии Прокофьева. М., 1963, с.81.

² Б.Асафьев. Об опере. Л., 1985, с.9.

рок" и "Любовь к трём апельсинам"). Её драматический мелос - особенно в монологах и дуэтах Рупрехта и Ренаты - исполнен широкого дыхания, необыкновенной пластичности¹.

В центре оперы - труднейшая вокальная партия Ренаты, занимающая по протяжённости чуть ли не половину всего музыкального звучания, требующая от исполнительницы сочетания итальянской пылкости с вагнеровской мощью и выносливостью голоса. Многие в героине напоминают образ Полины из "Игрока" - та же нервная изломанность, необъяснимая переменчивость чувств. Но портрет Ренаты ещё более многогранен: она - то неистово-мятущаяся, то властная и холодно-гордая, а то, вдруг, обаятельно-женственная, - и всё это, как правило, в пределах одного небольшого фрагмента:

Пример 1

Рен. Я про - во - ди - ла по це - ми ни - сям не ко -

Рен. - ло - ных, и ма - лу - зль, ма - лу - зль ос - пь - вал - ся ря - дом и ук - роп -

Рен. - ля мо - ня ш - не - мо - га - ю - шу - ю. В те дни я ис - це -

Рен. - ля - ла боль - ных, и го - во - ри - ли, что я у - год - на бо - гу.

Показателен её громадный монолог (около 8 минут) в первом акте, сотканный из выразительных лейттем, преимущественно певучего склада. Здесь мелодическая щедрость Прокофьева поистине неисчерпаема, а ощущение реальности человечес-

¹ В "Огненном ангеле" четырнадцать вокальных партий, но только два героя - Рупрехт и Рената - действуют на протяжении всей оперы; остальные персонажи - эпизодические.

кого говоря и характера слишком сильно. Незабываемо, например, заключение этого монолога, в котором буйное неистовство сменяется утасаживающими, нервно всхлипывающими фразами:

Пример 2

а по но - щам ме - ня сы -
ща - ли страш - ные - е ви - до - ны.
Руп - рехт! Руп - рехт! Ты спас ме -
- ня от них.

От Ренаты многие нити тянутся к самым сокровенным женским портретам зрелого Прокофьева - к безумной Любке из "Семёна Котко", к удивительно человеческой Наташе из "Войны и мира"...

Но, пожалуй, действенной натуре Прокофьева ближе был образ Рупрехта - гуманиста и скептика, чуждого религиозно-мистических предрассудков. С первых же тактов оперы музыка выражает его энергию, отвагу, волевой напор, жажду действия:

Пример 3

Ритмо-интонационная структура и жанровая природа приведённого лейтмотива Рупрехта предопределяет отличительные особенности тематизма главного героя - напористого, активного, пронизанного воинственной фанфарностью, броскостью маршевых ритмов:

Пример 4

Allegretto

121 РУПРЕХТ (взяв Ренату за плечи и улыбаясь)

p.

Но до-воль - но ль про-д-вать - ся пос - ю, про-крас - на - я

Tr-be

pp

Piano

Tr-nl, Vc. pizz.

122

Руп. да - ма? Не дер - нуть - ся ли нам к про-ти-про-вок-ле-ли - ю ве -

ppp

Tr-re

Piano

Тематизм Рупрехта, в противоположность бесконечно изменчивой образно-интонационной характеристике Ренаты, несколько однопланов, хотя по-своему интересен. Он несёт особую драматургическую нагрузку, проходя красной нитью сквозь всю музыкальную канву произведения, компенсируя и уравновешивая импульсивность образа Ренаты.

Музыкальный образ Прокофьев создаёт, опираясь прежде всего на доминанту характера, психики персонажа. Это вполне закономерно и свойственно любому композитору-реалисту. Но Прокофьев опирается при этом и на внешние приметы облика

персонажа, его поведения, вплоть до походки, мимики, жесты- куляции. Благодаря этому он достигает особенной "выпуклости". Всё это способствует полному слиянию эмоционально-пси- хологического и живописно-изобразительного начал. Вокаль- ная интонация становится носителем небывало сложных функ- ций: она уже не только выражает данное эмоциональное состо- яние, не только фиксирует мелодические изгибы слова, подслу- шанные у живой речи, но и притягивает на изобразительность, которая обычно была прерогативой оркестрового сопровожде- ния. В этом состоит разгадка того уникального сочетания певу- чести, декламационности и "инструментальности", которыми нередко удивляют вокальные партии в операх Прокофьева.

Обобщая наши наблюдения в данном аспекте, приходим к заключению, что в центре внимания оперы "Огненный ангел" С.С.Прокофьева находится не просто абстрагированный образ- персонаж, а "реальный" живой человек с его поступками и пере- живаниями. Совершенно чётко это было подмечено предан- ным другом и коллегой Прокофьева композитором Н.Я.Мяс- ковским: "... "Стихия" вашей оперы только "Человек", но он вы- ражен с такой силой, так насыщенно, в таком "мировом" ас- пекте, что звуковые образы, становясь почти зримыми, подав- ляют своей значимостью".

¹ С.С.Прокофьев, Н.Я.Мясковский. Переписка. Ред.-сост. Д.Б.Кабалевский, А.И.Ха- чатурян, Д.Д.Шостакович. М., 1977, с.232.

ЭДУАРД ПАШИНЯН,
РУЗАННА СТЕПАНЯН

ЗОННАЯ ФУНКЦИЯ СТУПЕНЕЙ ЛАДА

Каждая эпоха выдвигает всё новые и новые требования к интонационному обновлению музыкального языка, неиссякаемым источником которого становится народная музыка, её ладомелодические возможности, лежащие в основе развития гармонического языка профессиональной композиторской музыки. Тенденция обращения к народной музыке особенно ошущима в XIX-XX вв., когда наиболее остро ставится вопрос самобытности, оригинальности стиля. Заимствование закономерностей народной музыки приводит ко многим находкам, в частности, к обогащению звуковой палитры произведений более широким кругом аккордики с различной ладовой окраской.

Как известно, первые шаги в этом направлении проявляются уже в образовании гармонического мажора и гармонического минора, с характерными минорной IV и мажорной V ступенями, являющимися результатом проникновения субдоминанты одноимённого минора в мажор и доминанты одноимённого мажора в минор. Впоследствии, благодаря образованию полиладовых тональных систем, вследствие привлечения выразительных возможностей различных ладов, образуются и различные варианты ступеней, и в результате каждая ступень представляется несколькими аккордами. Например, III маж., III низ., III низ. мин., III и т.д. Поскольку применение всех указанных аккордов в смысле функции и голосоведения подобно закономерностям применения основных диатонических ступеней, ясно, что цифровое обозначение ступени говорит об определённой зоне с определёнными функциональными качествами: функциональная зона III ступени, функциональная зона VI ступени и т.д.

Ещё в начале нашего века Г. Катуар, представляя свою хроматическую систему, писал: "Так же как в мажоро-минорной системе и в хроматической системе, все хроматически изменённые трезвучия могут замещать соответствующие диатони-

ческие, быть непосредственно сопоставлены с ними или следовать одно за другим" (1, с.82). А это свидетельствует о том, что варианты одной и той же ступени функционально однозначны. Согласно меткому высказыванию Л.А.Мазеля: "Эти варианты, несущие одну и ту же функцию, могут до известной степени "заменять" друг друга" (2, с.59).

Появление вариантов нами объясняется существованием универсальной триандаэксифонной суперладовой тональной системы, звукоряд которой представляет функционально и энгармонически замкнутый квартовый круг, которым определяется и музыкальное пространство, ибо им охватываются все музыкальные явления.

Мажорный и минорный лады также содержатся в суперладовой тональной системе, как различные, ограниченные двумя консеквентными сцеплёнными тетра хордами, сферы, расположенные от тонального центра по диатоническому квартовому звукоряду вверх (в сторону бемолей) и вниз (в сторону диэзов). Ступени лада с позиции тоники соответственно называются (обозначаются) верхними (В), нижними (Н), перемещёнными верхними (ПВ), перемещёнными нижними (ПН), дважды перемещёнными верхними (2ПВ), дважды перемещёнными нижними (2ПН). Тем самым, подтверждается, что это именно варианты данной ступени, входящие в функциональную группу основной ступени. Пример в С dur гипоионийско-миксолидийском:

Пример 1



Исходя из особенностей системы, аккорды, построенные на той же ступени в разных сферах, имеют неодинаковое строение: мажорное, минорное или уменьшенное. Перемещаясь и концентрируясь в пределах одной октавы, они образуют группу аккордов, представляющих одну ступень. Обладая теми же функциями, которые носит основная ступень, тем самым они формируют ступеневую функциональную зону. На примере показано образование функциональной зоны III ступени. Ана-

логично образуются зоны и других ступеней. Приведём все варианты возможности от I до VII ступеней с центром C dur:

Пример 2

The image displays seven staves of musical notation, each representing a degree of the C major scale. Each staff contains a sequence of chords: the natural form, followed by its first transposition (b), second transposition (bb), and then its enharmonic equivalents (first # and second ##). The degrees and their corresponding chord labels are as follows:

- Staff 1 (I):** C major (C), C minor (bC), C minor (bbC), C major (C#), C major (C##).
- Staff 2 (II):** D minor (D), D minor (bD), D minor (bbD), D major (D#), D major (D##).
- Staff 3 (III):** E minor (E), E minor (bE), E minor (bbE), E major (E#), E major (E##).
- Staff 4 (IV):** F minor (F), F minor (bF), F minor (bbF), F major (F#), F major (F##).
- Staff 5 (V):** G minor (G), G minor (bG), G minor (bbG), G major (G#), G major (G##).
- Staff 6 (VI):** A minor (A), A minor (bA), A minor (bbA), A major (A#), A major (A##).
- Staff 7 (VII):** B minor (B), B minor (bB), B minor (bbB), B major (B#), B major (B##).

Как видим, все аккорды совпадают с аккордами мажорно-минорной и миноро-мажорной ладовых систем. Так, верхняя II суперладовой тональной системы - это II натурального мажора, перемещённая верхняя II - это II^{-1,3}-ая, дважды перемещённая верхняя II - это II^{-1,3} или неаполитанская II, нижняя II это мажорная II, перемещённая нижняя II - это II^{+1,+3}, дважды перемещённая нижняя II - это высокая II и т.д.

Аналогично этому в суперладовой тональной системе располагаются верхние и нижние септаккорды, которые по структуре являются: малыми мажорными, малыми минорными и по-

лууменьшёнными. Таким образом, можно говорить в гармонии о зонной функции семи ступеней лада, где аккордика образуется в результате концентрации выразительных возможностей разных сфер суперладовой тональной системы в пределах октавы. Тем самым диатонический звукоряд превращается в хроматический. Следовательно, хроматика - есть концентрированная в пределах октавы диатоника суперладовой тональной системы.

До этого теоретическая мысль предлагала объяснение этих явлений с позиций одноимённых, однотерцовых (Л.Мазель: 2, с.52-61; А.Должанский: 3, с.65-74), тонально-хроматических (Н.Тифтикиди: 4, с.22-53), одновысотных (С.Орфеев: 5, с.54-85) систем, которые, как мы убедились, охвачены в суперладовой тональной системе (Э.Пашинян: 6).

Ещё раньше, в 19-м веке, некоторые теоретики уже присваивали каждой ступени лада самостоятельную функцию. Так, например, французский учёный Локен отмечает: "Современная музыка состоит из двенадцати равных и схожих между собой звуков" (7, с.169).

Общее число звуков двенадцать, однако функций - семь: I ст. - тоника, II ст. - супертоника, III ст. - медианта, IV ст. - субдоминанта, V ст. - доминанта, VI ст. - супердоминанта, VII ст. - вводный тон. Важная особенность концепции Локена состоит в том, что функции повышенных и пониженных ступеней определяются не как самостоятельные, а по их натуральной ступени. Например, повышенная тоника, являющаяся одновременно пониженной супертоникой, повышенная супертоника, являющаяся одновременно минорной медиантой и т.д. Однако, у Локена представления о разновидностях ступеней образуются в пределах октавности, но не как продукт сверхоктавной расширенной тональной системы.

Итак, каждая ступень лада, приобретая новые разновидности, образует группу аккордов с одинаковой функциональной принадлежностью, характерной для основной диатонической ступени лада. Именно поэтому эти аккорды также отмечаются основными семью ступенями ладов, с дополнительными указаниями: мин. I, выс. I, маж. II, низ. III, маж. III.

Всё изложенное даёт основание для признания в гармонии понятия зонной функции семи ступеней лада. Здесь на первый план выдвигается фони́зм аккордов, обогащающих музыкаль-

ную ткань свежими красками, их неожиданными сочетаниями, тем самым привлекая внимание слушателей. Фонизм же зависит не только от направленности, ладовой окраски аккордов. Имеет значение и функциональная полисемия (многозначность - термин Э.Р.Пашиняна), проявляющаяся в том, что кроме своих основных функций, аккорд выполняет доминантовую или субдоминантовую роль по отношению к другим ступеням.

Так, низкая VI является побочной субдоминантой к низкой III ступени, побочной доминантой к неаполитанской II ст. и вводной субдоминантой к V ст. И вся аккордика мажоро-минора приобретает аналогичную полисемическую значимость. Немаловажную роль в этом вопросе играет также энгармоническая взаимозаменяемость ступеней. Так, низ. III является вводной субдоминантой по отношению ко II ст., она же энгармонически заменяется выс. II, являющейся вводной доминантой к III ст., выс. IV - это вводная доминанта к V ст., или низ. V это вводная субдоминанта к IV ст. и т.д. Вышеуказанным способом все диатонические ступени лада также могут быть вводнотоновыми доминантами или вводнотоновыми субдоминантами по отношению к высоким или низким ступеням. Чем больше полисемические возможности аккорда, тем ярче становится его фонизм, который в композиторском творчестве является высокохудожественным средством для создания яркой музыкальной образности. Таковы в целом пути эволюционного развития профессиональной композиторской музыки XX века.

Список литературы

1. Г.Катуар. Теоретический курс гармонии. Ч. 1, М., 1924.
2. Л.Мазель. К дискуссии о современной гармонии. - Журн. "Сов. музыка", 1962, N5.
3. А.Должанский. О ладовой основе сочинений Шостаковича. Журн. "Сов. музыка", 1947, N4.
4. С.Тифтикиди. Теория одновысотной и тонально-хроматической систем. В сб.: "Вопросы теории музыки". Вып. 2. М., 1970.
5. С.Орфеев. Одновысотные трезвучия и тональности. В сб.: "Вопросы теории музыки". Вып. 2. М., 1970.

6. Э.Пашинян. Некоторые вопросы гармонии в свете универсальной суперладовой системы и их трактовка в других современных теоретических учениях. В межвузовск. сб. научных трудов. Искусствоведение. Ереван, Госпединститут им. Х.Абовяна, 1974, N1.

7. Л.Шевалье. История учений о гармонии. М., 1931.

ՔՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|-----|
| ՄԱՐԳԱՐԻՏ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ | |
| Կոմերթատորիան և հայ երաժշտական մշակույթը ----- | 5 |
| ՂԱՎԻԹ ՂԱԶԱՐՅԱՆ | |
| Կոմիտասը և երգչախմբային արվեստը ----- | 11 |
| ЭДУАРД ПАШИНЯН | |
| Полиладово-политональное полимонодическое начало - основа многоголосия хоровых произведений Комитаса ----- | 19 |
| ЖАННА ЗУРАБЯН | |
| Фольклорные пласты в тематизме Первой симфонии Дживана Тер-Татевосяна ----- | 28 |
| НЕЛЛИ АВЕТИСЯН | |
| Драматургические и конструктивные особенности балета Э.Оганесяна "Антуни" ----- | 36 |
| ԶԱՐԱ ՏԵՐ-ՂԱԶԱՐՅԱՆ | |
| Արևելքի - Արևմուտքի խաչադիմերում ----- | 56 |
| ԱՆՆԱ ԲԱՐՍՍԱՅԱՆ | |
| Ունանոս Մելիքյան: Էջեր կոմերթատորիայի պատմությունից ----- | 72 |
| КАРИНЕ ДЖАГАЦІАНЯՆ | |
| Национальная выразительность ритма ----- | 77 |
| ИРИНА ЗОЛотоВА | |
| Детская музыка армянских композиторов и пути решения актуальных педагогических задач ----- | 85 |
| МИХАИЛ КОКЖАЕВ | |
| Необычное в обычном. Признаки зарождения новых технологий в парадоксах музыки XX века ----- | 119 |
| ЛУИЗА МАТЕВОСЯՆ | |
| Проблемы скрипичного исполнительства ----- | 125 |
| КАРЕН АНАՆՅԱՆ | |
| О проявлении жанровых и композиционных принципов инструментальной миниатюры в фортепианных циклах современных армянских композиторов ----- | 133 |
| ԱՆԺԵԼԻԿԱ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ | |
| Շարլի Միկուլի՝ շուպենյան փետմ ավանդների շարունակողը ----- | 160 |
| МКРТЫЧ КУБЕЛЯՆ | |
| "Огненный ангел" - опера С.С.Прокофьева ----- | 173 |
| ЭДУАРД ПАШИНЯՆ, РУЗАНՆԱ ՏԵՓԱՆՅԱՆ | |
| Зонная функция ступеней лада ----- | 185 |

ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

I

СБОРНИК
МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ТРУДОВ

I

Շապիկի վրա՝
ԵՐՎԱՆԴ ՔՈՉԱՐ
«ՀԱՐՄՈՆԻԱ», ՓԱՐԻՉ, 1930

На обложке:
ЕРВАНД КОЧАР
“ГАРМОНИЯ”, ПАРИЖ, 1930

Տպարանակ՝ 200 օր.: Тираж 200 экз.

«ԿՈՄԻՏԱՍ» հրատարակչություն ԵՐԵՎԱՆ 2000
Издательство “КОМИТАС” ЕРЕВАН 2000

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՄԻ ԱՆԻՆ
ՄԵՏԱԿԱՆ ԶՈՒՄՆԱԿ

