

**ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ЭСТЕТИКИ  
АРМЯНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО  
ТВОРЧЕСТВА**

**ЕРЕВАН 1999**

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ЭСТЕТИКИ  
АРМЯНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО  
ТВОРЧЕСТВА



ИЗДАТЕЛЬСТВО "АРЧЕШ"

УДК 78  
ББК 85.31  
В 745

Ответственный редактор *А.А. Ананян*  
Редакторы-составители: *Н.Ф. Аветисян, З.Г. Тер-Казарян*  
Книгу рекомендовали  
к печати рецензенты: *А.А. Сарьян, Ж.П. Зурабян*

В 745 Вопросы теории и эстетики армянского музыкального творчества. — Ер.: Арчеш, 1999 - 132 с.

Публикуемый сборник включает работы исторической, теоретической и музыкально-эстетической направленности, посвященные вопросам развития армянского музыкального искусства. Статьи авторов книги, освещающие различные явления художественного творчества прошлого и настоящего рассчитаны на музыковедов, композиторов, исполнителей, студентов консерваторий, училищ, а также подготовленных любителей музыки.

В  $\frac{4905000000}{822(01)-99}$  99

ББК 85.31

ISBN 99930-825-0-3

© Союз композиторов и музыковедов Армении 1999

НЕЛЛИ АВЕТИСЯН

## НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМАТИКИ СОВРЕМЕННОГО БАЛЕТА АРМЕНИИ

Балетное искусство в Армении имеет 60-летнюю традицию. Вместе с тем, искусство армянского народно-танцевального творчества прослеживается далеко вглубь веков. Дошедшие до нас историографические материалы, документально подтверждают множественность бытования танцевальных жанров и структур. По аналогии со многими национальными культурами, эти истоки проявились в синкретизме, а существование армянского профессионального театра в течении почти трех тысячелетий, позволяет предположить наличие профессиональных танцоров и музыкантов-исполнителей, формирующих своеобразие музыкально-танцевальной пластики.

Возникновению армянского балета как самостоятельного музыкально-сценического искусства в 30-е годы XX века предшествовали "театрализованные" народные танцы, развернутые танцевальные сцены в национальных операх, где танец приобретал драматургическое значение, многочисленные формы театрализации народных танцев в ансамблях песни и пляски, а также использование танцевальных ритмов и форм в армянской камерно-инструментальной и симфонической музыке. Становление и развитие балета было основано на синтезе народно-национального музыкального и пластического искусств, традиций и достижений классического и современного балета. С самого начала создания первых балетных произведений, была заложена основа для широкого спектра творческих интересов армянских композиторов. В балетах "Нарине" С.Бархударяна, "Анаит" А.Тер-Гевондяна, "Счастье" А.Хачатуряна, "Пионерия" К.Закаряна выявились основные направления тематики и драматургии: лирико-драматическая, сказочно-бытовая и линия, основанная на стремлении приблизиться к проблематике современной действительности. В этих сочинениях уже наметились тенденции дальнейшего бурного развития балетного жанра в Армении. Важной вехой, ориентиром, стимулировавшим творческую мысль композиторов, балетмейстеров-постановщиков, исполнителей, художников и др., стали балеты А.Хачатуряна "Гаяне" и "Спартак",

которые сразу завоевали мировое признание, вошли в репертуар ведущих балетных театров. Музыка этих балетов оказала большое воздействие на развитие многих национальных культур и широко используется как в прямом, так и в прикладном назначении, включаясь во внебалетный синтез разнообразных театрализованных представлений.

С середины пятидесятих годов активизировался интерес армянских композиторов к жанру балета, освоению новых идей, творческому претворению мифов, легенд, литературных произведений мировой классики, исторической и современной тематики, философского осмысления жизни. Разные подходы к интерпретации содержания, концепции балета, обогатили поиски в области освоения и обновления жанра, расширили рамки средств выразительности, драматургии, формообразования, стимулировали развитие аналогичных явлений в хореографии, сценографии, режиссуре и т.д. Балеты Г.Егизаряна "Озеро грез", "Севан", "Ара Прекрасный и Шамирам", а также балеты Эд.Оганесяна "Вечный идол", "Голубой ноктюрн", "Антуни", опера-балет "Давид Сасунский", балет-транскрипция на музыку А.Хачатуряна "Маскарад", - многократно ставились на сцене театра оперы и балета им. Спендиарова.

Большой интерес и резонанс вызвали постановки балетов Г.Ахиняна "Ахтамар", "Ивушка" и "Лореци Сако", К.Орбеляна "Бессмертие", Э.Аристакесяна "Прометей". Среди композиторов, плодотворно работающих в этом жанре, необходимо отметить А.Тертеряна, Р.Давтяна, В.Бабаяна, С.Шакаряна, Е.Ерканяна, В.Саккилари, С.Лусикяна и др.

Кроме сочинений, задуманных и реализованных в балетном жанре, армянскими балетмейстерами были созданы балеты на "небалетную" музыку. 60-70-ые годы ознаменованы также сценическим воплощением камерной и симфонической музыки разных авторов: Ал.Спендиаряна, А.Бабаджанияна, Э.Мирзояна, созданием первого телебалета "Поэтория" на музыку В.Бальяна.

Прошедшее десятилетие отмечено премьерными несколькими балетными произведениями, получившими признание и положительные отзывы в прессе. Необходимо отметить первый и пока единственный в Армении фильм-балет "Лилит", созданный в 1986 году, по мотивам одноименного произведения Аветика Исаакяна. Авторы фильма-балета композитор Армен Смбатян, режиссер Рубен

Кочар, балетмейстер-постановщик Рудольф Харатян - расширили философскую концепцию литературного первоисточника идеей Космогонии, многомерных проявлений Пространства и Времени, дуализма Человека в нерасторжимом единстве мировосприятия. Фильм-балет "Лилит" завоевал несколько премий на международных фестивалях и конкурсах в Германии, Испании, США.

В тяжелое для Армении время, в 1990 году состоялась премьера балета "Снежная Королева" по мотивам одноименной сказки Андерсена. Композитор Тигран Мансурян и балетмейстер Вилен Галстян посвятили этот спектакль "Светлой памяти детей, погибших от землетрясения". В 1993 году был поставлен также детский балет С.Луסיкяна "Стрекоза и муравей". В том же году состоялась премьера балета "Отелло" композитора Л.Чкнаворяна. Режиссер-постановщик и балетмейстер В.Галстян создал современное и оригинальное хореопрочтение произведения великого Шекспира.

Музыка Авета Тертеряна вызывает интерес хореографов, режиссеров, художников, артистов, активизирует творческую мысль. В 1987 году в Ереване была осуществлена 2-я постановка оперы "Огненное кольцо", жанрово-преобразованную в оперу-балет с новым названием "Навстречу солнцу или неистовые толпы". Далее, на музыку V-ой симфонии в Екатеринбурге и Берлине были поставлены балеты "Версия I" и "Версия II".

Вкладом в развитие армянской и американской культуры можно считать постановку балета "К свету" по мотивам произведения Ричарда Баха "Чайка по имени Джонатан Ливингстон". Этот балет, созданный на музыку Ваграма Бабаяна балетмейстером-постановщиком Рудольфом Харатяном, с успехом шел в 1995-96 годах в Балтиморе и Вашингтоне.

Восприятие балетного жанра в качестве одного из ведущих в искусстве XX века, активизация роли хореопластики, ее выразительных возможностей, многообразных синтезов в современных театрализованных представлениях - расширили реестр возможностей, создали предпосылки к новым жанровым проявлениям, к обновлению традиционных жанров. "Веянием времени" можно назвать тенденцию, сложившуюся в 90-ые годы в национальном оперном театре Армении. Это активное проникновение хореографии в оперные постановки "Полиевкт" Доницетти и "Паяцы" Леонковалло. Стремление авторов спектаклей - режиссера-постановщика Т.Левоняна и балетмейстера

В.Галстяна к красочности выразительной пластики, зрелищности - приближает постановки к особенностям оперы-балета, смещает драматургические акценты в восприятии спектаклей.

Расцвет балетного жанра стимулировал не только композиторское и исполнительское творчество, но и исследовательскую деятельность армянских музыковедов и хореографов. В 70-ые годы был создан академический двухтомник С.Лисициан "Старинные пляски и театральные представления армянского народа", в котором представлен и научно проанализирован богатый этнографический материал разных районов Армении, а также визуализованы графические записи национальных сольных и ансамблевых танцев.

Выдающийся музыковед Г.Тигранов создал капитальное четырехтомное исследование "Музыкальный театр Армении". Это большой вклад в развитие музыкознания, где в "широком диапазоне" исторических и культурных связей выявлены особенности и проблематика развития армянского национального оперного и балетного искусства в контексте мирового музыкального процесса.

Армянскому балетному искусству, его общей и частной проблематике посвящены разделы книг, статьи, публикации в прессе известных армянских музыковедов Г.Геодакяна, М.Арутюнян, Р.Степаняна, М.Рухкян, И.Тиграновой, Ж.Зурабян, К.Худабашян, М.Берко, Г.Чеботарян, А.Ананяна, С.Саркисян, Н.Саркисян и др.

Вместе с тем, назрела необходимость в исследовании балета, с использованием новых методов, раскрывающих конструктивную сущность жанра. В армянском музыкознании мало изучены вопросы, связанные с теоретическим аспектом балетной проблематики, специфики балетного спектакля, недостаточно разработана концепция методики анализа целостного балетного произведения. Руководствуясь стремлением предложить метод универсального характера, я пришла к выводу, что необходимо рассмотреть вопросы анализа балета во взаимодействии систем художественного воплощения, - музыкального, визуально-пластического и литературного. Этот ракурс изучения актуален также в связи со множеством интересных постановок балетных спектаклей на балетную и внебалетную музыку (симфонии, камерные и вокальные произведения и т.д.), представляющих собой

обширный и интересный художественный материал, который может стать объектом для комплексного изучения.

Уже в начале XX века начали формироваться тенденции системно-структурной методологии, дающей новый импульс аналитическому подходу к исследованию сложных, высокоорганизованных, саморазвивающихся объектов, обладающих неперменным свойством целостности. Принципиально важным в таком подходе является то, что системные объекты, которые имеются в любой науке, в том числе и музыковедении (например, стиль, жанр, музыкальное произведение, драматургия и т.д.) требуют соответственно системного исследования.

Основополагающей и перспективной явилась идея Асафьева о музыкальном произведении как "познаваемом в движении целом, в котором все звенья, стадии, моменты соотносятся друг с другом как результат взаимодействия всех элементов" (Музыкальная форма как процесс).

В теоретических трудах Яворского, Мазеля и Цуккермана особо выделен аспект комплексного подхода к анализу, - теоретическое изучение музыкального произведения бесплодно, если оно ведется в отрыве от данных и закономерностей непосредственного восприятия музыки, от условий ее сочинения и исполнения, в отрыве от задач музыкальной практики.

Бобровский, Назайкинский, Медушевский считают необходимым создание раздела аналитической науки, - учении о музыкальном произведении как целостном художественном организме. Эти идеи в разной степени реализовались в исследованиях зарубежных, советских, в том числе армянских музыковедов.

С позиций системного подхода, балет как сложный аналитический объект представляет собой иерархическое, полиструктурное, многоуровневое образование, для целостного анализа которого должны быть востребованы усилия исследователей разных специализаций.

По мнению В.Ванслова "Балет - искусство синтетическое, объединяющее в себе несколько видов художественного творчества. Центр этого объединения - хореография. Включая в себя разные искусства, балет тем самым обнаруживает с ними родство, обладает общими свойствами. Вместе с тем, балет не механический конгломерат разных искусств, а их синтез, подчиненный

хореографическому образу. Различные искусства существуют в балете не сами по себе, а в претворенном виде, в соподчинении и взаимодействии с хореографией”<sup>1</sup>.

Восприятие балета в качестве синтетического целого, нерасторжимого с точки зрения компонентов синтеза, высказал балетмейстер Ю. Григорович: “Балет - это союз музыки, хореографии и сценографии”. Для анализа столь сложного объекта исследования, необходимо смоделировать основные параметры рассмотрения, выделить качества, позволяющие проследить не только их дифференциацию, но и связывающие их интеграционные процессы.

Направленность на восприятие балетного спектакля как целостного произведения, позволило выделить в единую систему три основные классификационные плоскости, расположенные на данной схеме так, как они воспринимаются слушателем-зрителем из зала: музыка в оркестровой яме, хореография на сцене и сценография (здесь и в дальнейшем условно обозначенная словом декор) на разных уровнях сцены.

График 1

ЖАНР БАЛЕТА	ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ	СЕМИОТИЧЕСКИЙ	ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ
ДЕКОР	ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ	ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ	ВИЗУАЛЬНЫЙ
ХОРЕОГРАФИЯ	ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ	СИНТЕТИЧЕСКИЙ	АУДИО-ВИЗУАЛЬНЫЙ
МУЗЫКА	ВРЕМЕННОЙ	НЕИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ	АУДИО

Данная система смоделирована по принципу смежности, через которую отчетливо проявляются основополагающие и типологические (родовые и видовые) признаки, формирующие жанр балета. Классификационные плоскости, являющиеся частью системы, дифференцированы в онтологической и семиотической плоскостях. Этот принцип позволяет установить наличие трех классов искусств, различающихся по характеру создаваемой этих уровнях “материальной конструкции” (термин М.Кагана).

<sup>1</sup> Музыка и хореография современного балета. Вып. 2. Сб. статей. В. Ванслов “Балет в ряду других искусств”, Л., изд. “Музыка”, 1997 г., стр. 5.

Музыке балета соответствует временной слой, декору - пространственный слой, а хореографии - пространственно-временной. Им сопутствуют три класса искусств, различающихся по типу используемых ими образных знаков: неизобразительного (музыка, - независимо от графического текста партитуры или клавира), изобразительного (декор - сценическая архитектура, живописные декорации, костюмы, сценическая атрибутика), синтетического (хореография - кинетическая пластика танцоров). Кроме того, через эту классификационную модель, можно проследить и три типа восприятия: аудио-слуховое, визуальное - зрительное и аудиовизуальное, регулирующие психологический аспект исследований. Классификационные плоскости, рассмотренные в этой системе, воздействуют на слушателей-зрителей комплексно и в балетном произведении воспринимаются как константные величины во взаимообусловленном синтезе, обеспечивающие целостность воздействия и восприятия художественного произведения. Благодаря этим качествам, "IX Симфония" Бетховена в постановке известного современного балетмейстера М.Бежара, художника Ж.Казадо воспринимается как жанр балета в той же мере, что и балет А.Хачатуряна "Спартак" в постановке Ю.Григоровича, художник С.Вирсаладзе.

Балет, будучи изначально комплексным явлением, развертывается в реальном физическом времени и пространстве. Изобразительные виды искусств, являющиеся компонентами синтеза, в балете обретают "текучесть", как-бы включаясь во временное развертывание. Объединяющим фактором в балете является драматургия. По меткому определению Т.Манна, полагающего как-бы "взгляд на драму изнутри", историю, (сюжет), которая сама себя рассказывает. Принципам драматургического развертывания свойственна трехфазность развития i:m:t на разных иерархических уровнях, что проявляется в балетном произведении через воплощение в закономерной смене сюжетных ситуаций, и их сопряжении. Процесс развития внутреннего конфликта обладает рядом признаков: логикой развития, целенаправленностью, результативностью. В нем выделяется ряд этапов становления, - 1) формирование (экспозиция действующих сил), 2) завязка (их столкновение), 3) развертывание (борьба), 4) кульминация, 5) развязка. "Начало, середина и конец" (Аристотель).

В музыкознании, проблема драматургии является одной из краеугольных, поэтому трудно найти серьезное аналитическое исследование, в котором не затрагивались бы вопросы, связанные с драматургией театральной, инструментальной и т.д. В данной статье предлагается термин драматургия в следующей дефиниции: драматургия, это способ логического распределения и обобщения композиционного материала, направленного на выявление идеи, концепции в произведении искусства. Поскольку, в таком подходе заложен смысл "временного развертывания", то здесь уместно применение термина драматургический процесс, независимо от соотношений процессуального континуального и дискретного времени. В анализе балетного спектакля как целостного произведения, применим именно комплексный анализ, призванный раскрыть драматургический процесс, что и является особенностью этого жанра.

В предложенной классификационной системе, составленной на основе принципа смежности видов искусств, каждый из компонентов, - музыка, хореография и декор связаны с либретто (сценарием), которое более или менее активно влияет на формирование драматургии не только внутри каждого уровня, но и на систему балетного спектакля в целом. Музыкальный слой является инвариантом, над которым надстраиваются плоскости хореографии и декора. Творческая позиция многих современных балетмейстеров совпадает с мнением известного балетмейстера И.Бельского: "...в музыке, - основа балетного спектакля, его замысел и содержание, а для меня и видение образа, его хореографическое решение"<sup>2</sup>. Восприятие и понимание значения партитуры как драматургической основы балета, высказано всемирноизвестной балериной Екатериной Максимовой по поводу соотношения музыки и хореографии: "Может быть именно музыка и есть в нашем понимании "текст". Потому что мы должны танцевать музыку..., если балетмейстер и актер не идут от музыки, то спектакля не будет. . ."<sup>3</sup>. Музыка - органическая часть образно-выразительной системы балетного произведения, независимо от способов и методов ее организации: "традиционного", авангардного, конкретного, электронного, джаза или рок-музыки и т.д.

<sup>2</sup> Музыка и хореография современного балета. И.Д.Бельский. Диалоги Л., изд. "Музыка" 1974 г. стр. 76.

<sup>3</sup> Там же, стр. 56.

Хореография - является центральным элементом в предложенной системе. Вне связи с музыкой она не может существовать, за редким исключением: американский балетмейстер Джером Роббинс поставил хореографическое произведение "Движение" в 1959 году, а в 1972-м в репертуаре труппы "Танец-модерн" Хосе Лимона была поставлена пьеса "Карлотта" без музыки. Казалось, что только хореографическое воплощение идеи балетмейстеров было самодостаточным, однако, танцевально-ритмическая организация движений, а порой и звуковые эффекты (притоптывание, щелканье пальцами) свидетельствуют о наличии скрытого музыкального контекста в драматургической концепции спектаклей.

Декоративное оформление, сценография, декор - является важнейшим компонентом, вне которого не существует театрального представления вообще и балета в частности. Значение его огромно в сценическом решении общей идеи, раскрытия концепции произведения. Искусствовед А.Каменский в статье, посвященной "музыкальному театру" Мартироса Сарьяна пишет: "Ни одна из крупных театральных работ Сарьяна не имеет чисто иллюстративного или "костюмного" характера - каждая из них обладает какой-то ведущей темой, решение которой оказывается сутью и смыслом сценической композиции". И далее, по поводу оформления "Золотого петушка", где отмечая живописность сарьяновских эскизов, подлинно театральную фантазию декорационной установки - "Это был один из тех редких случаев, когда Станиславский, очарованный фантазией художника, отказался от своего первоначального плана и стал подчинять его сарьяновскому замыслу<sup>4</sup>.

Индивидуальное отношение к восприятию и пониманию драматургии композитора, балетмейстера и художника закономерно, вместе с тем, в балетном спектакле усилия всех участников направлены на создание синтетического целого. В этом ракурсе, значение либретто, сценария играет роль психологического и сюжетно-логического регулятора, влияющего на драматургическое решение проблем в целостном художественном произведении. Достаточно сравнить музыкально-сценические версии балета

---

<sup>4</sup> "Художник и сцена". Сб. Статей А.Каменский "Театр Мартироса Сарьяна". М., Советский художник, 1988, стр.205.

А.Хачатуряна "Гаяне", созданные на основе разных либретто К.Державина и Б.Плетнева, балета Г.Егиазаряна "Севан", - первый вариант либретто был написан Л.Лавровским, а второй, окончательный вариант, - И.Арбатовым и В.Варданяном.

При анализе балетного спектакля проявляются разные психологические механизмы художественного восприятия не только слушателями-зрителями, но и создателями спектакля, поэтому ассоциации по сходству играют важную роль при различении свойств, связанных с процессами мышления высшего порядка. Чтобы определить сходство или различие объектов, необходимо найти и выделить из группы аналогий ту особенность, которую невозможно определить, исследуя интересующие нас объекты музыки, хореографии и декора, в отдельности.

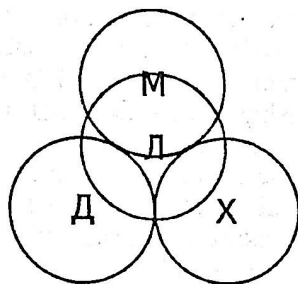


График 2

В данной модели системы М (музыка), - есть данный конкретный факт, в котором заключаются свойства Л (либретто). Если музыка М вызывает в сознании хореографию (Х) и декор (Д), - то есть явления, сходные с музыкой в обладании свойствами либретто, - то могут образовываться системные ряды аналогичных явлений, что может привести к выявлению либретто путем абстракции. К примеру, если проанализировать только сценографию балета "Антуни" Эдгара Оганесяна\* - то последовательный просмотр по актам и картинам балета, эскизов, декораций и костюмов, - могут выявить черты общие не только с

\* (балетмейстер и либретист - постановщик Максим Мартиросян, художник Минас Аветисян, костюмы Роберта Элибеяна) /МХД/Л - балетный спектакль.

либретто, но и с драматургией музыки и хореографии, проявляющиеся через общность с либретто.

Принцип аналитической модели по сходству позволяет исследовать драматургию музыки, хореографии и декора дифференцированно, через выявление черт общности с либретто.

$\frac{М}{Л}$  — музыка балета;

$\frac{Х}{Л}$  — хореография балета;

$\frac{Д}{Л}$  — декоративное оформление балета.

Дифференцированный подход к анализу балета через данную систему позволяет также проследить интеграционные процессы; эта система объединяется через наличие признаков либретто в трех уровнях одновременно.

Интеграционные процессы выявляют наличие либретто, влияющего на формирование комплексной драматургии балета. Это позволяет сделать вывод о том, что в практическом и эстетическом анализе, ассоциации по сходству, преимущественно помогают вскрыть в данном явлении те специфические свойства, которые будучи подмечены и выделены исследователем, рассматриваются как основания, сущности, классы в логическом доказательстве. Без помощи ассоциаций по сходству невозможно сгруппировать воедино аналогичные явления.

Процесс анализа балета как целостного произведения, требует особого подхода к методике исследования, разработанной и предложенной в данной статье.

Целесообразно использовать метод, основой которого является пространственно-аналитическая модель конструкции системы концентрических плоскостей, стержнем которой в свою очередь является временной вектор. Принцип действия этой модели дает возможность анализа драматургии целостного произведения как саморазвивающейся структуры во времени и пространстве. Драматургические связи выявляются через вертикаль

взаимоотношений concentрических плоскостей, каждая из которых может в данной модели рассматриваться как подсистема.

В многоуровневой иерархической модели данного типа графического анализа concentрические плоскости регулируют драматургический процесс внутри каждой из них и развиваются по принципу полидраматургии пластов (термин мой. Н.А.). Аналитико-пространственная модель целостной системы дает возможность проследить развитие балетного произведения во временных и пространственных параметрах, поскольку они развиваются вокруг оси времени (вектор времени).

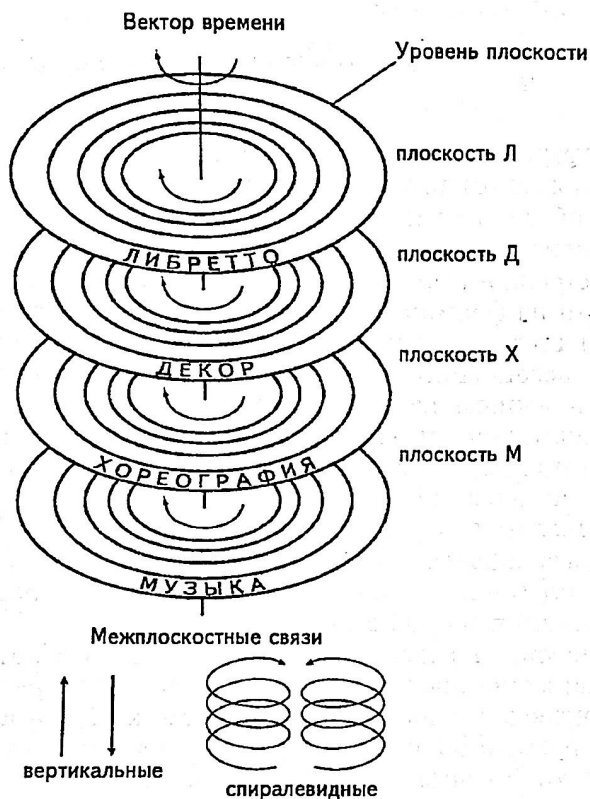


График 3

Снизу вверх расположены концентрические плоскости, выявляющие драматургию каждого уровня - музыки, хореографии, декора и либретто. Это расположение выбрано не случайно, так как оно продолжает вышеизложенную идею. Музыка, являясь основой данной системы, рассматривается как инвариант, хореография (кинетическая пластика), - центральный элемент в системе, декор - изобразительная пластика, рассредоточенная во времени. Над ними надстраивается уровень либретто, которое регулирует вертикальные драматургические связи между всеми отмеченными уровнями. Для исследования уровня драматургии музыки балета, можно выделить десять основных параметров, через которые фиксируются драматургические связи в музыкальной партитуре. Эта плоскость составлена из концентрических кругов, на которых выделенные пункты последовательно расположены от внешнего круга к центру.

1. Идея, концепция, авторская версия композитора.
2. Образная система.
3. Система тематических связей.
4. Система тональных связей.
5. Система формообразования.
6. Система темпов (характер, движения).
7. Система тембров (цветовая интенсивность).
8. Система динамических знаков.
9. Целостная музыкальная драматургия. Принцип полидраматургии. Особенности психологических связей, направленных на выявление идеи, концепции.
10. Энергия движения. Развитие музыкальной мысли. Кульминационный процесс.

Драматургию хореографии можно исследовать через шесть основных параметров, связанных с замыслом балетмейстера:

1. Идея. Концепция.
2. Образная система.
3. Хореографический тематизм.
4. Хореографическое формообразование.
5. Целостная хореодраматургия, направленная на выявление идеи, концепции.
6. Энергия движения. Развитие. Кульминационный процесс.

Драматургия сценографии, декоративного оформления, - выявляет замысел художника в работе над балетом. Ее можно выявить через шесть основных параметров, стабилизирующих

изобразительный ряд рассредоточенный во времени "протекания", протяженности балетного спектакля:

1. Идея. Концепция.
2. Распределение символически выраженного художественного смысла во времени и пространстве.
3. Цветовая пластическая драматургия, способствующая раскрытию характера героев- образов и влияющая на характер восприятия.
4. Декоративное оформление картин балета.
5. Взаимодействие декораций и костюмов. Световые эффекты.
6. Развитие временного процесса воздействия декоративного оформления в балете (декора) .

В данной пространственно-конструктивной модели анализа целостного балетного произведения плоскость либретто следует за основными компонентами через призму которой можно рассмотреть все уровни балета. При аналитическом подходе к драматургии либретто, можно выделить шесть основных следующих друг за другом стадий:

1. Идея. Концепция.
2. Типы конфликтов.
3. Характер образности. Герои балета.
4. Акты балета. Картины балета.
5. Процесс формообразования в либретто. Реализация идеи.
6. Энергия движения. Развитие. Подходы к кульминациям.

В многоуровневой иерархической модели данного типа графического анализа, концентрические плоскости регулируют драматургический процесс внутри каждой из них и развиваются по принципу полидраматургии пластов. Аналитико-пространственная модель целостной системы дает возможность проследить развитие балетного произведения во временных и пространственных параметрах, так как функцией системы драматургии балета является объединение времени и пространства.

Необходимо отметить, что все четыре уровня плоскостей, - музыка, хореография, декор и либретто, - находятся в движении вокруг оси времени, которое и создает центробежные и центростремительные энергетические потоки, формирующие энергетическое поле, синтез компонентов драматургии балета.

Эта система стереоскопична, поскольку внешний и внутренний уровни концентрических кругов совпадают по смыслу. Поэтому, они не только совмещаются через вертикальные и спиралевидные

связи, но и просматриваются друг через друга. Между плоскостями данной аналитической модели происходят не поляризационные, а объединяющие их интеграционные процессы. Кроме того, в движении возникает новое качество единства, напоминающее объединение всех цветов спектра в белый цвет. Это качество и есть драматургия балетного произведения как целостного художественного феномена.

Таким образом, предлагаемая мною методика анализа драматургии балета обладает действенным свойством, позволяющим скомпоновать в одно целое все элементы, составляющие спектакль. Этот принцип, в иных модификациях, может быть применен в анализе и монументальных, и камерных музыкально-театральных произведений.

\* \* \*

ՆԵՐՂԱՅՆԱԿՈՒԹՅԱՆ «ԵՂԱՆԱԿՆԵՐԸ» ՈՐՂԵՍ  
ՄՏԵՂԾՍՊՈՐԾԱԿԱՆ ԱՄԲՈՂՋԱԿԱՆ ՄԿՋՐՈՒՄԸ  
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՏԵՍԱԿԱՆ ՄՏՋԻ ՄԵՐ

Հայկական միջնադարյան քերականների մոտ այս կամ այն չափով արտացոլվել են «ներդաշնակության» վերաբերյալ տարբեր դրույթներ: Հովհաննես Բոնեպին բերում է ներդաշնակության երեք «եղանակներ», որոնցից առաջին երկուսը վերաբերվում են տեքստին, իսկ երրորդը երաժշտությանը: Վերջինս քերականականի կողմից չի մեկնաբանվում, սակայն «ներդաշնակության հենքի» գաղափարի շնորհիվ հնարավոր է դասնում այդ երեք «եղանակները» մեկնաբանել իբրև մեկ ստեղծագործական սկզբունք:

Ներդաշնակման «եղանակ» ասելով պետք է հասկանալ ստեղծագործական կայուն օրինաչափությունների համախումբ, կամ ստեղծագործություն կերպելու, ըստ կանոնների հարմարելու, ներդաշնակելու սկզբունք:

Միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստի մեջ «ներդաշնակություն» բառը չի ընկալվում միայն երաժշտական իմաստով, ինչպես այն կիրառելի է այսօր, այլ օգտագործվում է երգարվեստի բոլոր բաղկացուցիչների առնչությամբ:

Մա նաև այն պարզապես տեղի ունի, քանի որ հայ միջնադարյան մասնագիտացված արվեստի ոլորտում երաժշտությունը առանց պոետիկ դրսևորումների, որպես ինքնուրույն «մարտ» արվեստ առանձին չի կենցաղավարել: Այլ խոսքով՝ միջնադարյան երգարվեստում «ներդաշնակություն» կամ «ներդաշնակման եղանակ» ասվածը հավասար չափով կարող էր վերաբերել, ինչպես երաժշտական բաղկացուցիչին, այնպես էլ բանաստեղծական տեքստին:

Ներդաշնակման այդ սկզբունքները այս կամ այն չափով միջուկ արտացոլվել են հայ միջնադարյան քերականների աշխատություններում: Մակայն, այդ սկզբունքների կամ «եղանակների» ուղղակի, հստակ համակարգված ձևակերպմանը և դրանց բնութագրերին՝ իբրև մեկ ամբողջական համակարգի ներքին բաղկացուցիչ մասերի, հանդիպում ենք Հովհաննես Բոնեպու մոտ:

Քերականը գրում է. «Ըստ քերդոդայն երեք են ներդաշնակավոր եղանակ ասութեանցն», այսինքն, ներչափական, ընթերցողական և մրմնջական:

Արդ ներչափական լինի ի յօրանատրս, ընթերցողականն լինի ի վերծանելն կամ ի հասարակ սրույապրութիւնս և մրմնջականն

ի յերգս» [1]: Մրանց նկարագրությունները Հովհաննես Բոնեչին բերում է հերթականությունը խիստ պահպանելով: «Ներշափական եղանակը» մեկնաբանելուց հետո քերականը անհրաժեշտ է համարում անդրադառնալ «ընթերցողական եղանակին», գրելով. «Արդ յեւր ասելոյն ներշափական ներդաշնակավոր եղանակէն այժմ ասելի է ի վերածնութենէն կամ այսպէս՝ ի յեւր ասելոյն ի յեղանակէ ասութեանցն այժմ ասելի է ի յեղանակէ բանիցն» [2]: Այս ձևակերպումից երևում է, որ նշված երեք եղանակների միջև հերթագայությունը որոշակի կայունություն ունի. սրանք հանդես են գալիս իբրև մեկ ամբողջության իրար հաջորդող դրսևորումներ: Ավելին՝ հանդես են գալիս իբրև սրբեղծագործության «ներդաշնակման» գործնթայի երեք հաջորդական փուլերը կարգավորող և, միևնույն ժամանակ, դրանք միմյանց փոխկապակցող գործոններ:

Այսպես. «Ներշափականն չափի ուրիշ, իսկ ուրքն չափին ամանակաւ, , այսինքն երկար և սուղ փաղառութեամբ» [3], - գրում է Հովհաննես Բոնեչին և ապա անդրադառնում ուրբերի տեսակներին: Հստակ է, որ «ներշափական եղանակը» երաժշտաբանաստեղծական սրբեղծագործության մեջ հանդես է գալիս որպէս բանաստեղծական տեքստի տաղաչափական գործոն կամ համապատասխան կանոնների համակարգ:

«Ընթերցողական» կամ «վերծանության եղանակը» կարգավորում է սրբեղծագործության բովանդակությունը ճիշտ երևան բերելու գործընթացը:

«Խարձեալ գիտելի է, յի վերածնութիւնն լինի ըստ երից եղանակայ, այսինքն ըստ ենթադրութեան, ըստ առոգանութեան, ըստ տրոհութեան յի ի ենթադրութենէ՛ երեւի սօրութիւնն, իսկ ի յառոգանութենէ՛ արհեստն, իսկ ի տրոհութենէ՛ պարունակ միտքն»

[4]: Մրանցից ենթադրությունը ունի «եղանակներ», խոսքը երանգավորելու, նրան որոշակի «պորություն» հաղորդելու հմաստով: Բնականաբար, խոսքը կարող է երանգավորվել իր բովանդակության համապատասխան: Առոգանությունը խոսքը ճիշտ ելնչնելով հնչեցնելու վարպետությունն ու հմտությունն է պարունակում «արհեստը» (արվեստը) և դարձյալ ըստ բովանդակության: «Տրոհությունը»՝ խոսքի ներքին բաժանումները նույնպես կարարվում են պարունակվող մտքի համեմատ:

Երրորդ՝ «մրմնջական եղանակի» մասին քերականը տեղեկություն չի հաղորդում, սակայն, եթե հեղևելու լինենք առաջին երկու «եղանակների» միջև գործող տրամաբանությանը, ապա պետք է նկատենք, որ վերջինս ձևավորվել է իրեն նախորդող «վերծանության» հարաբերությամբ: Այլապես հակասություն կառաջանա մեկ ամբողջականություն ներկայացնող սկզբունքի բաղադրիչների միջև:

Ներկայես, եթե նկատի ունենանք, որ «ընթերցողական եղանակի» բոլոր բաղադրիչները հիմք են ընդունում տեքստի բովանդակությունը (տաղաչափական գործոնի հետ ներդաշնակված լինելով հանդերձ), ապա «մրմնջական», երգային «եղանակը» նույնպես չի կարող հակասել այդ սկզբունքին և ձևավորվելու է (կամ ներդաշնակվելու է) այնպես, որ չհակասի հայերենի հնչական համակարգի առանձնահատկություններով և տաղաչափական տրամաբանությամբ դրսևորված, նաև՝ հայերենին հարույժ և իր բովանդակությամբ պայմանավորված երանգավորմամբ, ելևէջավորմամբ ու տրոհմամբ արտաբերված տեքստին:

Բոլոր երեք «եղանակների» (ներդաշնակության եղանակների) կարարած դերը ստեղծագործական գործընթացում ամբողջանում է հետևյալ տրամաբանությամբ՝ «ներչափական եղանակը» կամ տաղաչափական գործոնը ստեղծագործությանը հաղորդում է չափականություն և կշռությամբություն (մեկտրականություն և ռիթմականություն)՝ վանկաքանակի շեշտական համակարգի և այլնի միջոցով: Միևնույն ժամանակ, ընդգծում է տեքստի բովանդակային տրոհումները՝ դարձյալ շեշտերի, անդամավման, տողավման, հարածի և այլնի միջոցով: «Ընթերցողական եղանակը» սրանց գումարում է որոշակի արտասանական եղանակ և երանգ, ձայնի որոշակի լարվածք, «տրոթություն»՝ ըստ «ենթադասության»՝ արտահայտիչ ելևէջավորում, առոգանական շեշտերի և այլ բաղադրիչների՝ «սեռերի» միջոցով՝ ըստ «առոգանության»՝ արտասանվող հարվածների տրոհումը բովանդակության համեմատ, այլ խոսքով՝ ֆրասավորում՝ ըստ «տրոհության»: «Մրմնջականը», որպես երգային «եղանակ», պետք է, որ բանաստեղծական տեքստը, նրա արտասանական «եղանակավորումը» իրենց ամբողջ, վերը նշված համակարգով տանի երաժշտական մարմնավորման, չխախտելով նախորդ «եղանակներով» սկզբից ևեթ դրված հիմնական սկզբունքները: Թեև, բնական է, որ երգային «եղանակը» երաժշտական մակարդակի վրա և՛ տեքստին՝ իր կառուցվածքի և չափակշռությամբ առումներով, և՛ արտաբերմանը՝ տրոհումների, պոստուրային երանգավորումների, անշուշտ, նաև ինտոնացիայի առումներով, հաղորդում է տուր երաժշտական տրամաբանություն: Այն հիմնական սկզբունքներից, թերևս, ամենակարևորը, որը անխախտ է մնում բոլոր նշված երեք փուլերում, բովանդակությունը նրա ամբարած հույական լիցքը, պոստուրային հարստությունը ստեղծագործական գործընթացում երկնելու ընդունելն է:

Հիմնական հարցը, որ կարող է ծագել, այն է, թե ինչպես է խոսաձայնի առոգանական ելևէջը փոխակերպվում երաժշտական ինտոնացիայի: Զանի որ, սրանք ունենալով բազմաթիվ

ընդհանրություններ, միևնույն ժամանակ խիստ փոքր են: Այդ փոքրությունը հստակ ձևակերպում է Ք.Կուլչևսկայնր. «Չայնակարգայնությունը (լադայնություն) երաժշտական հնրոնայիայի առավել բնորոշ հատկությունն է. ձայնակարգայնության հիմքի վրա հնրոնայիան ձեռք է բերում այն հողաբաշխությունը (членораздельность), որը նրան կարող է փոքրություն է խոսքային ելևէջից, նույն ձայնակարգային հիմքի վրա հստակվում է հնրոնայիայի պզայնունքային երանգը» [5]:

Առոգանական որոշ փոքրների երաժշտական հնրոնայիոն համարժեքների մասին մեզանում դեռևս Կոմիտասն է առիթ ոնեցել խոսելու [6]: Սակայն, փրույարական խոսքի արտաբերման որոշակի աստիճանների և երաժշտության մեջ դրանց համապատասխանող ձայնամիջոցների (հնրեկվա) մասին վաղուց է խոսվել, կապված, այսպես կոչված «ներդաշնակության հենքի» հետ: «Ներդաշնակության հենքը», չորս ձայների այնպիսի փոխհարաբերություն է, երբ դրանցից առաջինը և վերջինը գոյայնում են մաքուր օկտավ ձայնամիջոց, իսկ միջանկյալները առաջինի համեմատ՝ մաքուր կվարտա և մաքուր կվինտա: Այս երևույթը կիրառվել է դեռևս հնագույն մի շարք մշակույթներում և, մասնավորապես, հունական մշակույթում, որտեղ ստացել է կետական իմաստավորում, իսկ առհասարակ, բնորոշ է հրեկվոպական մշակույթներին: Հայ տեսական մտքի պարմության մեջ դրսևորվել է Դավիթ Անհաղթի և ապա բնարկվել միջնադարյան մի շարք քերականների աշխատություններում:

Այս երևույթի մասին խոսելով Ն.Թահմիսյանը վկայակոչում է Շ. Հելմհոլցի և Վ. Պյոտրի տեսակետները, որոնք գտնում են, որ ձայների այդ հարաբերակցությունը արտահայտում է փրույարական խոսքի արտաբերման հիմնական աստիճանների համակարգը [7]:

Բայցի այդ, Ն. Թահմիսյանը գտնում է, որ երևույթի անունը ձևակերպվել է «ներդաշնակության հենք». «ակներևաբար՝ լադային փոքրեր ձայնաշարերի և առհասարակ դիստոնիկ ձայնաշարի կազմավորման մեջ դրանց խաղացած մեծ դերի պարմառով» [8]: Խոսքը կոնկրետապնեկով մաքուր ձայնամիջոցների վրա, նման տեսակետ է առաջարկել նաև Յու.Տյուրինը [9]: «Մեկտաղի» տեսությունը, որն առաջ է քաշվել Գ. Գյոդակյանի կողմից, ենթադրում է երաժշտատեսական բնույթի ընդլայն մի հասկացություն, որի ներսում այլ ձայնակարգային (լադային) կառույվածքներ գտնվում են բարդ փոխհարաբերության միմյանց հանդեպ ենթադասվածության մեջ: Տեսությունը հիմնավորելով հայ ժողովրդական մեծաբանակ երգերի

ուսումնասիրությամբ, հեղինակը մեկտալադի հիմքում, դարձյալ  
տեսնում է «ներդաշնակության հենքի» գաղափարը [10]:

Ուրեմն, «ներդաշնակության հենքը», որը ծանոթ է եղել մեր  
միջնադարյան տեսաբաններին և ակտիվորեն քննարկվել նրանց  
աշխատություններում, մենք հակված ենք համարելու  
«մրմնջական», երգային «եղանակի» հիմքերից մեկը: Մա այն  
առնչության կետն է, որը բնորոշ լինելով պրուսյալական խոսքին  
նաև հսկայական դեր ունի ձայնակարգերի գոյացման  
գործընթացում: Այսինքն՝ արտահայտվում է և խոսքի  
արտաբերման համակարգում, և ապահովում է այն  
ձայնակարգայնությունը, որը, ըստ Ջ. Կոչնարյանի, երաժշտական  
ինտոնացիայի հոդորոշության երաշխիքն է: Այս հիմքի վրա էլ  
հնարավոր էք համարում «ընթերցողական եղանակից»  
«մրմնջականին» անցնելու սահուն ընթացքը [11]:

Ասվածն առավել կոնկրետացնելու համար դարձյալ  
անդրադառնանք այն տեսակետին, ըստ որի ներդաշնակության  
հենքի բաղադրիչների հարաբերակցությունը արտահայտում է  
պրուսյալական խոսքի հիմնական աստիճանների համակարգը:

Խոսքի հնչական հիմնական աստիճաններից առանձնացնենք  
երկուսը:

Գրանցից մեկը այն է, որի, որպես հարաբերական  
բարձրություն ունեցող հնչական առանցքի շուրջ ծավալվում է  
խոսքը իր փարատեսակ ելևէջներով: Մյուսը խոսաձայնի այն  
աստիճանն է, որին իր առոգանական տրամաբանությամբ  
հանգում է խոսքը, այլ կերպ ասած՝ ելրափակող աստիճանն է:

Նշվածները իրենց երաժշտական համարժեքները կարող են  
ունենալ: Մասնավորաբար, դրանցից վերջինը իր դերով կարող է  
համապարասխանել տոնիկա հասկացությանը, այն իմաստով, որ  
խոսքի ամբողջ հնչական ծավալումը խաղաղվում, ավարտվում,  
ելրափակվում է այս աստիճանով: Հայ երաժշտական տեսական  
մտքի պարմության մեջ շրջանառու է եղել «վերջավորող ձայն»  
կամ «վերջնաձայն» հասկացությունը, որը, ըստ էության, նշվածի  
երաժշտական համարժեքն է և եորոպական տոնիկա  
հասկացության ցուցորդելին է մեկանում [12]:

Խոսքի հիմնական հնչական առանցքին երգաստեղծության  
մեջ կարող է համապարասխանել «հիմնաձայնը»: Մա անվանվել  
է նաև «դիմող ձայն», որը հանդիսանում է ձայնակարգի օժանդակ  
հենակետ [13]:

Վերջավորող ձայնն ու դիմող ձայնը կամ, որ նույնն է՝  
տոնիկան և օժանդակ հենակետը միասին ձևավորում են  
ձայնակարգի հիմքը՝ տոնիկական կառուցվածքը [14]:

Այսինքն՝ վերը առաջարկված տրամաբանությամբ՝ ըստ  
ներդաշնակության եղանակների, խոսքից երգ աստիճանական  
անցման ժամանակ խոսաձայնի կամ առոգանական ելևէջի երկու

հիմնական աստիճանները փոխակերպվում են ձայնակարգային հիմնական հենակետերի: Եվ, եթե դրա համար հիմք է ծառայում «ներդաշնակության հենքի» առկայությունը, որի արտահայտած համակարգը, ըստ վերը նշվածի, համընկնում է արուստարական խոսքի արտաբերման հիմնական աստիճանների հետ, ապա ստացվում է, որ ստեղծագործությունների մեջ տոնիկայի և օժանդակ հենակետի հարաբերակցությունը պետք է արտահայտվի կամ կվարդայով, կամ կվինդայով և կամ օկտավ ձայնամիջոցով (վերջինը հնարավոր է ստեղծագործության մեջ ձայնակարգային կառույցների բարդ համադրությամբ, բաղադրյալ, փարգասած ձայնակարգային հիմքի դեպքում):

Թվում է, թե, ասենք, տերցիային հիմքով ձայնակարգային կառույցներ հնարավոր չեն:

Սակայն, Յու. Տյուլինը խոսելով «ներդաշնակության հենքի», նրա բաղկաչույց մաքուր ձայնամիջոցների մասին, դարձյալ նշում է դրանց կապը, մի կողմից խոսքի արտաբերման հետ, մյուս կողմից՝ ձայնակարգի հիմքի: Վերջին դեպքում նա կոնկրետացնում է, որ մաքուր ձայնամիջոցների ակուստիկ-ֆիզիոլոգիական օրինաչափություններով է պայմանավորված նրանց առաջնային նշանակությունը և ձայնակարգի կվարդա կամ կվինդա ձայնամիջոցով արտահայտված հիմքի հաստատումը:

Մաքուր ձայնամիջոցների այս կարգի բնութագրին, ըստ հեղինակի, հիմք է հանդիսացել մյուս տոների ինտոնացիոն հարակեցման, ձայնակարգի «աստիճանայնության» (ступенчатость) ձևավորման համար. ձայնակարգում մյուս ձայնամիջոցների լրացումը, ձայնակարգի աստիճանայնության «ստանդարտացումը» ենթարկվել է կվարդա-կվինդային հարաբերակցությունների ակոնտայնությանը [15]:

Ըստ վերոհիշյալի, տերցիային կամ այլ հիմքով ձայնակարգային կառույցները (ի դեպ Յու. Տյուլինը այս հիմքով ձայնակարգերը կվարդային կամ կվինդային հիմք ունեցող ձայնակարգերի հետ համեմատած համարում է հավվադեպ հանդիպող) [16] հնարավոր են, սակայն, ինտոնացիայի հոդարաշխումից (Ջ. Ջուշնարյանի տերմինով), ձայնակարգի ձևավորումից, ձայնակարգի աստիճանայնության «ստանդարտացումից» (Յու. Տյուլինի ձևակերպմամբ) հետո. նշված գործընթացների ավարտված լինելու պայմանով: Այդ պայմանը, ըստ Յու. Տյուլինի, կայանում է կվարդա-կվինդային հարաբերակցության ակոնտայնությամբ:

Այլ խոսքով, առհասարակ, ձայնակարգայնության հիմքում արդեն դրվում է «ներդաշնակության հենքի» գաղափարը՝ անկախ ձայնակարգի կառուցվածքից: Խնդիրն, ինչ խոսք, վերաբերում է ձայնակարգերի ծագման և փարգասման հարցերի ոլորտին:

Երկին դառնանք միջնադարյան հիշյալ սրբազորական սկզբունքին:

Եթե բնութագրելու լինենք առոգանված խոսքի հիմնաձայնը, պետք է նշենք, որ դա այն սափիճանն է, որի բարձրությունը արտահայտում է խոսքի ընդհանուր հույական մակարդակը և, որի համեմատ արտացոլվում են բոլոր հույական վերավարումները: Վերջավորող ձայնը այն մակարդակն է դրսևորում, որին հանգում և խաղաղվում է հույական լարվածությունը: Հերևաբար,, հույական լիցքը, որը պայմանավորված է սրբազորության բովանդակությամբ, դառնում է առոգանական հիմնաձայնի և վերջավորող ձայնի որոշիչ գործոն: Այլ խոսքով, այս երկու մակարդակների հարաբերակցությունը արտահայտում է առոգանված խոսքի երանգը, զգայմունքային թանձրացումը, հույական որակը:

Եթե պնդում ենք, թե առոգանական հիմնաձայնը և վերջնաձայնը պայմանավորում են ձայնակարգային հիմքի համապարասխան սափիճանները (ըստ ներկայացված սկզբունքի և նրա շրջանակներում), ապա վերջինս՝ ձայնակարգի հիմքը, նույն դերը պետք է ունենա երաժշտական ինֆունայիայի, ձայնակարգի զգայմունքային բնութագրման մեջ: Մավածը հաստատվում է Ք.Կուլջնարյանի և Մ.Բրուտյանի տեսակետներով [17]: Տեղին է հիշել, որ ձայնեղանակների պարագայում նույնպես դիմող ձայնը վճռորոշ է եղել թե՛ ձայնակարգի որոշարկման և թե՛ այդ ձայնակարգի հույական գունավորման հարցում [18]:

Ամբողջ ասվածից հետևում է, որ ներդաշնակության եղանակներից «ընթերցողականը» կամ «վերծանականը» իր երանգներով հիմք է ձայնակարգայնության (Ք.Կուլջնարյանի ձևակերպմամբ) համար, ավելի կոնկրետ՝ խոսքի երանգը արտահայտող հիմնական սափիճանները փոխակերպվում են ձայնակարգային առանցքի՝ «ներդաշնակության հենքի» ակուստիկ-ֆիզիոլոգիկ բնույթի հիման վրա, որը երկուստեք հարապատ է և խոսքին, և երաժշտության տեսական հիմքին: Այս էլ այն կարևոր օղակն է, որը ապահովում է կապ ներդաշնակության երեք եղանակներից վերջին երկուսի՝ «վերծանականի» և «մրմնջականի» միջև:

Մրանով ներդաշնակության երեք «եղանակները» հանդես են գալիս իբրև մեկ ամբողջական սրբազորական սկզբունք, որը երգային մակարդակի վրա հնարավորություն է ընձեռում ինֆունայիայի ինքնարոյն ծավալման համար՝ պայմանավորված սրբազորության բովանդակությամբ: Այլ խոսքով՝ գեղարվեստական կերպարի երաժշտական բնութագիր սրբազորության հնարավորություն է ապահովում:

Այս սկզբունքը ներթափանցելով հայկական միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստի ոլորտ, մեծ խթան հանդիսացավ

նրա հեղափոխ պարզապես համար, ձևավորել բոլորովին նոր երաժշտական մտածողություն և հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստի այլ մտնողիկ մշակույթների շարքում հասարակ բարձր մակարդակի:

#### ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. Յոհաննես Բոնեյի, Յաղագս քերականին, Երևան 1977թ. էջ. 216:
2. Նույն աշխատություն, էջ. 217:
3. Նույն աշխատություն, էջ. 216:
4. Նույն աշխատություն, էջ. 219-220:
5. X.Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград 1958 г., с. 412.
6. Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ. 158-159:
7. Н.Тармизян, Теория музыки в древней Армении, Ереван 1977 г., с. 67-68.
8. Ն.Թահմիսյան, Ներդաշնակության հենքի ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում (5-7-րդ դդ.), Պատմաբանասիրական հանդես, թ.1, Երևան 1966 թ., էջ. 77:
9. Ю.Тюлин, Учение о гармонии, Москва 1966 г., с.83.
10. Տես հոդված. Г.Геодакян, Черты ладовой системы армянской народной музыки, традиции и современность, Ереван 1986 г., с. 7.
11. Երևույթն ինքնին շար ավելի ծավալուն է. այսպես նշեցինք սուկ սկզբունքը:
12. Ռ.Աթայան: Հայկական խաղային նուրագրություն, Երևան 1959 թ., էջ 161:
13. Տիրապետող հնչյուն («դիմող ձայն»), լրես նույն տեղում:
14. Զ.Կուրնարյան, հիշյալ աշխ., էջեր 359, 363-364, Ա.Բրուսյան, Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Երևան 1983 թ., էջ. 24:
15. Յու.Տյուլին, նույն աշխ., էջեր 36, 83, 92-93:
16. Նույն աշխ., էջ 82:
17. Զ.Կուրնարյան, նույն աշխ., էջ 359-361, Ա.Բրուսյան, նույն աշխ., էջ 25:
18. Ռ.Աթայան, նշված աշխ., նույն տեղում:

\*\*\*

ЗАРА ТЕР-КАЗАРЯН

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР СЯТ-НОВА

Далекий и загадочный Сяйт-Нова...

Тайной окутана вся его легендарная жизнь - от рождения до неизвестного дня гибели, от бурной молодости до всепоглощающей любви, сжигающей его и породившее его поэзию, от ахпатской ссылки и до самой великой и сокровенной его загадки, оставленной потомкам-бездонной поэтической души его неисчерпаемого художественного мира.

Не так уж много - всего чуть более двух с половиной столетий - отделяют нас от его времени и казалось бы его жизнь и облик не должны для современников быть неразгаданным.

Феномен небесных светил.

Да, поистине Сяйт-Нова блестящая загадочная звезда на небосводе армянской, да и не только армянской культуры. Один давтар - сохраненный историей - один давтар и вся жизнь большого поэта, широкоохватный художественный мир гармонии чувств и мысли, возросший на пересечении различных исторических эпох и культурных традиций. Только очень большой талант, мощная художественная личность могла осознать, осмыслить, переосмыслить и обобщить столь различные, порою полярно противоположные явления, сплавить в единое, цельное художественное явление, далеко перешагнувшее свое время и поэтому современное, затрагивающее глубоко гуманное начало, глубоко человеческие чувства в его возвышенной интерпретации. Этот художественный мир предстает как некая стройная система интеллектуального и эмоционального в его пропорциональной целостности.

Естественно жил он в своей эпохе, жил полнокровно, бурно, неистово. Известно, что общественное бытие определяет общественное сознание, однако сознание личности может опередить это бытие и быть его двигателем, его маяком, сделать опережающий скачок и пока по мере развития объективных исторических процессов личное и общественное сознание не уравниваются - сильное личное сознание может определить

общественное бытие. В такие переломные периоды истории роль отдельных личностей неизмеримо возрастает.

Чтобы двигать свое время, видеть и предвосхищать ее вперед, необходимо иметь за плечами огромный путь в прошлом, богатые, разветвленные, жизнестойкие корни. Естественно исторический уникум Саят-Нова был счастливо предопределен временем и характером исторического пути развития национальной культуры. На тернистом пути армянская национальная культура - "этот двуликий Янус" - по меткому определению Брюсова, создала свой самобытный художественный облик, свой абрис, свой строй мысли и чувств в условиях непрерывной и сложной борьбы между западной и восточной ориентациями. В различные эпохи динамика акцентирования ориентации, детерминируясь конкретно-исторической эпохой и ситуацией, менялась. Результатом этого сложнейшего процесса стал совершенно беспрецедентный синтетический характер художественного мышления - равнозначно восприимчивый к иноявлениям с противоположными тенденциями. Армянское национальное художественное мышление, как явление культурологического порядка, отличает острота в восприятии нового, ускоренное сознание и переосмысление через собственное восприятие. Последнее свидетельствует о наличии крепкого, стойкого национального инварианта, который постоянно обогащался внешними контактами, создавая новое художественное качество, сочетающее в себе в единовремении западные и восточные традиции. Говоря образно словами Н.Марра: армянская культура - это колосс, стоящий на Востоке, но смотрящий на Запад, откуда он черпал свое вдохновение.

В этом отразилось все своеобразие истории и географии армянского народа, в этом возможно счастье, построенное на трагедии исторического пути, способствовавшее перманентному развитию армянской культуры на протяжении трех тысячелетий.

Не случайно, что именно на почве армянской культуры стал возможен феномен культурного обобщения в лице Саят-Нова, а закономерный характер этого был подтвержден явлением А.Хачатуряна в наше время. Отметим, что в силу исторических условий охват регионов традиций в этом случае отличается друг от друга масштабами. Однако их роднит еще одно важнейшее качество. Они не только представители одной национальной культуры, но и выходцы из одной и той же культурной среды, которая рождает,

питает, формирует и кристаллизирует художественное мышление. Они - тифлисцы. Среда одно из важнейших условий формирования художественной личности. Другой же, тесно взаимосвязанный и определяющий фактор - это историческое время, художественное время. Итак, среда и время - условия, умноженные на сильный личностный фактор национального художника - есть три стороны феномена, материализующее художника, его мир.

Тифлис - многоликий, многообразный и богатый, многонациональный и блестящий культурный центр огромного региона, на протяжении столетий своим неповторимым духом, создавший самобытное и цельное мировоззрение, отличающееся удивительным жизнелюбием, светлым и гуманным гедонистическим началом.

Необходимо отметить также, что Тифлис - это та среда, где армяне никогда не чувствовали себя культурными чужаками, культурными эмигрантами, ибо глубокая общность двух христианских культур, противопоставляющих их всему Востоку вообще, сформировавшихся на протяжении веков, синхронно и почти на идентичных условиях, а также культурное гостеприимство Грузии, всемерно способствовали этому.

Саят-Нова, родившийся и формировавшийся в Тифлисской среде, армянский художник, нес в себе также и два разнохарактерных начала армянской культуры. Авлабарец по материнской линии, сам себя он часто называет алепцем, ибо отец его - выходец из западной Армении. Думается, что данный фактор имеет в формировании мировоззрения художника немаловажное значение, сочетавшего в себе изначально восточного певца и западного поэта (т.к. западноармянская культурная традиция всегда больше тяготела к западной традиции).

В мировой художественной практике поэтов, равнозначно говорящих на нескольких языках - единицы. Саят-Нова поэт-полиглот одинаково вольно чувствующий себя в стихии традиционного ашугского языка, господствующего на протяжении всего восточного региона, языка меджлисов и обязательного профессионализма - тюркского, а точнее его диалекта, называемого айрумлу, как и родного для него по среде грузинском, и естественного для него генетически - армянском.

Трехязычный поэт. Наследник трех культурных традиций..Профессионал в трех лицах - поэт, композитор и

интерпретатор. Трижды - трижды богатый творец, которому ясная и стойкая позиция национального художника дала возможность безошибочной ориентации в этом сложном сплаве традиций и времен, четкая позиция современного и национального явления.

Трудно в триединстве Саят-Нова отделить музыканта от поэта, поэта от интерпретатора, ибо везде он представляется творцом, поэтом в самом широком понимании этого явления.

“В поэзии ашуг - и в ашугском искусстве творящий поэзию” - сказал П. Севак.

Глубоки и многослойны традиции его поэтического мира - это гуманный и светлый мир Нарекаци, мятежный дух Фрика, всеобъемлющая любовь Ерзнкаци, душевная тревога Ахтамарци, цельная красота айренов Кучака, жизнелюбие и гедонизм Овнатана и ашуггов предшествующей эпохи. Это поэтический строй Рудаки и Хайама, это образная сфера западных трубадуров и шекспировских сонетов, что впервые отметил еще великий Туманян. Это отнюдь не непосредственные заимствования, а национальное мировоззрение, исторически унаследованное художественное мышление. Он сам прекрасно сознавал всю глубину своего веками наслаиваемого потенциала: “Я поэт - иду издалека” сказал он в одной из своих армянских песен.

Фактически все его творчество пронизано чувством к трубадурной донне, в лице прекрасной Анны Батонишвили, что было явлением совершенно непрецедентным в восточной ашугской поэзии. Вместе с этим его поэтический мир изобилует образами восточных легенд и преданий, арабской суфийской поэзии, грузинского поэтического слога, его меткое поэтическое слово часто буквально пересказывает доступным языком мудрые изречения книги христиан - Библии.

В силу известной сильнейшей традиции, армянские гусаны часто как идейно, так и языково перевоплощались в условиях экспансии мусульманского мира в фарсиязычных, арабоязычных, а позже и в тюркоязычных творцов. Саят-Нова же удалось преодолеть вековую традицию и сделать культурно-исторический ход. Он впервые в традиции ашугской культуры переносит слог фарси, каноны стихосложения ашугского искусства в систему грузинского языка и литературы. Об этом свидетельствует он сам, отмечая, что сие огромное достижение царем Ираклием было особо отмечено ценным подношением. Впервые в традиционных ашугских формах

Саят-Нова запел нетрадиционными (христианскими) языками - грузинском, позже на родном армянском. И чем мудрее становился его художественный мир, чем зрелее и богаче его творческая личность, тем больше он тяготел к стихии родных языковых систем. Здесь наблюдается несомненно феномен тенденции сближения систем художественного мироощущения, мировоззрения и его эквивалента - выразителя - языка - рожденных на идентичных основах и традициях. К явлению аналогичного же порядка надо видимо отнести и факт сохранения в народной памяти песен Саят-Нова в синтезе языка и музыки исключительно с армянским текстом. Здесь уже мы имеем дело с трехслойным системным построением, где в гармонии сочетаются три уровня национального общественного сознания: мировоззрение, язык и музыкальное мышление.

#### Традиционный Саят-Нова и новатор Саят-Нова.

Соловей, роза и прекрасная дева - традиционные символы ашугского жизневоспевания, представляемые в традициях жанра, предельно обобщенно, абстрактно, неземным началом. Новатор Саят-Нова окрашивает эти символы глубоко личностным, даже исповедальным характером, уходя от сознательного абстрагирования к осознанному авторству. Современное литературоведение этот переходный процесс от неосознанного авторства к осознанному оценивает как магистральный путь литературного развития. Именно неосознанное авторство породило в ашугской поэтической традиции невероятное многообразие сложнейших форм стихосложения, порою гипертрофируя их. Саят-Нова в совершенстве владеет, с ловкостью кудесника, во всех доступных ему языковых сферах играет традиционными формами ашугской поэзии - газели (ղիշիղի) 2-х строч., баритавуры (длинностоп.), баяти, теджнисы-мухаммасы, теджнисы-баяти, теджнисы-углама, мустазаты (только на арм.), кафа (или гяфы), ярана, огутлама, агана, карахеджа и многие другие. Однако почти никогда строго не придерживается схемы, взрывает ее изнутри, нарушает ее симметрию, придает ей индивидуализированный тип. Интересно отметить, что аналогичная тенденция мышления - при полной иллюзии внешней симметрии, повторности и гармонии - внутренне обязательно нарушать ее гармонию - мы наблюдаем и в иных сферах армянского художественного мировоспроизведения: таковы

барельефы и каменная вязь хачкаров, средневековая миниатюра и архитектура архитектурных пропорций и т.п.

В духовном мире Саят-Нова - ашуг и поэт с ярчайшей личностью - в постоянной борьбе. Он остается ашугом по форме выражения, но поэтом, обогащающим ашугский образный мир только ему присущими красками, личным вдохновением, внутренним миром своей любви и тревог. Это - поэт в художественно-содержательном, идейном аспекте этого феномена. Аналогичные импульсы в истории развития жанра на его пути символизируют новые поворотные этапы.

Пребывающий одновременно в трех языковых системах поэтический мир Саят-Нова одновременно находится и двух культурных системах: западно-христианском и восточно-мусульманском. В его художественном мировоззрении Запад и Восток находятся в таком же соответствии, как и авторские типы ашуга и поэта, как и в его творчестве феномен формы и содержания. Это гусан-трубадур в одеяниях ашуга-дервиша, как метко назвал его один из виднейших исследователей его творчества Г.Бахчинян.

Саят-Нова рубежный художник. Он стоит на перекрестке старого и нового времени, времени западного и восточного, христианского и мусульманского. Одновременно находясь в трех языковых системах, в двух культурных традициях, он разделяет и анахронично пребывает также и в двух временных системах.

Это с одной стороны - западное время блестящего Просветительства и глубокое средневековье Востока с его философским мировоззрением. Невзирая на свою языково - диалектную систему, ашугским образом, строгому и самоуглубленному духу с абсолютизацией духовного начала, Саят-Нова своим просветленным гуманизмом, общечеловеческими идеями, своим земным лиризмом выходит за пределы восточного времени, перешагивая в раскрепощенный светлый мир запада - эпохи энциклопедистов.

Один давтар - и все только о любви. Однако сколько смогла вместить эта любовь, сколько проблем и вопросов поднято сквозь взгляд глубокого лирика, раскрыто в ее содержании многочисленные стороны человеческого сознания - от философских сомнений до откровенного социального бунта. Поистине лирика была только лишь точкой его опоры, отталкиваясь от которой он

перевернул весь мир ашугской поэзии, подняв ее художественно до уровня высочайших достижений мировой литературы.

Почти везде он воспеваает любовь - пишет Брюсов, но насколько красочны в его стихах нюансы этой любви - от безмятежной нежности к сильной страсти, от отчаяния к потрясению, от сомнений к гордому самосознанию художника. Поистине Саят-Нова можно назвать поэтом нюансов. То, что через сто лет провозгласит Верлен "Pas la couleur, tien que la nuance" (не цвет - а только нюанс).

Суметь понять и осознать все сложное многообразие художественно-поэтического мира Саят-Нова во временном аспекте, в вертикале и в горизонтали исторических традиций, в многообразии проявлений традиций и новаторства - означает осознать его глубоко национальную сущность, его гражданскую позицию, обусловленные историко-потенциальной информацией и раскрытой в благоприятных условиях перекрещивания времен, культур и ситуаций. На каком бы языке не творил Саят Нова, из каких бы истоков не исходило его творческое вдохновение, на какие бы традиции он не опирался - везде он оставался глубоко национальным явлением, обогащая обоюднo достижениями контактируемых культур, внося огромный вклад в развитие художественного процесса всех народов Закавказья, одновременно обогащая тем самым свою национальную культуру.

Однажды армянский поэт К.Зарьян в беседе с Верхарном сказал, что он не признает понятия неродного языка, ибо одинаково свободно чувствует и творит на нескольких европейских языках и что во всех этих стихиях ощущает себя родным. На что Верхарн спросил - а на каком же языке молится он? Зарьян трижды утверждал, что все языки одинаково подвластны ему. Верхарн неумолимо задавал ему один и тот же вопрос - а на каком же языке он молится? На армянском - наконец ответил тот. Вот это и есть Ваша душа, а поэт всегда пишет душой.

Саят-Нова молился на армянском.

\* \* \*

АРМЕНИИ ГАСПАРЯН

## К ПРОБЛЕМЕ ТРАДИЦИЙ АРМЯНСКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Зарождение, формирование и развитие армянского профессионального творчества, композиторского искусства и школы явилось результатом многомерного синтеза высоких достижений европейской музыкальной культуры с творчески осмысленными традициями и огромным прогрессивным потенциалом, заложенным в основе национального искусства прошлого, которое представлено несколькими основными пластами: народное, народно-профессиональное, светское и духовное.

Однако, если процесс осознания и аналитического исследования многочисленных характерных связей профессионального творчества и народного, и народно-профессионального искусства в основном сложился и изучается в армянском музыкознании, то такое сложное, противоречивое, неоднозначное явление как духовная музыка в ее связях с профессиональным искусством еще не получило своего глубокого теоретического осмысления.

Между тем, проблемы, связанные с данной областью, представляют большой интерес, ибо хорошо известно, что духовная музыка Армении являлась одним из значительных пластов богатой музыкальной культуры прошлого, что церковь, в силу социальных и исторических причин, на протяжении многих веков оставалась одним из главных центров музыкального профессионализма, с ней были связаны не только становление и развитие теории музыки, нотописи, педагогики, но и создание выдающихся художественных ценностей.

Армянская музыковедческая мысль советского периода достигла значительных результатов в исследовании основных этапов развития армянской музыкальной культуры вообще и в области изучения армянской церковной музыки в частности.

Трудно переоценить познавательную, историческую, эстетическую, музыкально-теоретическую ценность и значение фундаментальных трудов Х.С.Кушнарера и А.Н.Шавердяна, которые, опираясь на имеющиеся в их время источники, в том

числе научные и практические изыскания великого Комитаса и других предшественников, явились одними из первых в деле научного обобщения и становления основных научно-практических принципов и концепций армянского музыкознания. Большой интерес представляют их работы и в аспекте изучения духовной музыки, определения места и значения церкви, ее позитивной и негативной роли в истории развития армянского музыкального искусства, потому, несмотря на спорность некоторых положений, являют собой важную веху в исследовании данной области армянского искусства.

В них не только прослеживаются пути формирования и эволюции армянской церковной музыки, но и выдвигается ряд важнейших проблем (в особенности в книге Х.С.Кушнарева "Вопросы истории и теории армянской монодической музыки"), так, например: социально-классовая разграниченность и ограниченность, традиции аскетизма и догматизма музыкального искусства церкви, генетическая связь с другими музыкальными культурами, взаимодействие различных пластов армянского музыкального творчества (в частности, влияние народной и народно-профессиональной музыки), вопросы идейно-эмоциональных установок, гласовости, принципы формообразования, с точки зрения ладовой организации и интонационных сопряжений, конструктивных основ, жанровых определений, ритмико-мелодических характеристик

Вместе с тем, общая направленность и цель работ не позволили углубиться во многие проблемы: так, недостаточно освещены вопросы связи поэтического и музыкального начал, объективных и субъективных моментов образно-художественного восприятия и выражения, места в процессуальной службе, исследования песнопений в их становлении в литургический цикл и т.д.

Несомненно, данью времени определяется и строгая и необъективная характеристика духовной музыки, данная А.И.Шавердяном: "Было бы ошибочно преувеличивать значение теоретических вопросов, разрабатывавшихся в области церковной музыки, связывать с ними центральные проблемы национальной музыкальной культуры" (I, стр. 219).

На такую постановку вопроса, в определенной степени призвана ответить работа К.Худабашиян "Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию": "Преувеличивать, конечно, не стоит,

но нам кажется, настало время вернуться к этому вопросу и попытаться понять роль теории и практики духовной монодии в становлении национальной музыкальной культуры” (2, стр. 30). И, действительно, сделана весьма плодотворная попытка вскрыть отдельные закономерности эволюции духовной музыки, ее индивидуального стиля, проследить пути развития духовной монодии в творческой деятельности музыкантов нового времени - константинопольцев Е.Тнтесяна, Ташчяна и т.д., Х.Кара-Мурзы, М.Екмаляна, с именами которых связаны первые опыты соединения армянской монодии с достижениями европейского многоголосия.

Существенно новым этапом в изучении духовной музыки являются работы Р.А.Атаяна, посвященные вопросам хазовой нотописи, нотописи А.Лимонджяна, научному и композиторскому творчеству Комитаса.

Важную ступень в области армянской музыкальной медиевистики и эстетики, теории музыки древней и средневековой Армении представляют работы Н.К.Тагмизяна, и в особенности его капитальные труды “Нерсес Шнорали - композитор и музыкант”, “Теория музыки в древней Армении”, “Григор Нарекаци и армянская музыка V-XVвв”. Так, на основании дошедших до нас данных о музыкальной культуре и литературе средневековья, а также достижений армянской филологии, Тагмизян не только объемно представляет музыкальное искусство и науку данной эпохи, неопределимый вклад могучих художников в деле обогащения музыки и поэтики, упорядочения и унифицирования церковного пения (Н.Шнорали), развития таких жанров, как таги, гимнодии, создание истинных шедевров в данной области (Г.Нарекаци), но и глубоко анализирует принципы звукового, ладового строения и интонационного мышления, выявляет своеобразие поэтико-мелодических взаимосвязей, жанрово-ассоциативного и собственно музыкальных, ритмо-мелодических взаимоотношений в их произведениях.

В книге “Теория музыки в древней Армении” автор прослеживает главные этапы развития музыкального искусства древней Армении, раскрывает, выявляет корни музыкально-теоретической науки и ее отражение и выражение в творческой практике, практической теории.

В небольшой работе "Музыка в древней и средневековой Армении" Тагмизян, конкретизируя некоторые аспекты в изучении данной проблемы, указывает, что "богатая возможностями область исследования древней и средневековой армянской музыкальной культуры все еще остается полупустой" (3, стр. 54).

И, действительно, процесс изучения духовной музыки выдвигает целый ряд проблем, которые могут указать определенную направленность дальнейших исследований, как то: музыкальное искусство в структуре религии - факторы взаимосвязи и самостоятельности, взаимодействия и взаимоотчуждения; социальные, философские, эстетические аспекты художественной целостности, художественно-музыкальный образ - эстетические и религиозные доминанты, эстетический вкус и религиозные модификации, соотношение религиозного и народного, канонического и свободного творчества, процесс взаимодействия духовного и светского искусства, взаимовлияние и взаимообогащение параллельно развивающихся духовных и светских жанров и т.д.

Изучение музыковедческой литературы (т.е. вышеназванных трудов и исследований других армянских музыковедов выявляют и другое: первое - хотя на современном этапе духовная музыка стала объектом теоретического освещения, хотя преодолеваются попытки причисления ее только и исключительно церкви, и жесткого ограничения ее рамками церковной интерпретации, хотя в ряде работ отражены основные закономерности и принципы развития духовного музыкального творчества, формирования его отдельных жанров, характеристика элементов музыкальной выразительности, наблюдения и выводы предопределяются пределами, границами самой духовной музыки; второе - несмотря на то, что вопросы проникновения традиций духовной музыки в профессиональном искусстве и ставший уже реальностью диалог между музыкальными культурами прошлого и настоящего постепенно находят свое отражение в научных трудах, результаты изысканий авторов зачастую растворяются в общем контексте какой-либо проблемы музыкального творчества, в определенном ракурсе или аспекте, диктуемые целью и задачами научной тематики.

В результате этого, такое сложное, неординарное явление как проблема взаимосвязи традиций духовной монодической музыки и

композиторского творчества не получает своего целостного, обобщенного выражения и теоретического осмысления.

Между тем, особое внимание к глубинным пластам национальной музыки было всегда характерно для армянских композиторов от Кара-Мурзы, М.Екмаляна и Комитаса до А.Хачатуряна, от А.Степаняна, впервые использовавшего в первой симфонии шаракан, до наших дней.

Интересно, что данное явление наиболее заостренно наблюдается на двух основных этапах, а именно, XIX - начало XX вв., ознаменовавшемся зарождением и становлением нового профессионального музыкального искусства, первыми попытками соединения армянской монодии с достижениями европейского многоголосия и начало 60-х гг., явившимися новым этапом развития армянской национальной культуры и до наших дней.

Последнее же 20-летие характеризуется принципиально иными тенденциями филофско-психологического осмысления прошлого и настоящего, истории и современности, проблем национального самосознания и предыдущих традиций, возвратом к эстетическим устоям Комитаса и освоением эстетико-стилистического опыта музыки XX века, усвоением ее многообразного арсенала средств музыкальной выразительности (от неоклассицизма до алеаторики, от серийной музыки до сонористики).

Что же существенного привнесла средневековая монодия, ценная своей изначальной высокой духовностью, в профессиональное творчество? Новую образно-эмоциональную сферу и философско-эстетические концепции, новые модификации и жанровые трансформации, новые принципы музыкального мышления, формообразования, тематического развития и интонационного обобщения конструирования метро-ритмических формул, звуковысотных и ладовых организаций.

На определенном этапе новое качество проявления национального художественного мышления формирует свои закономерности развития, перерастает рамки локального, единичного явления или некой тенденции, становится своеобразной традицией претворения национальных традиций на данном уровне, определяет новое творческое направление.

Вместе с тем, любая творческая индивидуальность, восходящая в своем генезисе к какой-либо национальной школе или пласту, характеризуется не только многообразием и многоуровневостью

осмысления, синтезирования, трансформации жизнеустойчивых, стилистических, методологических, духовных, идеологических традиций, накопленных в процессе исторического развития, но и их индивидуальным восприятием и интерпретацией.

Ведь творческая личность композитора-художника обусловлена многообразными факторами исторического, социально-общественного, философско-эстетического порядка, глубинными закономерностями развития музыкального искусства, которые преломляясь сквозь призму определенного мироощущения, мировосприятия, мировоззрения, переплавляясь в творческом воображении, создают творческую индивидуальность, своеобразную методологию, стиль, манеру, творческую оригинальность, неотделимую от основных тенденций развития современности.

Отсюда и разножанровость, интенсивность и неожиданность стилевых открытий в сфере претворения традиций, разнообразие творческих подходов современных композиторов к средневековой монодии: стилизация и коллажное, свободное интонационное развитие, различные полифонические разработки, традиционные обработки, цитирование и т.д.

Изучение данной проблематики обуславливает основную цель и задачи исследований, ибо познание художественного наследия во всех его проявлениях, выявление аспектов взаимодействия его отдельных пластов и современного музыкального творчества является одной из ключевых проблем современного музыкознания, она всегда актуальна и диктуется потребностями времени.

### Литература

1. А.Шавердян. "Очерки по истории армянской музыки XIX-XX веков", Москва, Гос.Муз.Издат., 1959 г.
  2. К.Худабашян. "Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию", Ереван, Изд-во АН Арм. ССР, 1977 г.
- Н.Тагмизян. "Музыка в древней и средневековой Армении", Ереван, 1982 г.

\* \* \*

ЭДУАРД ПАШИНЯН

## О ЛАДОГАРМОНИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АРАМА ХАЧАТУРЯНА

“..Музыкальный язык творит народ. Он создает то неповторимое своеобразие интонационного строя, ритмики, тембров, которое и позволяет безошибочно определять национальную принадлежность того или иного музыкального произведения...”

“...Музыкальное творчество должно иметь национальный аромат, национальную окраску...”

А.Хачатурян

Музыкальная классика XX века в поисках средств обновления выразительных возможностей мелодико-гармонического языка широко опирается на ладоинтонационные и метроритмические особенности народной песни. Явление, само по себе не новое, в современной музыке осуществляется с принципиально новых творческих позиций. С одной стороны осваиваются гармонические образования, типичные для ладов народной музыки, с другой - используя присущие ей принципы ладообразования, организуются новые ладовые структуры с характерными для них аккордовыми комплексами.

Именно таков творческий поиск выдающихся корифеев музыки нашего столетия Бартока, Прокофьева, Комитаса, Шостаковича, Хачатуряна и других.

Армянская профессиональная композиторская школа, зародившаяся во второй половине прошлого века, с самого же начала своей деятельности опиралась на лады народной музыки. Теоретические исследования Комитаса создали прочную базу для организации многоголосия, исходя из закономерностей звукоряда, лежащего в основе этих ладов.

Диатонический квартовый звукоряд и организуемые в соответствии с ним лады монодической культуры, трактуемые нами с позиций универсальной суперладовой тональной системы<sup>1</sup>, в произведениях национальных композиторов раскрываются богатыми оригинальными аккордово-гармоническими, полифоническими, полимонодическими, полиладово-политональными возможностями.

<sup>1</sup> Э.Пашинян. “Универсальная суперладовая система в армянской музыке”. Историко-филологический журнал АН Арм. ССР. Ереван, 1973, №3(62).

Э.Пашинян. Учебник гармоний (на арм. языке), 3-е изд. Изд-во “Советакан грох”, Ереван, 1987.

Уже в одноголосных мелодических построениях в силу особенностей звукоряда ладов, имеющих выше и ниже тоники разную структуру, с точки зрения традиционных представлений присутствует полиладовость (биладовость), однако освоение ее гармонических, полифонических возможностей происходит далеко не сразу. Этому мешает господствующее положение, находящейся в расцвете европейской мажоро-минорной системы. Поэтому в музыкальных произведениях первых этапов становления многоголосия композиторы применяли такие гармонические образования из ближайших верхних и нижних сфер ладов, которые были сходны с аккордикой мажорных и минорных ладов. Целая плеяда последующих композиторов с целью интонационного обогащения постепенно начала вовлекать в творческую практику и те аккордово-гармонические структуры биладовых систем, которые, хотя и были присущи ладам народной музыки, однако по вышеуказанным причинам избегались. Постепенно расширяются и границы гипероктавных ладов. Ведь в образцах народной гусанской, ашугской песни, в шараканах имеются образцы с развернутым по квартовому звукоряду гипероктавным диапазоном. Обращение к подобным системам дает возможность для организации оригинальных аккордов, присущих охватываемым новым ладовым сферам. Появляются созвучия, варианты по отношению к основной аккордике биладовых гипероктавных систем. Одновременное сочетание различных сфер ладов с развернутым широким диапазоном приводит к полиладово-политональным фактурным образованиям. Последние и стали основой организации многоголосия в хоровых произведениях Комитаса.

В яркой красочной палитре гармонического языка Хачатуряна органически сочетаются два ведущих начала: богатая оригинальная аккордика терцовой структуры ближайших сфер гипероктавных ладов народной музыки и ряд новых явлений современного композиторского письма.

Уже широкое применение вариантных гармонических образований ближайших от тоники нижних сфер биладовых систем привлекает в произведениях Хачатуряна как неповторимой колоритностью, так и ясной функциональностью. Наглядной иллюстрацией к этому является отрывок из второй части скрипичного концерта композитора, в котором применены доминанты и субдоминанты верхней и нижней сфер гиподорийско-

эолийского лада ля, над оstinatно чередующимся в базе тонико-доминантовым органным пунктом.

25 30

*a tempo* *mf cantabile espress.*

35 HV<sub>7</sub>

40 HII HV HII

45 HV BV BV BV BV

*mp*

BV<sub>7</sub> BV<sub>7</sub>

Пример № 1

Неистощимая чарующая мелодия Хачатуряна, опирающаяся на гипероктавные лады широкого диапазона, естественно вовлекает в центральную ладотональность и аккордику ладовых сфер, тем самым интонационно обогащая гармонический язык произведения новыми яркими созвучиями. Эти аккорды в силу разнооктавной одноименности октавными перемещениями привлекаются в сферы, непосредственно прилегающие к тоническому центру лада, создавая в пределах октавы видимость вариантных ступеней.

В приводимом ниже отрывке из первой части виолончельного концерта Хачатуряна начальная фраза гармонизована аккордами, привлеченными из верхних сфер гипероктавного гиподорийско-эолийского лада ми (из разнооктавного локрийского лада ми: это ПVIИ (соль-си бемоль-ре) и ПVIIV (ля-до-ми бемоль-соль), сочетающиеся с последовательно чередующимся тонико-доминантовым органичным пунктом.

А. Хачатурян  
Концерт для виолончели с оркестром  
(I ч.)

Звукоряд и аккорды

Пример №2

Творчество Хачатуряна богато примерами привлечения аккордики одноименно-разнооктавных ладов квартового звукоряда универсальной суперладовой тональной системы. Так в песне "Сад мой любимый" в тональности фа заключительные гармонии с точки зрения мажоро-минорной системы являются низкой V мажорной, низким VII малым минорным VII<sub>7</sub> аккордом, переходящим в заключительную мажорную тонику. С позиций суперладовой

тональной системы это соответственно 2ПВУ, следующая в ПВVII, и далее в Т.

А. Хачатурян  
"Сад мой любимый"

Звукоряд и аккордика  
с...

BV VII      да ПВУ

Пример №3

Гармоническое мышление Хачатуряна постепенно приходит и к объединению созвучий нижних и верхних сфер в единый ладогармонический функциональный комплекс. Так, в отрывке из балета "Спартак" применяется нижний доминантсептдецимаккорд (НV<sub>7</sub>10), объединяющий нижний малый мажорный V<sub>7</sub> с верхним минорным V<sub>7</sub>-ом (дублирующие тоны пропущены).

с...

I

II

Пример №4

Заключительный кадансовый оборот во второй части фортепианного концерта Хачатуряна представляет из себя, объединенную на фоне тоники, гармонию из  $НIV_7$  (ре-фа диэз-ля-до-ми) и  $ПVII$  (си бемоль-ре-фа), переходящую в тонику в гиподорийско-эолийской ладотональности ля.

Пример №5

Звукоряд и аккорды

$НIV_7$                       Т                       $ПVII$

Пример №6

В своем творчестве композитор широко обращается к ладам как натурального, так и видоизмененного квартового звукоряда. Из последних особенно часто он прибегает к гипероктавному фригийскому мажору (мелодическому мажору с низкой II ступенью, гипреоктавным дважды гармоническому мажору и минору с характерными гипосферами вокруг тоники (дважды двойственные лады), к гипоионийско-миксолидийскому ладу с низкой VI ступенью.

В оригинальных ладах диатонического квартового звукоряда аккордика имеет своеобразную структуру. Так, трезвучия, как известно, встречаются лишь трех видов: мажорные, минорные и уменьшенные. В последних удвоение октавой выше основного тона приводит к образованию, как уже неоднократно отмечалось нами<sup>2</sup>,

<sup>2</sup> См. Э.Р.Пашинян "Учебник гармонии", гл. XIII, изд. 3-е. "Советакан грох", 1987, Ереван, а также предыдущую сноску.

уменьшенного октаккорда (ум.  $35^7$  или ум. 8), характерного аккорда данного звукоряда.

Указанный аккорд, наряду с создаваемыми Хачатуряном, энгармонически совпадающими с ним, яркими, красочными аккордами с большой септимой (увеличенным секундквартсептаккордом - ув.  $24^7$ , состоящим из увеличенных секунды, кварты и большой септимы и увеличенного терцквартсептаккорда - ув.  $34^7$ , состоящего из малой терции, увеличенной кварты и большой септимы (находят широкое применение в творчестве композитора, став своеобразными хачатуряновскими аккордами, по которым легко определить автора музыки. В основе последних двух созвучий лежит увеличенная секунда альтерированного квартового звукоряда. В неполных формах данной группы аккордов пропускается квинтовый (квартовый) тон.



Пример №7

Рассмотренная аккордика практически возможна на всех ступенях квартового звукоряда, в силу альтерационных особенностей последнего.

А. Хачатурян  
Балет "Гаяне"

Пример №8

В гипероктавных фригийском мажоре и дважды гармоническом мажоре находят широкое применение  $VII$  и  $VII_7$ , которые с позиций европейского мажоро-минора являются неаполитанскими субдоминантами, и  $HV_7$ ,  $HVII_7$  гипероктавного дважды гармонического мажора, которые в указанном плане напоминают альтерированные доминанты ( $V_7^{-5}$ ,  $V_7^{-3}$ ).

Органичным элементом произведений Хачатуряна стал своеобразный концентрированный мелизм (термин наш - Э.П.), применяющийся еще Р.Меликяном: одновременное сочетание основного и вспомогательного мелизмических звуков. Под влиянием творчества Хачатуряна этот прием получил большое распространение в музыке композиторов многих национальных республик, чья народная музыка богата мелизматикой.

А. Хачатурян  
Концерт для скрипки с оркестром  
дополнительные тоны 4. 1  
(мелизматч. вспомог. звуки)

Пример №9

Здесь уже в зародыше проявляется тенденция перехода горизонтальных мелодических образований в вертикальный гармонический комплекс (мелодическая гармония). На этой основе и происходит процесс дальнейшего окружения аккордовых тонов секундовыми гроздьями. Однако в подобных созвучиях в произведениях Хачатуряна сочетаются исключительно диатонические ступени лада, чем и достигается особая ладовая интонационность в звучании сложных гармонических комплексов.

Пример №10



А. Хачатурян  
Концерт для скрипки с оркестром  
ч. 1

The image shows a musical score for Example No. 13. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line for a violin, starting with a piano (p) dynamic marking. The middle staff is a piano accompaniment, with a treble clef on the upper part and a bass clef on the lower part, also marked with a piano (p) dynamic. The bottom staff shows a series of chords, each with a circled number (1, 2, 3, 4, 5) above it, indicating a sequence of chords. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Пример №13

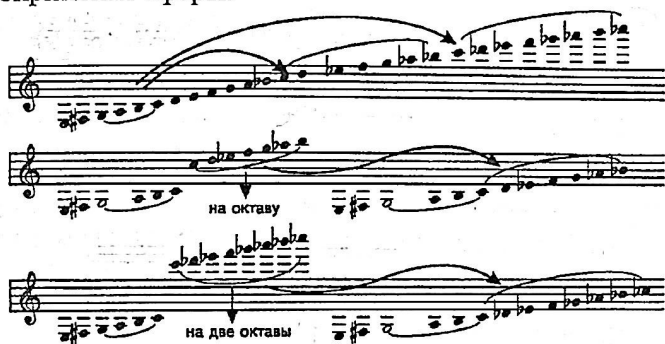
Рассмотренные два принципа усложнения классической аккордики приводят к нарушению ее терцовой структуры и делают правомерным применение иных аккордовых образований. Так, применявшаяся еще Р.Меликяном, гармонизация данного мелодического отрезка вертикальным комплексом тех же звуков находит место в произведениях композитора.

Большими выразительными возможностями обладает, введенная в диатонику народных ладов, хроматика. Процесс этот в умелых руках художника обогащает ладовую основу его музыки, так как опирается на закономерности альтерации в ладах квартового звукоряда

Из хроматизированных мелодических образований, путем одновременного сочетания всех составных звуков по типу рассмотренных нами концентрированных мелизмов, также происходит становление оригинальных гармонических построений.

В произведениях Хачатуряна новаторские тенденции проявились в ладообразовании не только в применении ладов с гипероктавным звукорядом, но и в организации новых ладовых структур на основе привлечения в один последовательный ладовый комплекс тетраордов и иных структурных единиц, октавно перемещенных из различных сфер квартового звукоряда. Этим композитор намечает новые пути развития ладового мышления с неограниченными выразительными возможностями.

Здесь проявляется своеобразная модуляционность, применяемая в народной музыке в ее гипероктавных ладах, где ступени одной ладовой сферы переосмысливаются в октавно-одноименные ступени других сфер. Через эти потенциально полифункциональные ступени и происходит объединение различных отрезков квартового звукоряда в одну последовательную ладовую структуру. Показательно в этом отношении вступление ко второй части скрипичного концерта композитора, в котором сближены в последовательном изложении одноименно-разнооктавные миксолидийская и, расположенная двумя октавами выше, локрийская сферы.



Пример №14

Как уже нами отмечалось, подобные соединения отрезков из разных сфер квартового звукоряда могут происходить как на основе тетракордов, так и иных одинаковых или различных звеньев, как-то, трикордов, дихордов, пентакордов и т.п. Так, ряд последовательных эолийских или локрийских трикордов (т.е. построенных с указанных ступеней квартового звукоряда) приводит к образованию лада тон-полутон или полутон-тон, который довольно часто встречается в произведениях Хачатуряна (см. цифру 40 Концерта - рапсодии для виолончели с оркестром композитора).

Характерная аккордика этих ладов состоит из уменьшенных трезвучий и септаккордов. Хачатурян создает и более оригинальную красочную аккордику из одновременно звучащих ступеней лада, сопровождающих мелодический оборот из неохваченных аккордовым комплексом звуков. Отмечается тенденция к привлечению в одновременном звучании развернутой звуковой

палитры в едином взаимодействующем аккордово-мелодическом комплексе.

А. Хачатурян  
Концерт-рапсодия для  
виолончели с оркестром

40

Пример №15

*Poco meno mosso*

А. Хачатурян  
Концерт-рапсодия для  
скрипки с оркестром

Звукоряд лада

Пример №16

В основе первичных структурных ячеек при ладообразовании могут лежать, помимо отрезков натурального звукоряда, также отрезки альтерированного, в частности, двойственный тетрахорд трихорд с увеличенной секундой и т.д. В первом случае образуется лад с соотношением ступеней: малая секунда - увеличенная секунда

- малая секунда (лежит в основе динамического стереотипа), во втором случае - малая секунда -увеличенная секунда<sup>4</sup>.

Хачатурян широко пользуется также полиладово-политональными возможностями, имеющимися, в силу особенностей строения, в ладах квартового звукоряда (см. Указанные в сносках наши работы).

Так, в лезгинке из балета "Гаяне", написанной в гипоионийско-миксолидийской ладотональности ля, основную танцевальную мелодию сопровождает, развертывающаяся сначала в ее верхнедоминантной гиподорийско-эолийской ладотональности ми, а затем в нижнемедиантовой также гиподорийско-эолийской ладотональности фа диез, широкого дыхания контрапунктирующая мелодия. Объединяющей основой в данном случае является единый диатонический гипероктавный звукоряд. На подобном же начале, в приводимом ниже примере из второй части фортепианного концерта композитора, на фоне сопровождения, изложенного в гиподорийско-эолийском ля, сменяемого далее одноименным гипоионийско-миксолидийским ладом с низкой VI ступенью, появляется мелодия в верхнедоминантовой с низкой II ступенью гиподорийско-фригийской ладотональности ми.

А. Хачатурян  
Балет "Гаяне", лезгинка

А

Пример №17

Отмеченные в данной статье аккордовые образования: уменьшенные октаккорды и энгармонически равные им созвучия, а

<sup>4</sup> Звукоряды и лады, построенные на основе вышеуказанных ячеек, дают возможность, оставаясь в сфере ладоинтонаций народной музыки, применять отдельные приемы серийной техники (см. "Шесть картин для ф-но" А.Бабаджаняна).

также трезвучия, септаккорды, их обращения, иные структуры нетерцового строения в музыке XX века становятся основой для применения в комплексном параллельном движении неизменными структурами (аккордово-структурное остинато). Подобное ленточное движение приводит к параллельному политональному изложению одной и той же мелодии одновременно в нескольких тональностях в зависимости от количества тонов аккорда. Так, например, в трезвучиях основные тоны разворачиваются в одной тональности, терцовые - в другой, квинтовые - в третьей и т.д.

А. Хачатурян  
Концерт для ф-но с оркестром

Пример №18

В приводимых ниже примерах в первом происходит движение параллельными трезвучиями, во втором - доминантсекундаккордами.

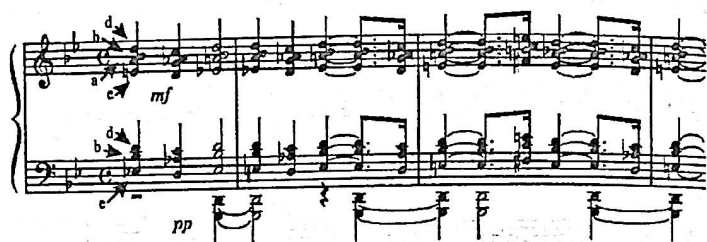
А. Хачатурян  
Симфония №2, ч. IV

А. Хачатурян  
Балет "Гайанэ"

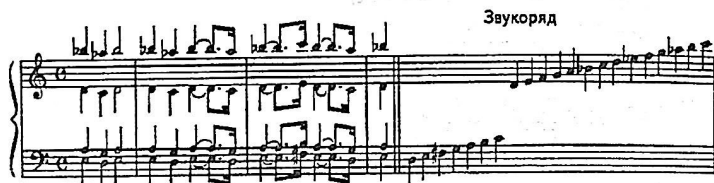
Пример №19

В подобных политональных образованиях, широко применяемых Хачатуряном, проявляются в сконцентрированном виде особенности гипероктавных ладов суперладовой системы. Лежащая в основе параллельного движения неизменная структура в тесном расположении может быть построена в квартовом звукоряде, однако дальнейшее ее поступенное перемещение не может основываться на узком отрезке звукоряда, т.к. каждый из тонов созвучия приобретает одинаковую ладовую мелодическую функцию, т.е. созвучие само в целом становится монофункциональным, а, как известно, в квартовом звукоряде монофункциональны квартаккорды. Отсюда следует, что лишь переместив образовавшиеся мелодические линии в соответствующие сферы триадаксифонной суперладовой тональной системы, находящихся в квартовом и его кратных соотношениях, можно представить их диатоническую ладотональную сущность. Ниже приводим схематический пример перемещения голосов параллельно двигающихся минорных трезвучий по сферам суперладовой тональной системы.

А. Хачатурян  
Трио, ч. 1



Пример №20



Пример №21

Применение развернутых гипероктавных ладовых систем с их многообразной аккордикой близких и отдаленных сфер, полиладово-политональных образований в целом децентрализуют тональную систему, а поэтому ее централизация требует обязательного подкрепления тонической опоры лада, как основного организующего центра. Это и достигается широким применением тонических, тонико-доминантовых органичных пунктов - фундаментов, на которых базируется все многообразие мелодико-гармонических образований музыкальной ткани произведений Хачатуряна.

Ценность рассмотренных путей развития ладового мышления композитора заключается в том, что в их основу принят идущий от ладообразования народной музыки единый организационный метод - сцепление структурных звеньев квартового звукоряда, объединенных централизованным или децентрализованным, стабильным звукорядом суперладовой тональной системы. В этом проявляются широкие выразительные возможности последней.

Таким образом, в ладоинтонационном и гармоническом языке музыки Хачатуряна - советского армянского композитора содержатся и проявляются тенденции интернациональные, имеющие огромное значение для музыкального искусства нашей эпохи.

Новаторские принципы ладового и гармонического мышления Хачатуряна вызвали к творческой жизни целую плеяду композиторов как в Армении, так и за ее пределами, которые, каждый по своему используют и развивают многообразные выразительные возможности ладов народной музыки.

\* \* \*

ИРИНА ЗОЛотоВА

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ КОНЦЕРТЫ  
АРАМА ХАЧАТУРЯНА:  
К ПРОБЛЕМЕ ЭВОЛЮЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ  
ТРАКТОВОК

Как известно, музыкальное искусство представлено двумя самостоятельными блоками - композиторским творчеством и исполнительством. В результате, в музыкознании также образовался доселе не преодоленный барьер между изысканиями в области исторического, теоретического музыковедения и исследованиями в сфере проблематики исполнительского искусства. По одну сторону этого барьера - творчество отдельных композиторов, стилевые направления, проблемы музыкального языка, по другую - проблемы стиливых трактовок, исполнительских индивидуальностей, специфики инструментального почерка и т.п.

Думается однако, что время настоятельно требует преодоления подобной изоляции. Ведь исполнение и теоретический анализ преследуют единую цель - толкование произведения на основе целостного его восприятия. В стремлении постичь суть авторского замысла пути исполнителя и аналитика неизменно перекрещиваются, как на образно-интуитивном, так и на конструктивном уровне познания произведения.

Обстоятельства, тормозившие становление и разработку проблемы роли интерпретатора в познании музыкального произведения, предельно точно сформулировал немецкий ученый Й.Кайзер: "Прежде всего это связано с признанием решающего значения одного только нотного текста, данного объективно. Однако исследователи Бетховена не учитывают, что высказывая свое суждение по поводу произведения, они интерпретируют не менее лично, чем пианисты, играющие в тщательно продуманных темпах<sup>1</sup>.

"Приходится постоянно удивляться тому, как крепко засело во всеобщем сознании представление, будто для каждого

---

<sup>1</sup> Kajser J. Beethovens 32 Klavieronaten und ihre interpreten. S.Fischer. Uerlag GmbH, Frankfurt am Main, 1976, S. 16-17.

художественного произведения существует объективно значимый способ исполнения” - сетовал К.А.Мартинсен<sup>2</sup>.

В самом деле, когда мы слушаем сочинение в первый раз, оно воспринимается нами как “само” произведение, сама музыка в ее чистом виде. По сути же, мы слышим всего лишь одно из прочтений, предложенное конкретным исполнителем. В то же время, знакомясь с сочинением в интерпретациях различных музыкантов, мы получаем о нем все более полное представление. Стало быть, в эволюции слоя значений в музыке огромную роль играет именно исполнитель. Не случайно, история музыкального исполнительства знает множество примеров разительного подчас переосмысления произведения в исполнительской трактовке.

В таком случае, путь к познанию сочинения пролегает как через музыковедческий анализ, так и через исполнительские прочтения. Ибо, пользуясь словами Гете, “лишь все силы, объединившись создадут мир, и существенна каждая из них, каждой причитаются развитие”<sup>3</sup>. Или, по академику М.Бахтину, “изолированных рядов история не знает...Только установление взаимодействия одного ряда с другим создает исторический подход”<sup>4</sup>.

Итак, какими же предстают инструментальные концерты Арама Хачатуряна сквозь призму их исполнительских прочтений?

Как известно, в исполнительском музыкознании существует понятие эталонности прочтения, которое особенно актуально в отношении произведений современного искусства. Это те прочтения, которые, оказывая мощное эмоциональное воздействие на слушателя, убеждают своей художественной концепцией и как бы дают сочинению путевку в жизнь. В то же время они во многом определяют контуры будущих интерпретаций, следующих уже намеченному пути. Создателем “эталона” далеко не всегда бывает первый исполнитель. Известно, к примеру, что за Скрипичным концертом Бетховена после первого исполнения закрепились репутация сочинения неудачного; и только спустя десятилетия, после исполнения его Й.Йоахимом - прочтения, на определенный

<sup>2</sup> Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника. М., 1966, с.211.

<sup>3</sup> Цит. По: Федоров А., Томас Манн. Время шедевров. М. Изд-во Московского университета, 1981, с. 320.

<sup>4</sup> Бахтин М. К эстетике слова. - В кн.: “Контекст” 1973. М., 1974, с. 264.

период ставшего эталонным - концерт обрел исполнительскую судьбу.

С инструментальными концертами Хачатуряна сложилось иначе: эталонная планка была взята прямо на премьере, точнее, на каждой из трех премьер. Фортепианный концерт - в трактовке Оборина, Скрипичный - Ойстраха, Виолончельный - Кнушевицкого. Сложившийся таким образом эталонный статус еще более закрепил знаменательный концерт, состоявшийся в Москве осенью 1946 года, когда в один вечер были исполнены все три концерта под управлением Александра Гаука, прошедшего до этого премьеры всех этих сочинений. Тогда-то и была сделана широко известная фотография, запечатлевшая всех исполнителей вместе с автором.

И действительно, многие и многие последующие исполнители концертов Хачатуряна интерпретировали их сквозь призму опыта своих блестящих предшественников, и лишь единицам, обращавшимся к этим партитурам, удалось уйти от канонов ойстраховской и обориновской интерпретаций<sup>5</sup>.

Вспомним исполнение Оборина... Он начинает концерт размеренно и звонко, уверенно и оптимистично. Томное, изящное покачивание побочной партии в оркестровом проведении, страстный, эмоциональный призыв. Настроение несколько "сбивается", когда побочная партия начинает звучать у солиста: гармонии обострены, интервалика темы, ее артикуляция словно пропитаны сомнениями, легкими ироничными намеками. В такой эмоциональной сфере чувствуешь себя как-то неуютно, - и мы вздыхаем с облегчением, когда исполнитель возвращает нас в сладостную лирическую струю, в которую затем врываются стремительные ритмы разработки. Упорное, волевое накопление энергии приводит к ограниченному всплеску главной партии - началась реприза.

Вторая часть спокойна и лирична. Всюду, даже в кульминационном проведении темы в репризе, господствует ясность, уверенность, гармоничность. Так же эмоционально

---

<sup>5</sup> Исполнительская судьба Виолончельного концерта сложилась менее счастливо, чем у его двух собратьев. И хотя концерт для виолончели с оркестром играли такие мастера, как Даниил Шафран, Андре Наварра, звучит он на концертных эстрадах несправедливо редко. Поэтому мы в основном остановимся на концертах для скрипки и для фортепиано.

сдержан, рельефно, четко артикулирован основной материал финала: лишь каденция представляет собой страстный, как бы неожиданно выплеснувшийся речитатив, сотканный из сменяющих друг друга эмоциональных состояний, ведущих от настойчивых опеваний к танцевальным реминисценциям, от лирической задумчивости к ярким эмоциональным вспышкам. И затем - вновь уверенность, четкость, гармония и сила.

Напомню также контуры ойстраховской трактовки Скрипичного концерта - трактовки, по праву вошедшей в фонд музыкальной классики (за пультом - Арам Хачатурян). Живое, полнокровное звучание скрипки, отчетливое маркирование шестнадцатых - темп достаточно сдержан. Близкое обориновскому ощущению внутренней уравновешенности, редкой гармоничности мировосприятия. Эти же настроения сохраняются и в побочной партии, ориентализм которой как бы затенен, "снят", дан полутонами, - самое, пожалуй, классичное прочтение этой темы из всех мною слышанных. И еще одна особенность ойстраховского исполнения - импровизованность; музыка как бы творится на наших глазах, самим исполнителем. Может быть, именно Скрипичный концерт Хачатуряна (и, прежде всего, в трактовке Давида Ойстраха) дает нам, слушателям, испытать это блаженное чувство сопричастности к процессу созидания.

Вообще-то импровизационность как метод развития характерна для всех инструментальных концертов Хачатуряна (в Скрипичном же концерте она практически возмещает отсутствие развернутой разработки). Импровизационность дает импульс и формирует развитие масштабных каденций, ставших здесь одним из важнейших факторов построения драматургии. Так, и в Скрипичном и в Фортепианном концертах каденции словно продолжают разработку, кода I части, а также реприза Анданте Фортепианного концерта вводятся на гребне фортепианных каденций и т.д. Впрочем, на эту особенность обращал внимание и сам композитор: "Во всех моих концертах поток музыки не прерывается для того, чтобы дать возможность солисту показать во всем блеске свою виртуозность. У меня в каденции оркестр останавливается, а музыка течет дальше...".

Между тем, именно "проблема каденции" стала предметом дискуссии между скрипачом и композитором (как известно, над концертом они работали вместе, и Ойстрах, не вполне

удовлетворенный авторской каденцией, предложил свою, которую впоследствии и исполнял). В ойстраховском варианте более развита лирическая сфера, которую время от времени как бы прорывают яркие виртуозные всплески, - они-то и подготавливают естественное вхождение репризы.

Характерная особенность прочтения второй части: легкое, полетное, вдохновенное звучание скрипки - и мрачное, подчеркнуто сдержанное звучание оркестра под управлением автора. Возникает ощущение легкого, едва заметного диссонанса, смутно угадываемой "шероховатости", рожденной отличием подходов, которая, впрочем, придает исполнению своеобразную прелесть. Финал естественно продолжает намеченный план интерпретации - радость, ликование, упоение свободой. Жизнь, бьющая через край...

Безусловно, столь яркие исполнительские удачи не могли не повлиять на подход к этим сочинениям в сфере музыкознания. Во всяком случае, и исполнители, и музыковеды оказались на редкость единодушны. В.А.Асафьев: "В сочинениях Хачатуряна постоянная направленность к "репрезентативному", представительному. . . (и по красочно ораторскому пафосу, и по сочности показа идей). Ему свойственен "строй концертантности с присущим ему блеском и "витийством" произнесения"<sup>6</sup>. В.Юзефович: "Позиция Хачатуряна - прославление советской действительности. Творчество его всегда оставалось искренней одой советской жизни"<sup>7</sup>. Г.Хубов: "В Фортепианном концерте Хачатуряна есть недочеты, встречаются погрешности стиля, капризы темперамента (о них мы поговорим чуть позднее - И.З.). Но не колеблясь скажу: в его музыке раскрывается идея прекрасного нашей действительности)... Вас охватывает одно большое чувство - и жизнь хороша, и жить хорошо"<sup>8</sup>. Или: "В праздничном, шумном истоке музыки финала Виолончельного концерта раздаются радостные, ликующие возгласы. Образ радости венчает произведение"<sup>9</sup>.

А что же исполнители? Напомним хотя бы некоторые, самые яркие из пышного соцветия трактовок.

<sup>6</sup> Асафьев В. Пути развития советской музыки. В: "Очерки советского музыкального творчества. М., Л., 1947, с.17.

<sup>7</sup> Юзефович В. Арам Хачатурян. М., 1990, с.170.

<sup>8</sup> Хубов Г. Арам Хачатурян. М., 1967, с.150.

<sup>9</sup> Хубов Г. Арам Хачатурян. М., 1967, с.150.

Яков Флиер. Его прочтение значительно экспрессивнее, темпераментнее "эталона" (Оборин в хачатуряновском концерте прежде всего лирик). У Флиера даже в побочной партии преобладает характерность, подчас - язвительность и задор. Мощный напор личности, так любящей жизнь. Оптимизм, ликование, триумф. . .

Леонид Коган и Валерий Климов. В трактовке первого больше нервности, подвижности, чем в "классической" интерпретации Ойстраха. Побочная партия звучит с особой тембровой густотой и насыщенностью, - томление, истома, подчас на грани сладострастия. Финал же буквально опьяняет буйным пиршеством красок, увлекает вихрем пассажей, - подлинный апофеоз! Климов, на мой взгляд, в своем прочтении менее убедителен. Несмотря на быстроту темпа, сфера главной партии так и не обретает подлинного динамизма, в то время как лирические темы несколько грешат сентиментальностью. Отмечу попутно, что широко известную запись этого концерта, где скрипач играет в сопровождении оркестра под управлением Евгения Светланова, отличают некоторые неожиданности в звучании оркестровой партии: Светланов укрупняет, выводит на передний план в партитуре те черты языческой сладостности и варварства, сочетание которых вызывает в памяти картины Востока в творчестве русских композиторов (как не усмотреть здесь своего рода обратного воздействия слухового опыта признанного дирижера и пропагандиста русской оперной классики?). По крайней мере, это, пожалуй, единственная из многочисленных записей скрипичного концерта, в которой звучание хачатуряновской партитуры вызывает ассоциации с половецкими сценами оперы Бородина.

Нельзя обойти вниманием еще одно характерное обстоятельство: в трактовках зарубежных исполнителей (скрипача Руджиеро Риччи, пианисток Алисии де ла Рокка, Муры Лимпани, Мирки Покорной и многих других, за исключением разве что несколько академического прочтения Скрипичного концерта Г.Шерингом) образ Востока уже царит безраздельно. Национальная своеобразность мелоса и метроритма, импровизационная разомкнутость хачатуряновского тематизма оказались столь притягательны, что затмили собой все остальные компоненты выразительности, тем самым как бы исключая возможность других аспектов прочтения. Восточная экзотика, пряная, томная, порой

агрессивно-жесткая, но большей частью откровенно сладострастная... В ней-то и оказались утоплены, безраздельно поглощены и хачатуряновский лиризм, и непосредственность эмоциональных порывов, и даже хачатуряновское жизнелюбие.

Казалось, круг возможных прочтений уже очерчен (в него естественно вписались и трактовки армянских исполнителей - напомним темпераментную, искрометную игру Ж.Тер-Меркеряна, А.Амбакумян, Ю.Айрапетяна и других). Однако к началу восьмидесятых годов начинает ощущаться приближение, "вызревание" определенного и весьма характерного в подходе к инструментальным концертам Хачатуряна. И проявляется этот перелом прежде всего в творчестве представителей армянской исполнительской школы, точнее, новой ее генерации, чья концертная деятельность развернулась с начала семидесятых годов.

В чем же причина неожиданного для многих пересмотра, ставших хрестоматийными, подходов? Время? Оно, безусловно, изменилось. А значит, пришла пора "новых песен", и иного понимания старых (впрочем, напомним, речь идет о начале, а не о конце восьмидесятых годов). Но, думаю, дело не только в изменении вкусовых и социальных ориентиров. Не искать ли нам объяснений и в самой музыке? Не было ли в самих концертах потенциально заложено нечто, что до поры до времени не проявлялось явственно на поверхности, не улавливалось (или не осознавалось, не анализировалось) "социальным слухом", и лишь сегодня начинает пробиваться к слушателю?

Здесь пришло время обратиться к некоторым чертам инструментальных концертов Хачатуряна, которые были отнесены критикой к разряду недостатков, издержек, досадных просчетов. Прислушаемся к ним повнимательнее.

В Скрипичном концерте - это, прежде всего, пресловутая затянутость, многословие каденции (здесь мнения критики и исполнителей совпадали: "каденция к Скрипичному концерту показалась Ойстраху длинноватой, - вспоминает Хачатурян. - Я все откладывал)... Тогда он написал свою каденцию на темы Концерта. Она мне понравилась"<sup>10</sup>. По словам Г.Хубова, каденция очень велика, блестяще виртуозна и соединяет (всего лишь!-И.З.)

<sup>10</sup> Хачатурян А. (Давид Ойстрах).- Д.Ф.Ойстрах: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. (Сост.В.Григорьев) .-М.,1978, с.21.

разработку с репризой, в которой основной тематизм излагается в полном соответствии с классической традицией<sup>11</sup>. Что касается второй части концерта, то здесь критик даже предостерегает: “Не следует придавать трагический или драматический смысл этой импровизации “певца любви, певца своей печали” после чего утверждает - размашисто, с непоколебимой уверенностью: “В ней этого нет (!-И.З.). Есть, правда, нотки грусти, но это всего лишь “грусть нетерпеливого ожидания встречи...” И сразу же, как бы оправдываясь: “Но все это быстротечно”<sup>12</sup>.

Аналогичный упрек и в адрес Виолончельного концерта - “чрезмерное увлечение красочностью гармонии и оркестровки”, которые порой “отяжеляют пленительную своей задушевной простотой тему-мелодию ноктюрна”<sup>13</sup> (кстати, Г.Хубов сам назвал эту среднюю часть ноктюрном, сам же и требует соответствия выбранному им названию)<sup>14</sup>.

Однако именно эти “просчеты и издержки” во многом дали пищу исполнительской трактовке Скрипичного концерта, предложенной Рубеном Агароняном в 1982 году Собственно говоря, армянский скрипач впервые публично исполнил это сочинение еще будучи учеником девятого класса ереванской ССМШ имени Чайковского (2 февраля 1964 года, Ереван, Большой зал филармонии) и на протяжении последующих тридцати лет возвращался к нему с редким постоянством. Воскрешая в памяти концертные впечатления двадцати-пятнадцатилетней давности, отметим прежде всего радостное, как бы озаренное солнцем звучание скрипки, захватывающую силу танца в крайних частях и пряную томность обрамленной ими “армянской серенады” (Г.Хубов). Однако в трактовках последних лет Агаронян акцентирует иное: рельефный контраст жанровых начал начал

---

<sup>11</sup> Хубов Г. Арам Хачатурян. М., 1967, с.160.

<sup>12</sup> Там же, с.164.

<sup>13</sup> Там же, с.182.

<sup>14</sup> Впрочем, с начала 70-х годов можно заметить становление иного, во многом отличного подхода к медленным частям хачатуряновских концертов, который просвечивает в трудах музыковедов, в частности Г.Геодакяна, усматривавшего в скрипичном Анданте общность с самыми трагическими армянскими песнями, песнями изгнанников (“Ангуни”, “Крунк”) (см. “История музыки народов СССР. - М., 1970, Т.2, с.390), и В. Юзефовича, размышлявшего о провидении, рожденном интуицией большого художника в преддверии грядущей войны (см. В.Юзефович. Арам Хачатурян. М., 1990, с.106). Но это уже спустя 30-40 лет после премьеры!

служить ему всего лишь фоном, на котором он развертывает сложную цепь эмоционально-психологических состояний.

Сопоставим два исполнения, отделенные друг от друга лишь несколькими месяцами (март-октябрь 1982 года). Первое зафиксировано в фондовой записи Всесоюзного радио (Симфонический оркестр радио и телевидения Армении, дирижер Р.Мангасарян), второе состоялось в концертном зале Турина (Симфонический оркестр радио и телевидения Италии RAI, дирижер В.Синайский), судить о нем позволяет трансляционная запись.

Общность подходов очевидна: в обеих трактовках сглажена танцевальная характерность и подчеркнуто лирико-драматическое начало. Но вторая (туринская), безусловно, зрелее, свободнее, глубже... Перелом в привычном плане интерпретации осознается слушателем не сразу - только после первых тактов знаменитой каденции первой части. У Агароняна - это каденция-раздумье, состояние внутреннего напряжения, в котором постепенно становятся различимы нотки поначалу сдерживаемого, но затем все более "обжигающего" гнева. К концу каденции атмосфера накалена до предела, и возвращение "на круги своя" (активная, жизнеутверждающая реприза) становится невозможным. В "туринской версии" музыкальная мысль как бы бьется между двумя полюсами: солист то отрешенно уходит "в себя", то словно пытается обрести утраченное равновесие, воскресить ощущение радости, силы, торжества. Сопряжение этих эмоциональных перепадов вводит репризу в "иное измерение" . . . И подготавливает почву для переосмысления второй части - *Andante sostenuto* - суровой, скорбной, с явным привкусом горечи и потаенным трагизмом. Финал в таком прочтении Концерта воспринимается как подлинный итог, результат напряженности духовных усилий. Здесь царит не брызжущая энергией танцевальная стихия, а ощущение внутренней раскованности и безграничного простора; в торжествующей полетности орнаментальных узоров чувствуется огромная внутренняя сила. . .

Напомним и отмеченные критикой недочеты в драматургии Концерта для фортепиано. "Второе проведение побочной партии, порученное фортепиано разрастается, вернее, растягивается в своего рода каденцию. Не хочу назвать неудачной самую мысль о такой каденции - неудачно ее осуществление (курсив мой - И.З.). Ибо

скромной, простодушной мелодии народного склада совсем не подходит претенциозный гармонический наряд, в который облакает ее композитор. Это начинает тормозить естественное развитие, создавая впечатление импровизационной расплывчатости, растянутости. Что это - "капризы темперамента", промахи вкуса? Да, конечно, не более. Они, естественно, вызывают досаду, но уже симфонический поток разработки ее рассеивает. Погружаясь в музыкальные красоты *Andante* (второй части Концерта), слушатель и вовсе забывает об этих "капризах темперамента". Впрочем, они еще напомнят о себе в финале Концерта"<sup>15</sup>.

Теперь о самом финале: "Не скажу, что тема сама по себе плоха, что, разрабатывая ее, композитор не проявил свойственной ему изобразительности. Однако напомню, что увлечение моторностью таит опасность однообразия. А в финале такое увлечение заметно. Говорю это не с укором, а с сожалением. Тут сказывается нетерпеливое желание композитора... показать все, что знает и умеет, блеснуть и пианистической виртуозностью, и оригинальностью гармоний и нарядностью фактуры... Ради этого желания Хачатурян вынужден был несколько "потеснить" свой обширный замысел, пожертвовать широтой финальных обобщений"<sup>16</sup>.

Однако обратимся к исполнительской практике. Вновь, как в случае со Скрипичным концертом, отмеченные критикой "с сожалением" композиторские просчеты и "промахи вкуса", понятые и услышанные по-иному, стали основой нового, своеобразного прочтения, предложенного армянской пианисткой Светланой Навасардян.

В пресловутом втором проведении побочной партии рояль звучит непривычно грустно, как бы погруженно в себя. Огромное внимание уделено каждой интонации, прослушана, проартикулирована буквально каждая нота. И слушатель оказывается естественно подведен к эпизоду *Lento* - состоянию глубокой задумчивости. Из этого состояния выйти не так-то легко. Поэтому разработка концерта еще некоторое время как бы несет на себе отблеск этой quasi каденции, - возникает некий "второй пласт", наподобие своеобразного авторского комментария. Лишь со

<sup>15</sup> Хубов Г. Цит. изд., с.140-141.

<sup>16</sup> Хубов Г. Цит. изд., с.147

временем, поступенно рояль Светланы Навасардян обретает прежний оптимистический тонус, да и то не без помощи постоянно постегивающего фортепианную партию оркестра.

Вторая часть в исполнении Навасардян - это сама чистота, ощущение хрупкого, чуть надтреснутого хрусталя, казалось бы, совершенно не ассоциирующееся с музыкальным миром Хачатуряна. Знаменитые окончания фраз (синкопированные тридцатьвторые и восьмая с точкой) звучат подчас трогательно, тоскливо, даже обреченно. Финал же - подчеркнуто объективен, урбанистичен (главный токкатный материал). Весь он как бы резко противопоставлен главной теме первой части, обжигающей, эмоциональной, полнокровной, какой она появляется в коде, и тема финала воспринимается как ее беспощадная антитеза. Предельное обнажение конфликта эмоционального мировосприятия, человеческого тепла с жесткой, мерной, беспощадной машинерией. И у современного слушателя не возникает и тени сомнения в художественной целесообразности подобного композиторского решения; ибо в этой трактовке не услышать ни показного "увлечения моторностью", ни однообразия, ни длиннот.

Кстати говоря, сам композитор, чья уступчивость и покладистость в процессе постановки его балета давно широко известны (отсюда - многочисленные "перекраивания" текста партитур и изменения в либретто "Гаянэ" и "Спартак"), несмотря на казавшиеся многим убедительными доводы критиков, не изменил в музыке своих концертов ни одной ноты.

Попробуем подытожить. Думается, многие современники композитора (среди них - и исполнители, и критики, и слушатели) бессознательно (или осознанно) отвергали в его музыке, в данном случае, в музыке его инструментальных концертов все то, что не вписывалось в общую картину ликования и прославления действительности, - не могли, не хотели, а может быть и боялись услышать. И анализируя процесс создания мифов, формирования идолов и идеалов тех лет, наверное, нельзя сбрасывать со счетов и бытовавшую тогда (как, впрочем, и в иные времена) тенденцию, на наш взгляд весьма опасную, укладывать произведения искусства в прокрустово ложе мифологических представлений.

Впрочем, "биография" хачатуряновской музыки продолжается. Бережно снимая слой за слоем, интерпретаторы и искусствоведы,

как увлеченные археологи, открывают и будут открывать все новые пласты скрытых в ней смыслов и откровений. Ведь, собственно говоря, мифы также не имеют окончательного, единственно верного варианта; многоликость им придает множественность напластований...

В этой связи хочется напомнить замечательное высказывание, оброненное как-то Полем Валери: сочинение создает своего автора. Исполнительские трактовки концертов Хачатуряна, характерность их эволюций открывает нам в облике композитора новые черты. Как говорится, камень покатился, процесс начал свой разворот. И, можно не сомневаться, музыка эта принесет нам еще немало неожиданного...

\*\*\*

## КАРИНЕ ДЖАГАЦПАНЯН

### В РУСЛЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИМПУЛЬСОВ АРАМА ХАЧАТУРЯНА

Импульс - толчок к чему-то. Это смысл, который вложен в данное понятие.

Итак, еще раз призадумаемся над тем, что и какие импульсы выразились в творчестве А. Хачатуряна, которые дошли до наших дней и даже проявляют свои новые грани воздействия и актуальности.

Обратимся прежде всего к особенностям гармонии А.Хачатуряна. Как известно, период творчества Хачатуряна совпал с повальным увлечением терпкими, диссонирующими гармониями, берущими начало в особенности от музыкальных дерзновений в этой области И.Стравинского, С. Прокофьева, Б.Бартока. А.Хачатурян был в их числе. И в то же время его аккордовое мышление отличалось ярко выраженным своеобразием. С одной стороны, оно было насыщено традициями, идущими от армянского народного творчества, но не напрямую, а через городскую культуру, с другой, - непосредственно соприкасалось с гармоническим языком Р. Меликяна и особенностями современной практики композиторского письма. Свобода диссонирующих созвучий не была произвольной. Конструкции аккордов композитора имели свои, достаточно устоявшиеся закономерности. Они, безусловно, соприкасались с закономерностями современного ладо-гармонического мышления. В то же время предстают в национально-характерном виде. Это и квартквинтаккорды (термин Р.Степаняна), и секундовые напластования по типу секундовых гроздьев Р.Меликяна, и игра с секундой с ее последующим плавным разрешением, что столь часто встречаем у Комитаса (см. примеры 1,2). Существует и типично Хачатуряновский аккорд - си-ре-фа-си бемоль (4).

Характерен и тип тематического развития у А.Хачатуряна, в сочинениях которого довольно часто встречаются нисходящие двузвучия, начало последующего построения которого совпадает с концом предыдущего (см. примеры 1,2). И это можно встретить у Комитаса (см. 2 - сс 80, 93, 110, 122, а также примеры 3,4).

А. Хачатурян  
Симфония № 1

Example 1 is a musical score for three staves. The top staff is for strings, labeled "[Archi]", and contains a melodic line with a dynamic marking of *sf* (sforzando) and a triplet of eighth notes. The middle staff is for horns, labeled "[Cor.]", and contains a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte). The bottom staff is for tubas and basses, labeled "[Tr-ni, Tuba, Bass]", and contains a melodic line with a dynamic marking of *f*. A dashed line above the first staff indicates a measure rest of 8 measures.

Пример № 1

А. Хачатурян  
Симфония № 1

Example 2 is a musical score for two staves. The top staff is for piano, labeled *mp* (mezzo-piano), and contains a melodic line with a dynamic marking of *espressivo* and a triplet of eighth notes. The bottom staff is for bass, labeled *pp* (pianissimo), and contains a melodic line with a dynamic marking of *pp*. A curved line connects the two staves, indicating a relationship between the parts.

Пример № 2

Как известно, в музыкальном языке А.Хачатуряна не раз отмечаются ритмоинтонации, родственные ашугским. Даже разделы инструментальных наигрышей (в промежутках между куплетами песнопений ашугов) перекликаются с типами инструментальных развитий в сочинениях А.Хачатуряна.

В быстрых частях произведений А.Хачатуряна мощным импульсом к идентичному проявлению в творчестве последующих поколений композиторов явилась своеобразная моторика движения, "токатообразность". Примеры встречаются сплошь и рядом - в сочинениях Э.Мирзояна, А.Арутюняна, А.Худояна, Г.Ахиняна, А.Аджемяна, Л.Чаушяна, даже в сочинениях японских композиторов - Н.Терахары и ученика последнего - К.Накаджимы<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Н.Терахара был учеником А.Хачатуряна и боготворил его.

Особенностью музыки А.Хачатуряна является также ритмическое многообразие: наличие двойных акцентов, рассредоточенных, сбивающихся ритмов, напоминающих прихотливые ритмы джазовых импровизаций. И все это в национальном облике. Кстати, даже аккордика, по природе своей берущая начало от смеси классики с народно-профессиональной музыкой, под влиянием варьированной, многообразной ритмической танцевальности приобретает порою характер, близкий джазовым гармониям.

ՉԱՐՈՒՆ ԳԱՐՈՒՆ  
ՉՐՈՒՇՈՒՄԻՆ ԱՆՈՒՇ

Andante sostenuto  $\text{♩} = 83$

Пример № 3

ԷՍ ՊԻՇԵՐ, ԼՈՒՍՆԱԿ ՊԻՇԵՐ  
ЭС ГИШЕР, ЛУСНАК ГИШЕР

[Nobile  $\text{♩} = 84$ ]

Пример № 4

В творчестве композитора установилось и новое отношение к звуку. У Хачатуряна это сгусток энергии, который неминуемо приводит к взрыву. Особенно это ощущается в медленных, лирических эпизодах его музыки (7). Не отсюда ли перешел этот энергетический потенциал в творчество, скажем, А.Тертеряна, или

А. Зограбяна. В обоих случаях мы имеем дело как бы с еще более растянутым, расширенным потоком звуков, или вибрацией одного звука, скрытая динамика которого в восприятии слушателя предстает в утроенном, даже удесятеренном виде. Вопросы, которые со временем будут изучены, видимо, более подробно и тщательно.

И, наконец, несколько слов о демократизме музыки А. Хачатуряна. Сегодня это явление предстает в новом свете, открывая и новые мироощущения, созвучные современным течениям музыкального искусства, в которых заметна тенденция к новой доступности, простоте восприятия.

Классическая стройность гармоний в сочетании с расширенной ладо-тональностью, с интонациями народно-песенного творчества и ашугского музицирования, с ритмами народно-танцевальной и джазовой музыки - это своеобразная полистилистика, созвучная новым веяниям эпохи, в то же время по демократичности языка, доступная широким кругам слушателей.

Фактически, современное музыкальное искусство во многом движется в русле музыкальных импульсов, данных А. Хачатуряном. Музыка А. Хачатуряна, его музыкальная эстетика становится по-новому созвучной нашей эпохе. В этом еще одно подтверждение величия гения А. Хачатуряна.

#### Литература

1. Геодакян Г. Традиционное и новаторское в музыке А. Хачатуряна. - В сб.: Музыкальный современник, вып. 3, М., 1979.
2. Комитас. Собрание сочинений, т. 1, Сольные песни. Ред. Р. Атаян. Ереван, 1960.
3. Конен В. Современность как история. В журн.: Советская музыка, N 5, 1957.
4. Пашинян Э. Гармония (на арм. языке), Ереван, 1987.
5. Степанян Р. Некоторые особенности гармонии А. Хачатуряна. В сб.: Арам Хачатурян. Ереван, 1972.
6. Хубов Г. Арам Хачатурян. М., 1962.
7. Шахназарова Н. Арам Хачатурян. В кн.: Музыка республик Закавказья. Тбилиси, 1975.
8. Шахназарова Н. Арам Хачатурян и музыка Советского Востока. В кн.: Музыка и современность. Вып. 2, М., 1963.
9. Шнеерсон Г. Арам Хачатурян. М., 1958.

\*\*\*

## СТАНОВЛЕНИЕ МАЛЫХ ФОРМ В АРМЯНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ

Становление и развитие малых форм армянской фортепианной музыки - процесс, включающий в себя ряд типологических признаков, характеризующих тот или иной конкретный этап национального композиторского творчества. Общая направленность эволюции жанра инструментальной миниатюры определяется множеством разнообразных перспективных поисков, художественных решений, стимулирующих обновление образно-содержательной сферы, средств выразительности, композиционных структур. В этом процессе, внутренне подвижном, концентрирующим в себе различные стилевые тенденции можно обнаружить как общее в художественной концепции композиторов, так и индивидуальное в особенностях музыкального языка конкретных произведений. Фортепианная миниатюра, вследствие своих исторически сложившихся жанровых и структурных свойств, гибко вбирает различные формообразующие элементы организации звукового материала, активно преобразует свои композиционные грани, чутко отражая эмоциональный спектр индивидуального содержания авторского замысла. Здесь, конечно же, существенное значение приобретает и фактор национального своеобразия музыкального мышления, традиции господствующей стилевой характеристики конкретной музыкальной культуры. Так, в армянской музыке возникновение классических образцов фортепианной миниатюры связано с творчеством Комитаса. Созданные им Шесть фортепианных миниатюр, объединенных в сюитный цикл, явились той точкой эволюции отмеченного жанра инструментальной музыки, которая во многом определила направления его дальнейшего развития. Какие же факторы обуславливают художественную ценность сочинения Комитаса в интересующем нас аспекте? Это прежде всего многогранное раскрытие интонационно-ритмических особенностей фольклорного мелодического первоисточка средствами композиторской техники письма, перекликающейся и созвучной новым тенденциям европейской музыки начала века. В общем плане здесь мы имеем в виду сам принцип обработки композитором народно-монодического

материала, при котором концентрированность его музыкального воплощения сочетается с необычной для жанра инструментальной пьесы глубиной эмоционального воздействия. Конкретное проявление этого принципа обнаруживается в тематической индивидуализации различных компонентов музыкальной фактуры, в создании объемной, рельефно очерченной многоголосной ткани, обладающей образной характеристичностью. Новизна и оригинальность воспроизведения композитором народных песенно-танцевальных напевов определяется в решающей мере самой направленностью его творческих устремлений. Для Комитаса фольклорный материал - это не экзотический музыкально-бытовой фрагмент нейтральных слуховых впечатлений, перенесенных просто в многоголосную ткань авторского сочинения. Народная монодия в рассматриваемом произведении предстает в качестве стилиобразующего символа, ориентира, определяющего многие характерные черты ладоинтонационной, структурной, фактурной организации. Отмеченный принцип осмысления творческих задач стимулирует, естественно, и возникновение специфических особенностей фортепианного изложения, фактуры инструментального письма. Музыкально-образное содержание цикла воссоздает поэтический мир красочных народно-танцевальных сцен. Отдельные же пьесы - это своеобразные лирические миниатюры, воплощающие различные эмоциональные состояния, интимные чувства, экспрессию хореографических образов. Общее, что объединяет все пьесы цикла в отношении средств выразительности это, прежде всего, лаконичность, концентрированность, тщательная детализированность в развертывании интонационно-ритмических оборотов, аккордовых вертикалей, трактовки фортепианного изложения. В целях подчеркивания выразительной значимости отдельных интонационных оборотов, равно как и более протяженных построений (предложений, периодов) композитор использует прием дублирования мелодии, октавного удвоения, параллельного движения в различных голосах фактуры, который всегда направлен на решение конкретной смысловой задачи: придать музыкальному образу прозрачную емкость, обогатить самыми простыми средствами народный напев. Этой же цели служат и элементы подголосочной полифонии, приемы ладового варьирования. В подобном же смысле простоты и одновременно действенности

музыкального воплощения воспринимаются и приемы контрастного сопоставления регистров, разнообразные типы органного пункта, остинато, изменения степени прозрачности и плотности склада изложения, придающие фортепианной фактуре своеобразное инструментальное "дыхание"

Значительная роль в жанровой характерности миниатюр принадлежит и метроритмической организации, в частности, вариантности ее рисунков, применении пунктирных ритмов, синкоп, стимулирующих общий процесс развития собственными ресурсами, а иногда и выступающими в качестве самостоятельного, ведущего средства в композиции целого. Что касается инструментального стиля, то здесь отметим тонкое и красочное имитирование звучания народных инструментов. Многообразно и оригинально претворяя в фортепианной фактуре характерные звуковые краски, ассоциирующиеся с колоритом народно-инструментального музицирования, Комитас тем самым предъявляет и требования особых приемов исполнительской трактовки<sup>1</sup>. Рассматривая данное явление в более широком, музыкально-эстетическом плане, можно прийти к выводу, что в ряду художественных решений, достигнутых Комитасом в цикле Танцев, одним из важных является создание стилистической линии в национальной фортепианной музыке, обусловленной творческим преломлением интонационно-тембровых впечатлений, возникших от характера звучности народно-инструментального ансамбля.

В истории жанра армянской фортепианной миниатюры, формирования ее содержательных и конструктивных принципов, соответствующих сложившимся традициям европейской музыки значительна роль С.Бархударяна. Его фортепианное творчество выявляет новые грани постижения музыкального фольклора (в основном - городского), расширяет художественный пласт национального искусства, включающий вполне определенные типы образного обобщения, жанровые разновидности, композиционные формы. О жизнеспособности созданного им направления свидетельствует претворение в более поздние периоды армянскими композиторами некоторых стилевых признаков, характеризующих

<sup>1</sup> Интересные мысли и меткие наблюдения, касающиеся исполнительской трактовки, приемов звукоизвлечения, связанных с претворением народно-инструментального колорита звучания, содержатся в статье А.Амбакумян "К вопросу интерпретации фортепианных Танцев Комитаса" в кн. Комитасакан, I, Ер., 1969.

сферу камерно-инструментальной музыки Бархударяна<sup>2</sup>. Малые формы в его творчестве обнаруживают явную тенденцию к лирике, и при том лирике личностного, субъективного характера. Последнее же стимулирует, в частности, особенности авторского подхода к монодическому материалу, при котором народный напев трактуется для выражения индивидуально-лирического чувства. Отсюда и такие преобладающие стороны музыкального воплощения, как экспозиционность изложения, ясная расчлененность формы, периодичность масштабнo-тематических структур, тяготение к репризности разного рода, плагальность в гармонических оборотах, вариационность развития материала. Эти особенности и способствуют кристаллизации простых и стройных классических конструкций. Внутри же традиционных композиционных схем наблюдается спектр разнообразных структурных решений, индивидуальных и оригинальных в каждой миниатюре. В этих сочинениях рельефно ощущается и слуховая чуткость, наблюдательность композитора, концентрирующего внимание прежде всего на музыкальных качествах фольклорного первоисточника - интонационной привлекательности мелодики, характерности ритмического рисунка, гибкости различного рода мелизматике, своеобразии общего колорита звучания. В области фактуры Бархударян почти повсеместно использует средства гомофонно-гармонического письма. Очевидно, в тот период такой способ изложения более соответствовал стилиевой ориентации композитора в непосредственном, выпуклом отражении интонационной выразительности мелодики. Помимо этого здесь сказывается и естественное для раннего этапа композиторского искусства стремление автора претворить в национальной музыке общелогические закономерности классической гармонии, ее совместимость с ладоинтонационными элементами армянской монодии. При рассмотрении фортепианных пьес в отмеченном аспекте наблюдается стабильность гомофонной фактуры - функциональные отношения голосов сохраняются в неизменности. Так, ведущий компонент фактуры - главный мелодический голос централизует свою функцию, не передавая ее другим голосам. При

<sup>2</sup> Как справедливо отмечает Ш.Аюян "Творчество Бархударяна сыграло значительную роль в армянской фортепианной музыке, способствовало ее развитию, обогатило новым кругом образов, новыми жанрами". См. кн. Ш.Аюян, Фортепианная музыка Советской Армении, Ер., 1968, с.48.

этом и рельефный, и аккомпанирующий компоненты сохраняют на протяжении всей пьесы собственное фактурное строение. Говоря о гомофонном складе следует выделить и некоторые приемы фактурного оживления подчиненного пласта, в котором композитор находит возможности показа разнообразных рисунков, применяет различные виды гармонической фигурации, что ведет к индивидуализации сопровождающего фона. В целом, достаточно разветвленная (для своего времени) фактурная организация многоголосной ткани, конкретизированная в гомофонно-гармоническом складе миниатюр явилась несомненным достижением в национальной композиторской практике раннего периода. В этом аспекте значение фортепианной музыки Бархударяна в становлении стиля армянского пианизма представляется достаточно весомым. Оно в решающей мере определяется как индивидуальным мастерством автора, так и творческим освоением некоторых традиционных типов инструментальной фактуры, откристаллизовавшихся в русской и европейской музыке. Овладение принципами европейской техники письма сказалось и в области композиционных форм, присущих камерно-инструментальному жанру. И здесь вполне понятным становится приверженность автора 3-х-частной форме, конструктивные принципы которой отвечают классическим требованиям соразмерности, симметрии. Простая и вместе с тем убедительная логика трехчастной композиции оказалась наиболее соответствующей для жанра небольшой инструментальной пьесы, где сам характер сопоставления дает возможность показа различных образов или разных сторон одного образа в их конкретной данности<sup>3</sup>. В более узком же плане простые двух- и трехчастные формы вследствие малых масштабов своих разделов, их структурной

---

<sup>3</sup> Рассматривая взаимосвязь между жанром и формой В.Цуккерман пишет: "Обращаясь к области жанров, следует прежде всего подчеркнуть, что принципы развития и формообразования первоначально реализуются на определенных жанровых основах. Действительно, повторность проявляется в народно-песенной и танцевальной куплетности"

. . . И далее. . . "И в профессиональной музыке жанры продолжают оказывать воздействие на кристаллизацию форм. Малые и средние песенно-танцевальные жанры оказывали столь сильное влияние на создание двухчастных и трехчастных форм, что эти последние получили в прежней классификации название "песенные формы". См. кн. В.Цуккерман, Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке, М., 1980, стр. 72.

ясности, характера тонально-гармонических отношений в наибольшей мере приспособлены к последовательному овладению технологическими средствами и приемами европейского формотворчества. Что, конечно же, не исключает вовлечения специфических черт народно-моноподобного формообразования в общий контекст традиционной классической композиции. В фортепианных миниатюрах Бархударяна встречаются две основные разновидности трехчастной формы, определяемые характером тематизма среднего раздела; т.е. середина построена на новом материале, и, в другом случае, в среднем разделе происходит переизложение материала первого раздела по типу продолженного развития<sup>4</sup>. Художественные результаты применения композитором традиционных принципов конструирования форм, стремление по-своему использовать заложенные в них выразительные возможности непосредственно связаны с фактурой фортепианного изложения. Здесь он проявляет большую изобретательность (учитывая, конечно, общий уровень композиторского мышления в профессиональной армянской музыке того времени), где "фильтрующее" авторское мастерство проявляется в тонкой детализации фактурных средств, чутко отражающих переменчивость эмоциональных состояний, музыкально-поэтических образов. В целом же, фортепианные миниатюры Бархударяна - важная веха в становлении жанра камерно-инструментальной музыки Армении начала века. В этих произведениях кристаллизуются структурные принципы построения малых форм, характерные средства фактурной организации, некоторые специфические приемы фортепианного исполнительства, тип образности, которые впоследствии получают многостороннее развитие в соответствии с новым содержанием, расширением стилистического диапазона в национальном композиторском творчестве. Новый этап эволюции малых форм фортепианной музыки связан с инструментальным искусством А.Хачатуряна. Черты своеобразия ранних образцов хачатуряновской фортепианной миниатюры прослеживаются и в сфере выразительных средств, и композиционной стороне, и в трактовке функциональных и колористических свойств фактуры. Особого внимания заслуживает здесь и та сторона стилистики пьес, которая связана с

<sup>4</sup> Понятие "продолженное развитие" в связи с классификацией основных типов развития тематизма в музыке выдвинуто и обосновано в исследованиях Ю.Тюлина. См. кн. Ю.Тюлин, Музыкальная форма, М., 1974, стр. 27.

формированием метода, предполагающего многозначность авторского истолкования различных жанровых пластов монодической музыки вне зависимости от региональной характеристики того или иного конкретного типа фольклорного материала. В этом отношении поиски Хачатуряна уже на ранней стадии его становления (поиски, скорее интуитивные, нежели сознательные) находятся в одной плоскости с той тенденцией постижения фольклора, которая наблюдается в первые десятилетия 20 в. в европейском музыкальном искусстве<sup>5</sup>. Конкретное воплощение результатов этого метода наблюдается в Танце, Вальс-Капризе (1926), Поэме (1927) и Токкате (1932). В этих пьесах оригинальность замысла и его интонационная и структурная реализация в большой мере определяется тем, что здесь фольклорное начало выходит за рамки этнографического, непосредственного следования народным образцам. Так, индивидуальные черты в образной трактовке и композиционном решении стихии народно-танцевального искусства наблюдается в миниатюре Танец, где в концентрированном виде сопоставляются два плясовых образа - динамически-импульсивного и лирического, напевного. Взаимодействуя друг с другом по принципу взаимодополняющего контраста, они конкретизируют различные эмоциональные состояния в музыкальном содержании народного танца. Отмеченный принцип контрастирования двух образных сфер, их соотношение во временном развертывании реализуется в композиции пьесы способом, обнаруживающим связь с фольклорным формообразованием. Речь идет об использовании структурного принципа, получившего название группы периодичностей. В произведении применена следующая схема соотношения мелодико-тематических структур:

$$A + B + B_1 + A + B_1 + A + B + B_1 + A$$

$$4 \quad 4+4 \quad 5+5 \quad 4 \quad 4+4+4+4 \quad 4 \quad 4+4 \quad 5+5 \quad 5$$

Неоднократная повторность динамически активной фразы (А) усиливает, нагнетает ее характерную выразительность, а

<sup>5</sup> Отмечая новизну метода, характерную для творчества Дебюсси, Равеля, Бартока, музыковед Г. Головинский пишет, что "существенным фактором... явилось постижение нового в самом фольклоре, что влекло за собой и новизну образной трактовки". См. кн. Г. Головинский, Композитор и фольклор, М., 1981, стр. 98.

повторность лирической, напевной (В) - расширяет свое поле эмоционального воздействия.

Совместное же действие этих двух контрастных масштабнотематических структур целенаправленно организует процесс формообразования, закрепляет его в сознании слушателя, что и способствует восприятию уравновешенности всей композиции миниатюры. Иной принцип построения музыкальной формы свойственен пьесе Вальс-Каприс. Здесь простая репризная трехчастная форма (реприза сокращенная) изнутри обогащена элементами, способствующими индивидуальной трактовке классической схемы. Достигается она через интонационно-ритмическую общность между крайними разделами и серединой, которая, однако, приводит к их образному контрасту. Доминирующую роль в достижении контраста приобретают средства фактурной организации: безраздельно выписанная вертикальная координата изложения среднего раздела отлична от горизонтальной линии ведущей тематической фразы, неоднократно звучащей в первом разделе и репризе (см. тт. 3-6; 12-15; 23-26; 33-36 и далее в репризе). Другой отличительной особенностью процесса развития в пьесе является импровизационность. Одним из ее признаков служит незамкнутость мелких и более крупных композиционных единиц - начиная от мотива, фразы и до соотношения разделов (последнее касается связи между серединой и репризой). Свободное развитие тематизма, как общий признак импровизационности преломляется здесь сквозь призму индивидуальных штрихов. Это касается возникновения контрастирующих мелодико-гармонических фрагментов, образующих красочную мозаику в едином потоке развития материала. Активная устремленность усиливается динамической репризой (сокращенной), приобретающей это качество благодаря расположению главной кульминации формы, подчеркнутой и громкостным обозначением *fff*. Новизной претворения импровизационного принципа развития, структурных методов оформления звукового материала, яркостью в использовании средств выразительности отмечена Пьеса *cis-moll*<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Рассмотрение фортепианной Пьезы в общем контексте изучения эволюции малых форм в армянской музыке обусловлено следующими соображениями. В камерно-инструментальной музыке жанр пьезы занимает промежуточное положение между миниатюрой и более развернутой формой. В зависимости от конкретного драматургического решения пьеза в одном случае может более приближаться к

В этом сочинении уже явно намечена характерная стилевая направленность фортепианного (и шире - концертно-оркестрового) мышления композитора - органичное сочетание свободного, импровизационного склада изложения с организующей развитием композиционной логикой. Потому и здесь важной категорией для анализа выступает тематизм, значимость которого обуславливается комплексом образно-содержательных и специфически формообразующих функции. Так, жанровые истоки тематизма сочинения восходят к интонационно-ритмической выразительности музыки ашугов, в творчестве которых, как известно, синтезированы многие элементы закавказской и общевосточной музыкальной стилистики. Подобная широта и одновременно органичность интонационного сплава различных народно-национальных монодических истоков многогранно отражается в жанровой характерности и структурных особенностях мелодического тематизма Поэмы. Новизна претворения этого многослойного жанрового пласта народно-профессионального искусства предопределяется во многом и преобладающей направленностью инструментального мышления композитора. (Весьма примечательно, что если в творчестве большинства представителей иных композиторских школ на раннем этапе их формирования выявление национально-характерного осуществлялось в основном в вокальных жанрах, то начальный этап становления творчества Хачатуряна связан с воплощением инструментального принципа письма. Оно и в дальнейшем становится магистральной линией в стилевом обобщении различных жанровых свойств тематизма в области камерной и, особенно,

---

миниатюре, в другом - к средней, или крупной инструментальной пьесе. Кстати, в музыке 20 в. жанр поэмы, вследствие многообразия своих содержательных и конструктивных принципов нередко фигурирует в исследованиях теоретиков в ряду произведений малой формы. Здесь, в частности, мы можем сослаться на мысль Л.Гаккеля, который в начальной главе своего большого исследования, где формулируются исходные пункты изучения проблем современной фортепианной музыки, пишет: "Инструмент приобретает новый "звучащий образ", ориентируясь на модели, в общем чуждые пианизму 19 в. Попутно возражают жанры фортепианной литературы, не употреблявшиеся на позднеромантическом этапе. Начало века связано по преимуществу с миниатюрой (прелюдия, поэма) или с относительно крупной одночастной композицией (такой, как пьеса равелевского "Ночного Гаспара" или сонеты Скрябина - начиная с Пятой)". См. кн. Л.Гаккель, Фортепианная музыка XX-века, Л., 1990, с. 18 (В цит. подчеркнуто нами - К.А.).

симфонической музыки). Итак, композиция пьесы представляет собой сложную трехчастную форму с составной серединой типа А + ВС + А, но не совсем обычную вследствие развернутых масштабов протяженности связующих эпизодов между основными разделами, а также не совсем точной направленностью формы в смысле разновременной дифференциации рельефа и фона в последовательном горизонтальном развитии музыкального материала. Думается, что именно в этом и заключается впечатление некоторой неуравновешенности в композиции целого (впрочем, вполне объяснимое начальной стадией творчества) ранее отмеченной музыковедами<sup>7</sup>. Однако эти незначительные упущения в логике формообразования в большой мере компенсируются художественными открытиями в области мелодики, ритмики, гармонии, фортепианной фактуры. Именно яркая, необычная новизна музыкального языка, средств выразительности в решающей мере предопределила значение Поэмы в эволюции многих жанровых разновидностей национального фортепианного искусства. Мелодика ее, рассматриваемая как изолированно, так и совместно с гармонией явилась тем фактором выразительности, где сосредоточились поиски автора в создании новой звуковой реальности. При этом поиски не просто нового типа мелодики, а способного всецело завладеть вниманием слушателя. Отсюда и та впечатляющая сила направленности мелодических средств, воздействующих и своей необычной новизной, и остротой, непредвиденностью интонационно-ритмического развития. Можно сказать, что в характерности мелодического рисунка часто моделируется "знаковая индивидуальность" данного произведения и, шире - свойства авторской манеры музыкального письма вообще. (По причине ограниченности рамок статьи, мы опускаем подробный анализ тематизма и принципов его развития). Что касается импровизационности, то роль ее в поэме достаточно значительна, и проявляется она во взаимодействии приемов свободно-раскованного развития, свойственного народно-профессиональному инструментальному музицированию, с традиционными для европейской музыки композиционными

<sup>7</sup> См. кн. Г.Хубов, Арам Хачатурян, М., 1962 и кн. Р.Хараджян, Фортепианное творчество А.Хачатуряна, Ер., 1973, с. 30.

структурами<sup>8</sup>. В области малых форм проявление импровизационности заключено в ограниченные рамки звучания музыки во времени. Это предполагает большую авторскую инициативу в создании особой звуковой атмосферы, где моменты реализации замысла, непосредственного включения слушателя в процесс импровизационного интонирования соответствовал бы устоявшимся стадиям восприятия музыкального формообразования — начала, середины, заключения. И здесь наибольшую функциональную значимость приобретает начальная, экспозиционная стадия, где сразу же дается характерный мелодико-ритмический импульс к развитию. Продолжающийся же процесс развития с повторами, многообразными вариантами, возникающими в различной интонационной и ритмической “расшифровке”, фактурной детализации воспринимается как углубление, расширение “выразительного поля” начального мелодического ядра. С другой же стороны продолжающая, срединная стадия содержит в себе моменты сравнения, сопоставления вариантов с начальным мелодическим импульсом, что и стимулирует активное ожидание дальнейшего продвижения. Потому и в развивающих разделах сосредотачивается импровизационная инициатива композитора, его умение сочетать новизну выразительных и структурных элементов с первоначальной моделью мотива или фразы. Совокупность же этих факторов, действующих на ограниченном отрезке музыкального времени определяет смысловую насыщенность и концентрированность формообразования в инструментальной миниатюре.

Более высокий уровень художественного обобщения импровизационной свободы и композиционной логики обнаруживает Токката. В этом сочинении, не утратившим до наших дней свою яркую, более того, можно сказать уникальную неповторимость образной концентрированности и остроту эмоционального воздействия уже вполне кристаллизуется принцип органичного взаимодействия структурно-свободного развития тематизма и закономерностей драматургии формы. Сфера

---

<sup>8</sup> Во многих работах, посвященных творчеству Хачатуряна, проблема импровизационности освещена достаточно широко и на разных уровнях — содержательном, композиционном, фактурном, исполнительском. Учитывая это обстоятельство, мы попытаемся внести некоторые уточнения, связанные с основной направленностью нашей работы — эволюции малых форм.

импровизационности в этой небольшой пьесе выявляет наиболее жизнеспособные, устойчивые компоненты определенного типа - восточного музыкального мышления, преломленные сквозь призму индивидуального стиля. Эти компоненты порождают специфичный для импровизационности музыкальный склад письма, структурная организация которого конкретизируется в соответствии с жанровой природой произведения. Так, жанр токкаты, сложившийся в европейской музыке<sup>9</sup> с присущими ему характерными принципами образного обобщения, свойствами формообразования и фактуры, способами звукоизвлечения явился для Хачатуряна той областью инструментального искусства, который по многим своим параметрам оказался близким его художественному стилю. С другой стороны, обращение композитора к жанру фортепианной токкаты обусловлено по всей видимости и общей тенденцией возрождения старинных жанров в инструментальной музыке 20-века<sup>10</sup>. При всей оригинальности, новизне звуковой палитры, качественно ином уровне трактовки содержательных и конструктивных принципов, элементов языка и фортепианной фактуры современная токката вместе с тем обнаруживает генетическую связь с исторически сложившейся импровизационной природой свободного развития музыкального материала. Появление же хачатуряновской Токкаты в общей панораме расширения стилистического диапазона этого жанра ознаменовало проникновение, интегрирование свойств и традиции восточного музыкального мышления в русло европейского инструментального творчества. Обращаясь непосредственно к рассмотрению выразительных средств, использованным в токкате, выделим факторы константности и контрастности, из взаимодействия которых слагается музыкальная ткань пьесы. Оба фактора реализуются главным образом через соотношение ритма и гармонии, при относительно меньшем значении мелодического начала. Из этих трех основополагающих категорий музыки-мелодики, гармонии и ритма композитор здесь сосредоточивает

<sup>9</sup> Вопросам возникновения и развития жанра токкаты в европейском музыкальном искусстве посвящена кандидатская диссертация Т.Продьямы. См. Т.Продьяма, История токкаты, автореферат диссертации, М., 1989.

<sup>10</sup> Знаменательно, что уже в самом начале века жанр фортепианной токкаты привлекает внимание Дебюсси (токката из сюиты "Для фортепиано", 1901), Бартока (Allegro barbare, 1911), Прокофьева (токката op.11, 1912), Равеля (токката из цикла Гробница Куперена, 1917).

внимание на выразительных и конструктивных возможностях ритмики, с ее властной, эмоционально-нагнетательной энергией, и гармонии, многие стороны которой рельефнее выступают во взаимосвязи с характером временной организации музыкального процесса. Это проявляется в стадиях гармонии, где значимость появления новых аккордовых комплексов, последовательностей подчеркивается ритмическими средствами. Их совместное действие почти всегда выявляет моменты функционального разграничения контрастных построений в формообразовании и порождает присущий каждому из них свой внутренний смысловой акцент. Таковы, например, фрагменты, где стремительная устремленность остигатного ритмического движения временно сменяется новыми ритмическими фигурами с укрупнением длительностей и переменной метра (см. тт. 21-29).

Упомянутый фактор контрастности выявляется здесь через параллельное действие ритмических и гармонических средств. Другой фактор - константность, охватывает собой больший радиус действия. Он проявляется посредством иного сочетания ритма и гармонии: при сохранении характера движения и склада изложения происходит секвентное перемещение мелодизированных аккордовых комплексов (см. тт. 62-73). Соотношение гармонических и ритмических средств тут увеличивает активность друг друга, что и создает необычный эффект динамического нарастания энергии звукового потока. Интересен и другой пример, в котором такой же прием взаимодополняющего сочетания гармонии и ритма преломляется в использовании альтерационных изменений тонов, способствующих ладовой перекраске. Этим воссоздается выразительность уже колористической трактовки музыкальных средств (см. тт. 46-61). Гегемония динамики непрерывной ритмической пульсации, как общий жанровый признак токкаты в сочинении Хачатуряна проявляется и в многообразных специфических формах взаимодействия регулярной и нерегулярной ритмики, богатстве и остроте синкоп акцентном варьировании мотивов и фраз<sup>11</sup> (см. например, тт. 1-4; 5-8; 17-20; 21-23 токкаты). Проникновение импровизационности в пьесе наблюдается и в более крупном масштабе - в ее композиционном строении. Оно

<sup>11</sup> При анализе ритмики автор основывается на общетеоретических положениях и выводах о закономерностях музыкального ритма, содержащихся в исследовании В. Холопова, Вопросы ритма в творчестве композиторов 20 в. М., 1971.

касается ведения в единый динамически активный тематический процесс обособленного эпизода *Andante espressivo*, который своим лирическим, эмоционально взволнованным характером вносит ощутимый образный контраст. Это контрастное сопоставление *Andante*, господствующей экспрессии импульсивного, остигательно выдержанного ритмического движения с интенсивным фактурным варьированием материала рельефно подчеркивается концентрацией соответствующих средств выразительности. Именно в этом разделе на первый план естественно выдвигается мелодическое начало с его песенно-декламационным типом инструментального интонирования. Поддерживая диссонантно звучащими комплексами аккордовых вертикалей в секвентно восходящем движении, мелодическая фраза далее проникает в средний слой гармонической фигурации, расцветивая как бы изнутри миниатюрную фактурную вариацию (см. тт. 109-118). Отмеченная особенность в драматургии формы токкаты, связанная со вторжением контрастирующего эпизода *Andante espressivo* существенным образом отличает ее от традиционной трактовки процесса формообразования в этом жанре музыки. Включение лирического фрагмента, нарушающего инерцию ритма формы (в широком смысле, т.е. ритмического становления формы) - своеобразное композиционное отклонение, показывающее момент движения логических функций в архитектонике целого<sup>12</sup>. Примечательно, что весомость этого самостоятельного в образном и функциональном отношении эпизода подчеркивается и проведением его ведущих интонационно-мелодических оборотов (в сокращенном виде) в последних тактах сочинения, как итоговое кадансовое завершение. Токката привлекает и необычной изобретательностью Хачатуряна в сфере фактуры, применения технических приемов фортепианной игры. В стилистике ее можно наблюдать присутствие двух уровней выразительности письма. Это уровень колористического письма и уровень виртуозного концертного пианизма. Первый из них определяется воссозданием характера тембровой звучности восточного инструментального

<sup>12</sup> Термины "драматургические функции музыкальной формы", "композиционное отклонение, композиционная модуляция и др., введены и получили свое научное обоснование в теоретических трудах В.Бобровского. См. кн. В.Бобровский, О переменности функций музыкальной формы, М., 1970.

фольклора, который органично входит в звуковое целое токкаты<sup>13</sup>. Однако это лишь часть художественной поэтики сочинения. Другая - это уровень собственно пианистического мышления композитора, где новизна технических приемов игры соответствует атмосфере романтического инструментального звукоощущения, проникнутое духом концертности, артистизма. И в этом смысле хачатуряновская токката - один из ярких образцов фортепианной миниатюры виртуозно-концертного типа не только в армянской музыке, но и в контексте развития этого жанра в композиторском творчестве первой половины 20-века.

Итак, в рассмотренных пьесах Хачатуряна - Танец, Вальс-каприз, Поэма, Токката, - равно как и в ранее созданных миниатюрах Комитаса и Бархударяна, происходит формирование специфических художественных принципов малых форм армянской фортепианной музыки<sup>14</sup>. В них кристаллизуются важнейшие особенности содержания, формы, структуры музыкальной речи, которые вошли в общую систему жанровых разновидностей инструментальной миниатюры (прелюдия, токката, каприччио, танцевальная или лирическая пьеса, экспромт, сюитный цикл с программным названием или без него и т.д.), и стали в ней определяющими. Далее же, многие существенные драматургические и структурные параметры жанра фортепианной миниатюры у названных композиторов получают творческое отражение в фортепианных пьесах А.Бабаджяна, прелюдиях А.Степаняна, Г.Чеботарян, Э.Багдасаряна и др. В этих сочинениях возникают новые грани в эволюции стилистики малых форм, рассмотрение которых, однако, выходит за рамки настоящей статьи.

\* \* \*

<sup>13</sup> О конкретных тембровых ассоциациях, возникающих в слуховом восприятии говорится в цит. трудах Г.Хубова, Ш.Апоян и Р.Хараджяна. Поэтому мы не останавливаемся на подробном описании этого явления.

<sup>14</sup> Конечно, на первоначальном этапе зарождения национального композиторского искусства на становление жанра миниатюры в той или иной степени влияние оказали фортепианные сочинения Т.Чухаджяна (1836-1898), Г.Корганова (1858-1890), А.Спендиарова (1871-1928) и, в особенности Н.Тиграняна (1856-1951). Их произведения, являющиеся первыми опытами приобщения к жанрам профессиональной инструментальной музыки, в целом представляют интерес скорее в историческом плане. В нашей работе, предполагающей преимущественно теоретический аспект изучения эволюции малых форм, объектом специального рассмотрения стали, естественно, те сочинения, художественные достоинства которых достаточно очевидны.

ИМИТАЦИОННЫЕ СТРУКТУРЫ В ЛИТУРГИИ КОМИТАСА  
ДЛЯ МУЖСКОГО ХОРА  
А КАПЕЛЛА.

Имитации в самых различных своих структурных, фактурных, ладо-функциональных и иных проявлениях, являются типичной особенностью музыки Комитаса - обстоятельство, которое обнаруживается уже при первом ее прослушивании. Это та деталь, необходимый узор, без которого невозможно представить себе ни богатейшую, насыщенную ткань его хоровых произведений, ни изысканную, тонкую звукопись "Сольных песен" и фортепианных "Танцев".

В своей диссертационной работе, которая называлась "Имитационные структуры в произведениях Комитаса", мы рассматривали данную проблему в охвате всего творчества композитора<sup>1</sup>, однако его Литургия (Патарар) почти не была затронута нами, поскольку существующее тогда ее издание (Париж, 1993) не считалось авторским подлинником<sup>2</sup>.

Сегодня, благодаря выходу в свет 7-го тома Собрания сочинений Комитаса (Ереван, 1997), который посвящен его Литургии для мужского хора а капелла, созданного в 1914-15 г.г., а издание этого тома состоялось, как известно, в результате титанического труда его составителя и редактора, незабвенного Р.А. Атаяна, по крупицам восстановившего авторский оригинал, у нас возникла возможность дополнить наше исследование, и рассмотреть интересующую нас проблему и в этом опусе комитасовского

<sup>1</sup> См. А.О.Багдасарян, "Имитационные структуры в произведениях Комитаса", автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, М., 1990.

<sup>2</sup> Такое мнение создалось на основе высказываний Вардана Саргсяна - ученика Комитаса, редактора парижского издания, который в Предисловии к Литургии пишет, в частности, следующее: "Ввиду отсутствия некоторых разделов в оригинале (авторской рукописи Литургии - А.Б.), мы дополнили их частью по памяти (восстанавливая данные разделы по памяти - А.Б.), частью следуя тому стилю (сочиняя в том же стиле - А.Б.), в котором Вардапет (церковный сан Комитаса - А.Б.) гармонизовал схожие по интонации другие разделы". И затем приводится перечень разделов (более 10-ти) "восстановленных по памяти и стилю".

жения. Некоторые результаты данного рассмотрения представляем в нашем сообщении.

Настоящая Литургия, созданная, как известно, на основе многоголосной обработки традиционной монодической, на основе изданной армянской нотописью в 1878 году в Первопрестольном Эчмиадзине<sup>3</sup>, являются типичным образцом хоровой музыки Комитаса, с основополагающим для данной области творчества композитора органическим слиянием, сопряжением подголосочных, имитационных и педальных средств многоголосного изложения.

Типичными в Литургии являются и принципы комитасовского толкования

1. В Литургии, как и в остальных хоровых произведениях Комитаса, имитации в большинстве своем построены на мелодическом материале монодии - ведущего голоса обработки. При этом имитации как бы проецируются на многоголосие, укрупняют и усиливают в нем интонационную сферу монодического первоисточника, создавая тем самым предпосылки для возникновения монолитных многоголосных композиций, составленных из интонационно родственных голосов, и звучащих "по-армянски" не только на уровне ведущего голоса - монодии, но и всей многоголосной композиции в целом. В связи с этим отметим также октавность имитационных проведений, которая явно превалирует в Литургии над остальными интервальными соотношениями имитационных голосов, и содействует ладо-тональному единству многоголосия.

2. Следует отметить возникающее в результате применения имитаций глубинное, пространственное, своего рода стереофоническое звучание комитасовской Литургии, в отличие от ее непосредственной предшественницы - многоголосной Литургии М.Екмаляна, "решенной данным" композитором в "плоскостном изображении", с почти полным отсутствием каких-либо имитационных проведений<sup>4</sup>.

3. Имитации в Литургии, в основном двух, реже трехголосные. В большинстве своем Комитас использует неполные имитации, т.е. занимающие лишь часть хоровой фактуры, дополняя,

<sup>3</sup> "Записанные песнопения святого Патарага", Вагаршапат, 1878.

<sup>4</sup> Как известно, Литургия Екмаляна ("Песнопения святого Патарага", Лейпциг-Вена, 1896), подобно Литургии Комитаса, также является многоголосной обработкой монодического Патарага, изданного в 1878 году.

“дорисовывающая” их свободными неимитационными голосами в форме подголосков или педалей.

4. Существенную часть имитаций в Литургии Комитас трактует по “образу и подобию” имитационных структур армянской монодической музыки. Это - имитации без противосложения<sup>5</sup>, которые в монодической традиции фигурируют при попеременном - антифонном и респонсорном пении крестьянских песен-плясок, ашугских песен-диалогов, а также ряда жанров армянской церковной музыки.

Это и особая форма двухголосия, основанная на соединении напева и сопровождающего его бифункционального - педально-имитационного голоса, периодически переходящего из педали в имитационные повторы предкадансовых мелодических фраз напева. Данная форма музицирования, “услышанная” Комитасом при исполнении инструментальных и вокально-инструментальных монодий, в своей хоровой и иной модификации имеет место во многих сочинениях композитора. Однако, наиболее ярко и последовательно она воплощена в начальном разделе первого номера Литургии - песнопении “Тайна глубочайшая” («Խորհրդի խորի») <sup>6</sup>. Здесь, в имитационно-педальной двухголосной форме изложены партия тенора соло и басов, при общем трехголосии хоровой фактуры (см. нотный пример 1<sup>7</sup>).

“Отголоски” данной формы находим в характерных для Литургии имитациях с педальным противосложением, где пропоста в момент вступления респосты переходит в педаль, как, в частности, в приведенной ниже двухголосной имитации с педальным противосложением в верхнюю квинту между басовыми и теноровыми партиями<sup>8</sup>.

Отметим также своего рода имитации звука в Литургии<sup>9</sup>. Они проводятся в неосновных голосах хоровой фактуры и представляются своеобразным имитационным “перепевом”

<sup>5</sup> В имитациях без противосложения начальный голос (пропоста) паузирует на протяжении всей респосты - имитирующего голоса.

<sup>6</sup> Комитас. Собрание сочинений, том 7, с.11.

соло и басов, при общем трехголосии хоровой фактуры.

<sup>7</sup> В нотных примерах имитационные голоса обозначены знаком при канонических проведениях используем знак

<sup>8</sup> Комитас. Собрание сочинений, том 7, с.14. См. также сс. 4,13,18,26,30.

<sup>9</sup> В имитациях звука имитируемым материалом является не мелодическая фраза или целостная мелодия, а единичный звук.

традиционных для всех жанров армянской монодической музыки постоянных и переменных педалей - "дамов" по народной терминологии. В нашем примере имитация звука двухголосна, в нижнюю кварту<sup>10</sup>.

UNՍԿ  
ՏԻՆՈՐԵ  
eclo

UNՍԿ  
TENORI

ԲԱՍՍԻ  
BASSI

Վեհ և ազատ

հար - հարդ R (пропеста)

ի խորուստ՝ մերձագիմ

ի խորուստ՝ իրր արձագանք ի նոյն գոյն մեներգի

R (риспеста)

խոս ընդ

հարդ խոս ընդ

Пример № 1

T. solo

T.

B.

ՏԷՐ

ՏԷՐ

R

Пример № 2

5. Наряду с приведенными выше имитационными структурами, которые, как отмечалось, имеют, на наш взгляд, монодические корни, в Литургии Комитаса имеют место и имитации классического образца. Это простые имитации с

<sup>10</sup> Комитас. Собрание сочинений, том 7, с.60. См. также с. 61.

мелодическим противосложением и ряд канонических имитаций со стреттным вступлением голосов, которые особенно характерны для начальных фраз песнопений<sup>11</sup>.

Двухголосная каноническая имитация в верхнюю октаву со стреттным вступлением голосов<sup>12</sup>.

Ի խաղաղ սնազ  
Մեղմազին իրր արմազանք

T. I  
Ра - ра - ра - ра - ра - ра

Ի հեռուստ մեղմազին

T. II  
Ра - ра - ра - ра - ра - ра

Աղաչական եւ յուսալիր

B.  
Ра - ра - ра - ра - ра - ра

p

Пример № 3

Обращение Комитаса к имитациям не случайно. Данный композиционный прием, одинаково характерный для музыки и европейцев и армян, рассматривался композитором как возможное, приемлемое средство многоголосной обработки монодического источника, который не создает двуязычия, а органически сливается с мелодическими и исполнительскими особенностями оригинала, способствует выделению этих особенностей в многоголосии.

\*\*\*

<sup>11</sup> Комитас. Собрание сочинений, том 7, с.68. См. также сс. 49,71,72,77.

<sup>12</sup> Комитас. Собрание сочинений, том 7, с.23, а также сс.12,71,78.

# ԺԱՆՆԱ ԶՈՒՐԱԲՅԱՆ

Dies irae ՄԵԿՎԵՆՑԻԱՆ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Համաշխարհային երաժշտական գրականության մեջ սիլաբային օգրագործման ամենավաղ նմուշներից մեկը Dies irae միջնադարյան սեկվենյիան է, որը որպես թեմատիկ նյութ օգրագործվել է 19-20-րդ դարերի տարբեր ազգության կոմպոզիտորների տարբեր ժանրի սրտեղծագործությունների մեջ:

Հիշենք ամենահայտնի օրինակներից՝ Հ. Բեռլիոսի «Ֆանտաստիկ սիմֆոնիան», Կ.Մեն-Մանսի «Մահվան պարը» սիմֆոնիկ պոեմը, Ֆ.Լիստի «Մահվան պարը» դաշնամուրի ու նվագախմբի համար, Ս.Ռախմանինովի «Ռապսոդիան Ղազանիինի թեմայով», «Մեռյալների կղզին» սիմֆոնիկ պարկերը, «Միմֆոնիկ պարեր» սիմֆոնիան, Ե.Մյասկովսկու 6-րդ սիմֆոնիան, Ջ. Էնեսկուի Ջութակի թ.2 մենանվագ սոնատը, Ա.Շնիտկեի թ.1 սոնատը ջութակի և դաշնամուրի համար և այլն:

Այս շարքում կարող են լինել նաև հայ կոմպոզիտորների սրտեղծագործությունները, որոնցում օգրագործված է Dies irae սեկվենյիան տարբեր ընդգրկումներով:

Չհավակնելով սպառիչ թվարկման, կնշեմ մինչ օրս հայտնի այդ գործերը սկսելով մեր օրերի միջին սերնդի հայ կոմպոզիտորներից: Դրանց մեջ են Վ. Բաբայանի թ.1 սիմֆոնիան (3 մաս) և վեյ այես դաշնամուրի համար (1964, 1966) - որոնցում սեկվենյիայի սկզբնական դարձվածքը օգրագործված է փոխակերպված, և ոչ թե որպես հիմնական թեմատիկ նյութ, այլ սեփական հորինվածքի թեմատիկամի հետ աղերսների մեջ մտնող հնչողական - խորհրդանշական շերտ: Կոմպոզիտոր Ս.Հովհաննիսյանը օգրագործել է այդ թեման Ալրի մենանվագ սոնատում՝ 1-ին մասում (սոնատը երկմաս է), «Հորժամ» հայ միջնադարյան շարականի հետ սուրհակների մեջ (1978 թ.), և թ.3 կվարտետում (1987 թ.), որը հեղինակը նվիրել է իր վաղամեռիկ որդու հիշատակին, և նրա մեկ մասանի դրամատուրգիայում որպես թեմատիկամի հիմնական կորիզ ընկած են Գազիկ անվանատաների (g-a-g-h-c) - Dies irae սեկվենյիայի սկզբնական մտքիվի հնչյունները:

Սակայն մինչ այս նմուշները հայ կոմպոզիտորական արվեստում առաջին անգամ այդ սեկվենյիան օգրագործել է Ա.Խաչատրյանը 2-րդ սիմֆոնիայում (1942), և նրանից հետո Է.Միրզոյանը՝ երկու սրտեղծագործության մեջ՝ Ջութակի և նվագախմբի համար «Ինտրոդուկցիա և անընդհատ շարժում» (1957 թ.) և թավջութակի ու դաշնամուրի սոնատում (1967թ.): Հենց

այս ստեղծագործությունների վրա եւ կանգ կառնեմ ավելի հանգամանալից<sup>1</sup>:

Հարկ է նշել, որ խոսքը գնում է Dies irae-ի մասին ոչ թե առհասարակ, որպէս նաև խմբերգային ցիկլի մի մասի, այլ միայն միջնադարյան սեկվենցիայի թեմայի մասին, որը թվարկված գործերում հանդես է գալիս որամատիկ լարվածության պահերին, կամ ընկնում գլխավորապէս հիմքում իր սթափեցնող, կենտրոնացնող, վճռարկիվ մի լարհրդավոր հնչողությամբ, կապված է թեմատիկայի մի դարաստիկի օրվա սպասումների հետ: Աստվածաշնչի Դաժան

Հավանաբար հենց այդ բովանդակությամբ է պայմանավորված Dies irae-ի հարաստությունը, քանի որ քրիստոնեական եկեղեցու միջնադարյան երգաստեղծությունների մեջ որպէս ժանրային փարատեսակ ձևավորված, և հավաքապայաների կողմից շար սիրված, դրա համար էլ հետո (15-16 դար) արգելված, բայց մի քանի շար արմատաւայված սեկվենցիաներից միայն մեկը Dies irae-ն մնաց, երգվեց ու հասավ մինչ մեր օրերը: Դրանում իհարկէ կարևոր էր սեկվենցիայի և երաժշտությունը, և տեքստային բովանդակությունը, որում խոսքը գնում էր Աստվածաշնչի և հին, և նոր կրակարաններում պարտորոշ արդահայտված Սեղ դարաստիկի օրվա մասին, որը քրիստոնեական հավատի հիմքերի հիմքն է, ամեն մի հավաքապայանի Աստվածավախության, նրա մտքի ու սրտի առանցքը, քանի որ դրա հետ է կապվում նրա հոգու փրկության, հավերժական կյանքի, կամ հավերժ պառապանքի խնդիրը: Հշենք աստվածաշնչի մի քանի տող՝ «Աստուծոմէ վախեցիր և նրա պարվիրանքները պահե, վասնզի մարդու բոլոր պարականությունները սա է, քանզի Աստված ամեն գործ, ամեն ծածուկ բաներու հետ թե բարին, և թե չարը դարաստիկի պիտի բերե» - ժողովողի 12:

Բուն սեկվենցիայում երգվում է.

“День предстанет в гневной силе,  
как творенью лечь в могиле -  
По Давиду и Сивилле” ...  
(Թարգմ. Ա. Տեղի):

<sup>1</sup> Եւ եւ մի նմուշ, ավելի վաղ ստեղծված - դա եւմիլիանի «Հայոց օրհներգն» է Dies irae -ի նման ելնէջներով, բայց միանգամայն այլ ռիթմով ու քանի որ հետագա ծավալման մեջ այլևս աղերսներ չկան այդ սեկվենցիայի հետ, ապա որպէս հարուկ ռիտորիկան նյութ չենք ընդգրկել:

## Dies irae

1. Di - es i - rae, di - es il - la Sal - vet  
 Quan - tus tre - mor, est fu - tu - rus, Quan - do  
 sac - lum - in - fa - vi - lla; Tes -  
 ju - dex - est ven - tu - rus; Cum -  
 ic - ta Da - vid - cum - si - byl - la,  
 cta stri - cte - dia - cus - su - rus!  
 2. Tu - ba mi - rum spar -  
 mors stu - pe - bit et  
 gens so - num Per se - pul - chra re - gi - o - num,  
 na - tu - ra Cum re - sur - get cre - a - tu - ra,  
 Co - get - om - nes, ante tro - num  
 ju - di - can - ti res - po - su - ra.  
 3. Li - ber scri - pins pro - fe - re -  
 Ju - dex er - go com - su - de -  
 tur in quo to - tum con - ti - ne - tur -  
 bit, Quid quid la - tet ap - pa - re - bit -  
 un - de man - dus ju - di - ce - tur.  
 Nil in ul - tum re - ma - ne - bit:

### Օրինակ N 1

Վաղույս ի վեր «խաղաբարդ» համարվող դորիական լարում, համաչափ (կես) տենորություններով ծավալվող բավական ընդարձակ այս երգանմուշը (9 հանգ), ամենից ավելի ճանաչված է իր առաջին ֆրազի վարընթաց մոտիվների սեկվենսիոն ընթացքով: Եվ նրանում ասես խղայցված է այն հույական-բովանդակային լիցքը, որը ժամանակի ընթացքում ձեռք է բերել այնպիսի խորհրդանշային հնչողություն, որ կոմպոզիտորական սրելծագործության համար որոշակի ծրագրային հիմք է դառնում: Ի դեպ, նշված սրելծագործությունների մեջ Dies irae-ն

օգտագործված է հիմնականում հենց այդ սկզբնական ֆրազի, կամ նախադասության շրջանակների մեջբերմամբ: Գալով խոսքիս բուն նյութը կապմող ստեղծագործությունների դիպրակմանը, ուսում են նշել, որ իհարկե, այդ գործերում Dies irae սեկվենցիայի գեղարվեստական մեկնությունը կարելի է դիտել Կարբեր տեսանկյունից դրամատուրգիական, ձևակազմական, երաժշտա-լեզվական-ոճական և այլն: Ինձ հետաքրքրողը, Կոլյա դեպքում այն է, թե ի՞նչ նշանակությամբ է կոմպոզիտորը մեջ բերել սեկվենցիան, ինչպիսի՞ն է այդ հարցում նրա նախնական մտածողության և վերջնական գեղարվեստական մարմնավորման փոխհարաբերությունը, քրիստոնեական հավատի ըմբռնմամբ է մտրեցել, թե՞ ոչ, և նաև ինչպե՞ս է մեկնաբանվել այդ մեջբերումը մեր երաժշտագիտական գրականության մեջ, և ինչպես կարող է մեկնաբանվել մեր օրերում:

Այսպիսով, Արամ Խաչատրյանի 2-րդ սիմֆոնիան, որ գովեց Հայրենական Մեծ պատերազմի Կարիներին, մի կոթողակերպ երաժշտական կտավ է, որում էպիկական հպոր թափով արքայադուլեց այն օրերի ողջ դրամատիկան, հերոսական պաթոսը, ժողովուրդ-Հայրենիք ամբողջականության և մարդկային ոգու կենսականության գաղափարը: Միմֆոնիայի 3-րդ մասի (Andante) հիմքում ընկած «Որսկան ախպեր» սրբատույ ժողովրդական երգի մեղեդու սիմֆոնիկ ծավալման ու Կարգայման հուժկու ընթացքի մեջ մուտք է գործում Dies irae սեկվենցիայի թեման, որը հերոս Կարգանում է որպես Կուրահեռաբար անցնող թեմատիկ գիծ իր խորհրդանշական բովանդակությամբ: Այդ թեմայի կարևորությունը սիմֆոնիայում հայ երաժշտագետների կողմից բնորոշվում է հետևյալ կերպ՝ Մ. Հարությունյանը խոսելով հարկապես «Որսկան ախպեր» երգի Կարգայման մասին գրում է. - «... Կոմպոզիտորը սգո քայլ երգի պահանվող ռիթմի և հնչողության աստիճանական աճի ու խրայման մեջ ստեղծում է հույզերի ու ապրումների այնպիսի վիթխարի ալիք, որ Կավակի կորուստը ողբացող մոր կերպարը վերահմաստավորվում է և ընկալվում որպես վշտոտ Հայրենիքի վեհ կերպար: Այդ դրամատիկամի մեծապես նպաստում է նաև Dies irae միջնադարյան սեկվենցիայի օգտագործումը՝ իբրև Կարյոթի և հարույման թեմա» («Հայ երաժշտության պատմություն» Եր., 1996, էջ 224):

Որպես «Հարույման ու ցաման» արտահայտություն են բնորոշում այդ թեման նաև Մ. Կոպյուրը և Մ. Տեղյանը, ընդգծելով նրա փիլիսոփայական խորը նշանակությունը սիմֆոնիայի բովանդակության մեջ, և հետևելով նրա Կարգայման ընթացքին 3-րդ մասից դեպի ֆինալ, որտեղ այն վերածում է լավատեսական հիմնի» ... («Մովելական Հայաստանի երաժշտությունը» գրքի 2-րդ գլուխ, էջ 168-169, Եր. 1963):

Գ.Տիգրանովի «Արամ Խաչատրյան» մենագրության մեջ (Եր. 1987, էջ 73, 77) այս բնորոշումներին ավելանում է «Ժողովրդի պաման, վրիժառության խորհրդանիշ» և «Դողանջ» (Նաբաթ) - բնորոշումները: Ի դեպ, Գ.Տիգրանովի ուսումնասիրություններում նշվում է, որ Ա.Խաչատրյանը այդ սեկվենսիան օգտագործել է նաև «Մակբեթ» ողբերգության երաժշտության մեջ (այսն գրքի էջ 77):

Բավական խորը վերլուծական մոտեցում է ցույաբերել Dies irae սեկվենսիայի դրամատուրգիական դերին ու զարգացման բնույթին՝ 2-րդ սիմֆոնիայում Գ.Չերոպայանը՝ իր «Ղուիֆոնիան Ա.Խաչատրյանի արվեստում» մենագրության մեջ (Եր. 1969): Միմֆոնիայի 3-րդ մասի վերլուծության մեջ նա գրում է՝ «Четкая размеренная поступь гармонически изложенной хоральной секвенции, выраженная половинными нотами, противопоставляется распевной, ритмически разнообразной теме "скорби" (Ворскан ахпер)».

Фоном их совместного проведения служит остиная фигура траурного марша. В процессе их развертывания тема секвенции принимает грозный характер, и особую силу эмоционального воздействия этот мотив "народного гнева" приобретает в контрапунктическом соединении с основной темой - темой "скорби" (с. 205).

V-ni, I, II  
V-la

Cingl. Cor. Celli

C-bassi, Fag. Cl. basso

Arpa, Piano

Օրինակ N 2

Գ.Չերոպայանի այս նկարագրության մեջ մի կարևոր նկատառում կա՝ այն, որ Dies irae-ի թեման հակադրվում է «Արսևան ախպերին» իր խորալային հնչողությամբ: Եվ դա

ճշմարիտ է, որովհետև նույնիսկ մեղեդային գծագրով նրանք հակադիր են՝ մեկը վերընթաց, մյուսը՝ վարընթաց: «Որսկան ախալերի» թեման իր «ցասմանական» ուղղվածության մեջ է, իսկ Dies irae-ն՝ փուսայ, հավասարակշռված շրջանակներում, և նրանց իրոք միացնում է պունկփիր քայլերգային ռիթմը և ընդհանուր հույական մթնոլորտը: Եվ, եթե խոսքը գնում է «ցասման», մանավանդ «ժողովրդական ցասման» մասին, ապա դրա կրողը ավելի շուր «Որսկան ախալերի» շիկացող ու մեծ հնչողական չափեր առնող թեման է: Իսկ Dies irae-ն անշուշտ լրացնում է, մրնում հնչողության նույն հունի մեջ, բայց նրա սիմվոլիկան այլ է, դա իրոք խորալ է, երկրային փառապանքներից դեպի երկնային խաղաղություն ու հոգու անմահություն փանող խորալ-դողանջ: Այս փեսակերից «ժողովրդական ցասման խորհրդանիշ» բնորոշումը ևս հստակեցման կարիք ունի, և այնքան էլ ուղղակիորեն չի կապվում Dies irae-ի հետ, քանի որ սեկվենցիայի բովանդակության մեջ խոսքը գնում է ոչ թե ժողովրդի, այլ Աստծո ցասման ու դատաստանի մասին:

Այսօր այս հստակեցումները կարևոր են, քանի որ անցել են աթեիստական ժամանակները, երբ առանձնապես չէին խորանում Աստվածաշնչային մտքիվների ստույգ ըմբռնումների, առավել ևս՝ գեղարվեստական բնորոշումների մեջ, սահմանափակվելով երևույթների ընդհանուր սիմվոլիկայով: Ամենայն հավանականությամբ Արամ Խաչատրյանը ևս հենց այդ ձևով է մտրեցել Dies irae սեկվենցիային: Բայց ուշագրավը այն է, որ հեղինակի երաժշտական - դրամատուրգիական մրահղացման մեջ այդ թեման բացահայտվել է իր ամենաճշմարիտ բովանդակային էությամբ, որպես Աստծո արդար դատաստանի և անմեղ նահապակների հոգու անմահության գաղափարի արդահայտության: Եվ, փաստորեն, այն գեղարվեստական արժեքը, որ ստացել է Dies irae-ն այս սիմֆոնիայում, արդեն դուրս է գալիս կոմպոզիտորի հավատ ունենալու կամ չունենալու, նրա բանական - սգայական ըմբռնումների, ինչպես նաև՝ մեր գեղագիտական բացատրությունների շրջանակից, քանի որ նրանում գործում է Վերին Չորության անընդգրկելի ուժը՝ «Տաղանդ» ասվածի առկայծումների միջոցով, մանավանդ այս սեկվենցիայի հոգևոր կերտվածքի հետ կապված:

Այդ առկայծումների ներգործությունը առկա է նաև Էդվարդ Միրզոյանի սրբեղծագործություններում՝ «Անընդհատ շարժում» ջութակի և նվագախմբի և սոնատի թավջութակի ու դաջնամուրի համար: Թեև փաստ փարվա ժամանակամիջոց է ընկած նրանց միջև (1957, 1967), բայց բավական ընդհանուր գծեր կան, հարկապես հույական բովանդակության փեսակերից: Ասենք, օրինակ, երկուսում էլ առկա են անձնական ներհակվածությունը և անսքող սգացմունքայնությունը, հայեցողականությունը և սթափ,

ձիգ գործնականությունը, դրա հետ կապված՝ թեմապոլիպմի մեջ՝ լայնաշունչ մեղեդայնությունը և մուրաբային, Կոնկկապային շարժման պարկերակը, ձևի պարզացման մեջ նույնպես հակադրության սկզբունքի պահպանումը և այլն: Երանյում *Dies irae* սեկվենցիան ներթափանցում է Կարբեր ձևով՝ ջութակի պետում հպանցիկ, սրողված, իսկ թավջութակի սոնատում ավելի հիմնավոր:

«Բնորոգուկյիան և անընդհատ շարժումը» կոնցերտային ժանրին պարկանող թերևս միակ գործն է Է.Միրաբյանի սրելոձագործության մեջ (համենայն դեպս մինչ օրս): Սկզբում, 1954-ին գրվել է «Անընդհատ շարժումը», իսկ 1957-ին հեղինակը անհրաժեշտություն է պահանջել ավելացնելու նաև ներածությունը (Բնորոգուկյիան), և սրապվել է երկու բաժնից բաղկացած մի ամբողջական կոնցերտային այն ջութակի և նվագախմբի համար: Մրելոձագործության թեմապոլիպմը շարժված նկարագիր ունի՝ ազգային ուրիշ-մեղեդային դարձվածքներով և 20-րդ դարի երաժշտաձևական Կարբերի միահյուսվածությամբ: *Dies irae* սեկվենցիան իր սկզբնական հարվածով մուտք է գործում ինորոգուկյիայի վերջում, երբ կարարվում է անցում դեպի «Անընդհատ շարժումը»: Այդ կամրջող մասում (թ. 7-8), ուշադիր ականջը արդեն կարել է լսել սեկվենցիայի ուրիշ-մեղեդային խորհրդավոր ու խաղաշունչ համաչափ բասերի ընթացքը, որոնք աստիճանաբար խլանում են, խոժոռանում և հասնում լարվածությունը ինորոգուկյիայի բարձրակետին, որտեղ առաջին անգամ ուժգին և շեշտակի հնչում է *Dies irae*-ն՝ սկզբում լարային-փայլյա-փողային, իսկ երկրորդ անգամ՝ բասերի և գալարափողերի մուր (թ. 14, 15) - և մուտք Կալիս «Անընդհատ շարժմանը» ջութակի թեթև, սրայիկ, երգային, բայց և Կալանակված նվագամասով: Այլևս այդպես բայահայտ *Dies irae*-ն չի հնչում: Բայց նվագախմբում նրա համաչափ ուրիշ-մեղեդային դառնում է ողելկող հենք՝ ջութակի մեկ շնչով ծավալվող ձկուն, Կրիոլային «գալարումների» համար, ասես խորհրդանշելով «շարժում և հավերժություն» երկերը մեկ ջութակով, մյուսը նվագախմբով արտահայտված: Զարգացման ընթացքում Կոն Կոն *Dies irae*-ն հնչում է գործիքային Կարբեր Կոնքերերով, իր ճանաչելի, փոքր-ինչ Կարբերակված Կոնքով (թ. 24, 25, 35), ամեն անգամ կարծես հիշեցնելով իր «խորհուրդը» հույսառատ երաժշտության կրակոտ ընթացքում:

Ներառքի է հիշել, որ ինչպես կոմպոզիտորն է ասում, սկզբում այդ մուրիվը նա վերցրեց որպես հայկական քաղաքային «Գուրգեն ջան, Բարկեն ջան» կարակային երգի դարձվածք: Բայց հետո, իր համար անսպասելիորեն այն վերածվեց *Dies irae*-ի (ինչպես ասում են նմանություն իհարկե նրանց միջև կա): Այս պահը ձիշտ է գնահատել Մ.Տեր-Սիմոնյանը իր մենագրության մեջ,

գրելով " ... этот несколько непредвиденный поворот от шуточного мотива к религиозному песнопению сразу переключил музыку в иной аспект. Музыка "Перпетум мобиле" обрела глубину, и таким образом вышла за пределы только лишь виртуозной пьесы... и стало необходимо предворение "Перпетуум мобиле" интродукцией - обширным эпико-драматическим вступлением, органично и естественно вводящим во второй раздел". (М. Тер-Симонян. "Эдвард Мирзоян", М., 1969, с. 54).

Փաստորեն, Dies irae-ի ներթափանցումը և պարզացումը կոմպոզիտորի նախնական մրապրությունից դուրս էր: Բայց, երևի սա հենց այն առեղծվածներից է, երբ գործը ծնվում է այնպիսին, ինչպիսին պետք է լինի, քանի որ սրտեղծագործական պրոցեսը ավելին է, քան հեղինակի գիտակցական մրաձողության ելքերը, և իհարկե, այս դեպքում Dies irae սեկվենսիան իր բովանդակային ներգործության պզալի բաժինն ունի:

Ինչ վերաբերվում է թավջութակի և դաշնամուրի սոնատին, որը կոմպոզիտորի ծանրակշիռ սրտեղծագործություններից մեկն է, 3 մասից բաղկացած, ապա այսպեղ Dies irae սեկվենսիայի օգրագործումը մրաձված էր նախապես, և բավական հերաքրքիր դրամատուրգիական լուծումներ ունի: Մեջբերվում է միայն առաջին ֆրազը, այն էլ վերջին հնչյունը դեպի վար, որով լադային երանգը փոքր-ինչ փոխվում է դորիականից-էոլական: Ռիթմը հավասար ոթերորդականների թեթև շարժմամբ (f-e-f-d-e-c): Թեման մուրք է գործում սոնատի 2-րդ մասում՝ դաշնամուրի մուր, շալ անսպասելի, թեթև, խաղաղկուր փրամադրությամբ, երբ թավջութակի մուր անցնում է հանդարտ, լուսավոր, բայց ներամփոփ մի մենախոսական մեղեդային գիծ: Եվ անհ, այս միամիտ թվացող սեկվենսիան, որը ծավալման ընթացքում ապգային լադա-ինյոնայիոն երանգներ է առնում, ընկնում է 2-րդ մասի թեմատիկամի հիմքում, շալ հերևողական կառույտական փրամաբանությամբ խորանում է, թանձրանում, սեպր - սեկունդ, կվարտ - կվինտ - ակկորդների պոլիփոնալ պուգահեռներով, ասպիճանաբար սրվող դիստանսներով, բայց և մշտապես իր կերպարին բնորոշ մոնոդիկ-օկտավային հնչողության ելքերի պահպանմամբ: Համառ հերևողականությամբ նա նվաճում է հնչողական փարածքը և իրեն ենթարկում թավջութակի այդ ներդաշնակ ու անկաշկանդ երգը, վերջում հասցնելով նրա լավկան, տխուր ու ընկճված արտահայտությանը:

Այսպեղ երևի ճակատագրական ուժի ճնշման գաղափարը կա՝ մարդ - ժամանակ - ճակատագիր - հիշողություն որ արբահայրվում է սոնատի երեք մասերի դրամատուրգիական արբազաման և թեմատիկամի խորհրդանշանային շերտերի մեջ: Սոնատի սկզբում և վերջում հնչում է «Ես լսեյի մի անուշ ձայն»

ծողովրդական - քաղաքային երգի երկրորդ ֆրազը - («...մորս համբույրն ես զգացի, բայց ափսոս, որ երազ էր») բայց շատ խաբաշունչ, խոժոռ, դրամատիկ արվահայտությամբ:

Իսկ միջին՝ 2-րդ մասում՝ Dies irae-ն: Կրկին - մի կողմից ժողովրդական սրտառույց երգ, մյուս կողմից համաշխարհային երաժշտական նմուշ - որով ասես միավորվում են անձնականի ու ընդհանրականի, անցողիկի և մնայունի փոխհարաբերության երեքը: Եվ կրկին՝ նյութի գեղարվեստական մեկնության մեջ առկա է հեղինակի նախնական մտահղայումից վեր գնացող Ավելին, որը ըստ Ֆ.Շելինգի՝ սրբեղծագործական պրոպետի մեջ կապվում է «Անգիտակցականի անսահմանության» հասկացության հետ:

Ռոմանտիզմի գեղագիտության խոշոր ներկայացուցիչ Ֆրիդրիխ Շելինգը, որը բավական մեծ ուշադրություն է հարկաչրել սրբեղծագործական պրոպետի ուսումնասիրությանը, գրում է. «Художник вкладывает в свое произведение помимо того, что входило в его замыслы “некую бесконечность”, недоступную ни для какого “конечного рассудка”... и поскольку он творит побуждаемый одной своей природой, то художественное произведение содержит всегда больше, чем то, что намеревался он сказать. В таком случае сам продукт художественного творчества приобретает “чудо”, которое, даже однажды совершившись, должно было бы уверить нас в абсолютной реальности высшего бытия». (Ф.Шеллинг “Система трансцендентального идеализма” - Л., 1936, с. 78).

\* \* \*

РОБЕРТ АТАЯН - МУЗЫКАНТ, УЧЕНЫЙ, ПЕДАГОГ.

Среди представителей армянской музыкальной культуры имя Роберта Аршаковича Атаяна пользовалось большой известностью в нашей стране, знали это имя и в зарубежных странах. В памяти нашей музыкальной общественности сохранился самобытный облик музыканта - мыслителя яркой одаренности, масштабной личности, общение с которым в значительной мере способствовало формированию художественных, эстетических и творческих принципов нескольких поколений композиторов, теоретиков, исполнителей. Особенно же ценным представляется научная деятельность этого разносторонне талантливого человека, на протяжении полвека оказывавшего чрезвычайно плодотворное влияние на развитие современного национального музыкознания. Широкий круг его исследовательских и творческих интересов, исключительно высок его авторитет, необычайно притягательны черты его музыкальной индивидуальности.

Кажется, что Р. Атаян сразу вошел в армянское музыкознание как деятель с уже выработанными художественными взглядами, глубоко эрудированным специалистом, как истинный педагог, как старший. По воспоминаниям его сокурсников еще будучи на студенческой скамье в Ереванской консерватории он обратил на себя внимание как многообещающий музыкант с глубокими профессиональными знаниями, крепкой теоретической подготовкой. Уже тогда в облике Р. Атаяна ярко выражены специфически музыкантские данные: композиторский дар, абсолютный слух, превосходная музыкальная память, отличное владение фортепиано.

Р. Атаян пришел к музыкознанию, имея уже опыт сочинения музыки. Окончив композиторское отделение консерватории по классу В. Тальяна, он гораздо раньше стал композитором, а потом уже музыкальным ученым. Конечно, такие примеры не единичны, особенно среди представителей теоретического музыкознания. Но для Р. Атаяна композиторский труд отнюдь не явился второстепенным делом, которым он занимается "для себя", а он композитор по призванию, пришедший к музыкальной науке и

педагогике, в которые он внес подлинное творческое ощущение и артистически развитое слышание музыки. По примеру своего руководителя по аспирантуре, выдающегося музыканта Х.С. Кушнарера, Р.Атаян осознавал глубокое единство музыканта-теоретической науки, образования и практики композиции.

В период, когда Р.Атаян начал свою педагогическую работу в консерватории (в 1944г.), где ему был поручен курс гармонии и сольфеджио армянское советское музыкознание еще не накопило своих научных традиций, не располагало необходимыми кадрами, на было и соответствующей учебно-методической литературы. Нужно было закладывать его фундамент, одновременно создавая традиции и воспитывая кадры. В тесном содружестве с ведущими музыковедами старшего поколения Х.С. Кушнаревым, А.А. Адамяном, А.И. Шавердяном, Т.Г. Тер-Мартirosяном, Г.Г. Тиграновым, деятельность которых в эти годы разворачивалась в Ереване, молодой теоретик активно участвует в становлении научной мысли о музыке. Первая книга, которая выходит из под пера Р.Атаяна это "Учебник элементарной теории музыки", написанный в соавторстве с Т.Тер-Мартirosяном. Опубликованный в 1949 г. на армянском языке учебник этот в лаконичной форме дает необходимый для учащихся музыкальных училищ комплекс сведений об основных элементах музыки. "Учебник" несколько раз переиздавался (1957, 1962, 1980 г.г.) с уточнениями и необходимыми дополнениями. Забегая вперед, отметим, что в последнем издании учебника охвачен весьма широкий круг тем о различных сторонах и выразительных средствах музыкального искусства, составляющих основу для теоретического образования музыканта-профессионала.

Вслед за этим учебником выходит в свет другой научно-методический труд молодого автора - "Пособие по армянской нотописи" (1950 г), предназначенный главным образом для студентов музыковедческого отделения консерватории. Помимо своей дидактической направленности пособие содержало в себе и вопросы, связанные с будущими исследованиями специфики национального музыкального искусства. Для самого Р. Атаяна работа эта стала отправным, для тщательной в дальнейшем и подлинно научной разработки проблем армянской монодии.

Несколько позднее Р.Атаяном совместно с М.Теряном были опубликованы два учебных пособия и по сольфеджио, одноголосное и многоголосное, основанные на материале армянской народной и

композиторской музыки. Кстати, курс сольфеджио всегда был и оставался до последних дней его жизни предметом особой заботы Р.Атаяна. Воспитанию слуха, развитию мелодической и гармонической памяти, осознанию элементов музыкальной речи и формы при непосредственном восприятии специальных упражнений и фрагментов из художественной литературы придавал очень большое значение. Стремление, чтобы люди наших профессий, и музыковеды, и композиторы, и исполнители умели запоминать целые гармонические последовательности со сложными отклонениями и модуляциями, могли бы писать трудные диктанты, точно и выразительно интонировать не являлось самоцелью на его занятиях сольфеджио, а это средства к развитию способности у студента воспринимать и воспроизводить музыку на основе активного слухового постижения всех составляющих ее элементов.

Весьма поучительна также - в особенности для молодых теоретиков-педагогов, - методика преподавания курса гармонии, применяемая Р. Атаяном. Так, интересно отметить, что при проверке письменных работ по гармонии он исправляет не только ошибки в задаче, связанные с нарушением правил, но и тщательно работает над задачами, выполненными по правилам. Здесь Р.Атаян следует тому принципу, что не все сделанное по правилам - единственно верное и прекрасное. Он стремился приблизить, насколько это возможно, метод преподавания к художественной практике, учитывая с одной стороны необходимость систематического освоения учебного материала и с другой - допуская определенную творческую свободу в использовании выразительных средств.

Много полезного содержит в себе и замечания Р.Атаяна, относящиеся к вопросу гармонизации мелодии. В этой области, в которой казалось бы все предусмотрено и классифицировано школьной теорией, он указывает на возможность возникновения ошибочной методики, основанной на сведении гармонизации к подстановке аккордов под отдельные звуки мелодии. В этом случае учащийся не столько слышит, сколько видит верхний голос. Подобная методика, все еще нередко встречающаяся в практике некоторых педагогов, игнорирует закономерности музыкального формообразования, нарушает органичную связь гармонии с характером и строением мелодии, что в конечном счете приводит к дилетантскому способу обучения. Непримируемое же отношение

Р.Атаяна к любым проявлениям дилетантизма хорошо известно всем, кто когда-либо общался с ним. Помню, как еще в годы учебы в консерватории, на меня глубокое впечатление оставил анализ и оценке музыкального произведения Р.Атаяном в процессе руководства им рефератами, научными докладами и дипломными работами студентов. Обладая восприятием творческим, присущим тому, кто испытал свои силы в различных музыкальных жанрах, Р.Атаян имел особый подход к трактовке и оценке музыкального языка, фактуры и композиционной структуры как бы изнутри произведения, из глубин мастерства художника. Досканальное постижение технологической стороны произведения, закономерностей его отдельных создающих музыку компонентов придавало основательность и его общеэстетическим высказываниям. Людей, близко знакомых с Р.Атаяном, глубоко импонировала его целеустремленность в работе, органическая потребность в каждодневном исследовательском труде, которая в сочетании с большим опытом и высокими профессиональными навыками систематизации самого разнообразного музыкального материала приводила к впечатляющим научным результатам. Такого же добросовестного изучения сущности художественных явлений, многостороннего подхода, и вместе с тем пристрастного отношения к избранной теме, направлению в исследовательском процессе - будь то небольшой студенческий реферат, дипломная или диссертационная работ, - Роберт Аршакович требовал от своих воспитанников. Много ценного и полезного узнавали мы от его устных высказываний, в особенности - в области гармонии, музыкальной формы, системы средств выразительности, общих проблем эволюции композиторского мышления. Суждения его при этом были всегда точны, конкретны, речь - лишена обтекаемых и высокопарных фраз.

Хочется отметить еще одну сторону научного метода Р.Атаяна, которую он стремился привить студентам-музыкантам и которую вполне оцениваешь уже позже, когда достигаешь определенной исследовательской самостоятельности. Это свойственная ему самому особая тщательность отношения к документальному материалу, стремление строить научные выводы на достаточном количестве строго проверенных и точных фактических данных, умение глубоко изучать и анализировать первоисточники. Эти качества чрезвычайно ярко проявились в той области его исследовательской работы,

которая связана с выявлением из черновых записей неизвестных произведений классиков армянской музыки, их научном описании, редактировании, составлении из них и из известных произведений собраний сочинений. Признаюсь, что многие из нас, студентов-теоретиков, относясь, конечно же, с большим уважением к этой области музыковедческой деятельности нашего педагога, сами проявляли тогда мало склонности к подобному роду работы. Нам тогда казалось, что существуют более актуальные, масштабные проблемы музыкального искусства и науки, которые мы должны решить. Лишь впоследствии пришло понимание того, что в науке нет главных и второстепенных областей, и что широкая панорама развития музыки складывается из отдельных деталей, требующих внимательнейшего отношения к себе.

Общение с Робертом Аршаковичем для нас, его учеников, а впоследствии молодых коллег, принесло и удивительное ощущение связи с поколениями известных деятелей армянской музыкальной культуры. Надолго запомнятся нам его немногословные, но поразительно точные ответы на волнующие нас вопросы о природе тех или иных музыкальных явлений, его критические замечания и похвалы по поводу выступлений, статей музыковедов. Эти высказывания всегда были насыщены ценными мыслями, конкретными наблюдениями, большим количеством малоизвестных фактов, позволяющих найти перспективные пути к решению теоретических проблем. На редкость заинтересованное внимание к индивидуальному в искусстве, удивительно чуткое восприятие граней между подражательством и самобытностью композиторского стиля, равно как и степени самостоятельности исследовательской позиции, аналитического мастерства музыковеда давали импульсы к размышлениям, стимулировали поиски к достижению качественно нового профессионального и творческого уровня.

Р.Атаян обладал далеко не часто встречающимся качеством, особенно ценным у музыкального ученого: **з в у к о в ы м в о о б р а ж е н и е м**. Музыку отдаленных эпох, реально давно уже не звучащую, он мог необыкновенно живо воссоздать, раскрыть ее выразительный смысл, определить ее художественную ценность. Чувством музыки насыщены все работы Роберта Аршаковича - от развернутого исследования до небольшой вступительной аннотации, краткого комментария. Так, небольшая книжка "Армянская народная песня" - популярная работа, в сущности, лишь по жанру и

изложению (она вышла в серии "Массовая фольклорная библиотека любителя музыки" в Москве, 1965 г.). В ее содержании явственно проступает самостоятельная музыкально-историческая концепция, в конкретных же анализах монодий постоянно присутствует живое ощущение музыки. В процессе чтения этой книжки за авторским текстом чувствуешь огромные знания - качество, которое обычно так не хватает нашей музыкально-популярной литературе. Точность стилистических характеристик, меткость наблюдений, обоснованность и конкретность выводов, без сомнения обогащают представления и специалиста, и любителя об армянской народной музыке.

Особенно ярко требования полной фактической обоснованности, логической доказательности любого звена в цепи музыковедческих рассуждений с четкой дифференциацией и систематизацией рассматриваемых явлений отразились в собственно научных исследованиях Атаяна. Так, уже в своей кандидатской диссертации "Вопросы изучения и расшифровки армянской хазовой нотописи" (защищена в 1954 г.), опубликованной затем отдельной монографией, он впервые в армянском музыкознании на подлинно научной основе разрабатывает проблему средневековой монодической музыки Армении. Органично сочетая исторический и теоретический аспекты изучения, им были выявлены древнейшие хазовые записи национальной музыки (IX-XII вв.) и разработаны основы армянской музыкальной палеографии, что, благодаря впервые предпринятому им также сравнительному изучению привело к освещению важнейших особенностей профессиональной монодической музыки Армении, ее народных основ, времени зарождения и развития нотописи хазов, характеристики их отдельных систем, применения хазовых обозначений в светской музыке и т.д.

Следует подчеркнуть, что он установил и соответствие ряда хазовых записей музыкальным произведениям, сохранившимся до наших дней в практике устного звучания.

Отмеченная монография, как и другие, более поздние труды Р.Атаяна в области армянской средневековой музыки, такие как "Армянское профессиональное песнетворчество средних веков", "Нерсес Шнорали и некоторые аспекты его музыкального творчества", "Жанр тагов - носитель гуманистического начала в профессиональной монодической музыке Армении X-XII вв.", и

др., имеют значение, выходящее за рамки одной только армянской музыкальной культуры, т.к. применяемая здесь методология дает возможность по новому рассматривать эволюцию монодического искусства, полнее представить взаимоотношения музыкальных культур народов в средние века.

Работы Р.Атаяна в области армянской музыкальной медиэвистики признаны авторитетным источником данной области. В них любая страница приобщает читателя к науке и искусству, и конечно, вполне естественно, что теоретические положения и выводы автора часто используются в исследованиях различных ученых, многократно цитируются в армянских, русских и зарубежных научных изданиях. Показательно также, что многие выдвинутые им научные идеи, суждения и теоретические установки легли в дальнейшем в основу диссертаций, выполненных под его руководством.

Исследовательские интересы Р.Атаяна отчетливо проявились и в области армянской классической музыки. В освещении творческого наследия Х.Кара-Мурзы, М.Екмаляна, А.Тиграняна конкретность источниковедческой основы сочетается с художественной чуткостью характеристики композиционных особенностей их произведений: ладовой основы, принципов строения многоголосовой ткани, приемов формообразования, трактовки народного мелоса. Разносторонняя эрудиция Роберта Аршаковича обусловила его интерес и к вопросам современного композиторского творчества. Они нашли свое освещение в работе "Современный музыкальный язык в произведениях советских армянских композиторов". В этой блестяще написанной статье ясный аналитический ум исследователя и интуиция музыканта обнаружили правильную направленность разработки таких актуальных вопросов музыкознания, как выразительность музыки и ее средства, взаимоотношение национальных традиций и новаторства, эволюция музыкального языка и художественного мышления. (Напомним, что статья была опубликована в 1962 г., в период острых дискуссий о проблемах новаторства). Можно смело утверждать, что эта работа Р.А. помогла армянскому музыкознанию достичь нового уровня критического осмысления музыкальной современности.

Отмечанные в наших заметках направления научных поисков и масштаб сделанного, казалось бы, вполне достаточны, чтобы

представить себе вклад крупного теоретика. Однако мы не сказали еще о главном, составляющим как бы доминанту научной деятельности Атаяна. Это - исследование творчества Комитаса. Огромная концентрация мысли, энергии, подлинный энтузиазм, связанные с целенаправленным и тщательнейшим изучением творческого наследия великого художника безусловно привели к впечатляющим результатам. Они воплотились прежде всего в издании полного академического собрания сочинений Комитаса. При жизни Роберта Аршаковича были опубликованы 6 томов, которые охватывают целиком светское музыкальное творчество, а к настоящему времени Институтом искусств опубликованы еще два тома, 7 и 8. Всего же предусматривается 20 томов полного собрания сочинений, охватывающих светскую, духовную музыку, а также, посвященные его научной деятельности.

Не счесть времени, не измерить энергии, которую отдал Атаян этой благородной и такой необходимой всем нам работе в качестве составителя, редактора, автора обстоятельных вступительных статей и точных комментариев, выполненных на самом высоком научном уровне. Этот капитальный труд потребовал и сейчас требует большой и сложной изыскательской, текстологической и источниковедческой работы, подлинно творческого отношения к предмету исследования. Думается, что здесь не последнюю роль сыграло и беспредельное поклонение творчеству Комитаса, его личности, эстетическим принципам. Трудно переоценить также и значение ряда статей Р. Атаяна, посвященных отдельным проблемам музыкального наследия Комитаса. В них автор выстраивает целостную музыкально-теоретическую концепцию, в которой тонкие аналитические наблюдения сопрягаются с эстетическими и стилевыми обобщениями. Помимо этого, обращает на себя внимание и манера письма Роберта Аршаковича, в которой за строгим и эмоционально сдержанным изложением материала стоит глубина и всеохватность его понимания, проникновение в самую суть исследуемого предмета. Здесь так и хочется высказать критическое замечание некоторым иным музыковедам, которые своими трескучими разговорами о высоких материях, своими якобы научными статьями, сверх всякой меры перегруженными ничего не объясняющими эпитетами и метафорами, стремятся заслонить свое непонимание правды и красоты музыки Комитаса.

В орбиту научных проблем, интенсивно разрабатываемых Р.Атаяном на протяжении многих лет, вовлечены и основополагающие вопросы национальной музыкальной фольклористики. Изучению композиционных принципов различных ветвей армянской монодической музыки посвящены ряд обстоятельных работ, изданных как в нашей стране, так и за рубежом, на английском, французском, польском, чешском, немецком языках. Последнее обстоятельство важно и потому, что способствует признанию высокого уровня армянского музыкознания в международном масштабе, в условиях, когда в музыковедении, в отличие от точных наук, еще недостаточно развиты международные контакты, и многие работы наших теоретиков не переведены на иностранные языки. В этом отношении активная деятельность Р.Атаяна, как автора многочисленных публикаций в авторитетных научных изданиях Лондона, Парижа, Берлина, Висбадена, Праги, Варшавы, Бидгоща приобретает особое значение. Роберт Аршакович неоднократно представлял армянскую музыку и музыкознание на таких ответственных научных форумах, как международные симпозиумы, конгрессы и конференции в Москве (1964, 1971), Бидгоще (1969, 1972, 1975, 1978), Софии (1971), Лондоне (1978), Алма-Ате (1973), Ташкенте (1983), Ереване (1978), Скопле (1985). Выступал он также с содержательными лекциями об армянской народной и композиторской музыке в Берлине, Париже, Лондоне, Лиссабоне, ряде городов СССР. Все это безусловно, является ярким свидетельством прогресса научной мысли о музыке в Армении, который достойно представлял Р.Атаян. Неугомимая активная натура ученого проявляется и в такой сфере музыковедческой деятельности, как написание статей для энциклопедий. Здесь свойственная ему точность словесных формулировок, лаконичность характеристик сочетается с достоверностью фактов и обоснованностью выводов. Что касается количества написанных Р.Атаяном статей для энциклопедий, то оно поистине удивительно: 40 статей в БСЭ (3-е издание) и в Музыкальной энциклопедии, более 150 статей в Армянской Советской энциклопедии, 45 крупных и мелких статей в музыкальных энциклопедиях Грова (Лондон), несколько десятков статей и материалов в различных советских и зарубежных музыкально-справочных изданиях.

В тесной связи с собственно исследовательскими работами Р.Атаяна находились и его заботы по подготовке к изданию и редактированию таких капитальных трудов, как "Очерки по истории армянской музыки XIX и XX веков" и "Комитас и армянская музыкальная культура" А.Шавердяна, которые остались неопубликованными при жизни этого замечательного ученого. Обе эти книги снабжены вступительными статьями и подробными комментариями редактора. Роберт Аршакович является редактором и фундаментального исследования Х.С.Купшарева "Вопросы истории и теории армянской монодической музыки", в которой, кстати сам автор выражал особую благодарность Р.А., отмечая что он "своим неизменным участием помог довести настоящее исследование до конца".

К подобному типу работ примыкает также и редактирование ряда нотных изданий армянских композиторов, как например, сборники песен А.Сатяна, М.Мирзояна, Б.Каначяна, хоров и сольных песен Комитаса, его же сборника "Тысяча одна песня", народных песен М.Тумаджяна и др. Чуждый проявлениям научного снобизма, Р.Атаян в своей музыковедческой деятельности уделял внимание и популяризации и пропаганде музыкального искусства, которые помимо газетных статей, лекционных выступлений, крупных и малых циклических радио и телепередач, включают в себя и составление грампластинок со вступительными статьями. Здесь в частности, достойны упоминания выпущенная в Париже французским радио и телевидением "Анталогия армянской монодической музыки" на 4-х пластинках, "Панорама армянской музыки" - пластинка, выпущенная в Буэнос-Айресе и др.

Научная, педагогическая и общественная деятельность Роберта Аршаковича заняли самое большое место в его жизни. Но и как композитор он создал произведения в различных жанрах, отмеченные подлинным вдохновением. Это вокально-симфонические, камерно-инструментальные и хоровые сочинения, пьесы для фортепиано, песни, романсы, обработки песен Саят-Новы, средневековых тагов, народных и ашутских песен. Сочинения Р.Атаяна свидетельствуют о несомненном мелодическом даровании, они отличаются свежестью гармонического языка, интонационной яркостью, ритмическим своеобразием. В них явственно ощутима связь с национальной основой армянской музыки. Ряд его хоровых и инструментальных произведений, как

например, "Колокол свободы", с успехом исполняются и в нашей стране, и за рубежом.

Р.Атаяну принадлежит особое место в музыкальной культуре Армении. Деятельность его, охватывая музыкальное творчество и науку, педагогику и фольклористику столь многогранна, что в его помощи нуждались не только отдельные люди, но и целые коллективы и организации. Заслуженный деятель искусств Арм.ССР, профессор, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой теории музыки Ереванской консерватории, старший научный сотрудник Института искусств АН Арм.ССР, он одновременно вел и большую общественную работу, являясь членом Правления Союза композиторов Армении, Бюро Всесоюзной комиссии по народному музыкальному творчеству, редколлегии журнала "Советакан Айастан", заместителем председателя Редакционного совета по искусству Армянской Советской энциклопедии, председателем научно-методической секции по музыкознанию Минвуза республики, членом президиума и председателем творческой секции Хорового общества Армении, в 1951-74 гг. был также руководителем музыковедческой секции Союза композиторов Армении.

Интенсивная и плодотворная деятельность Р.Атаяна успешно продолжалась до последних дней его жизни, охватывая и непрерывный исследовательский труд, и большую педагогическую нагрузку, и создание музыкальных сочинений, и активное участие в работе общественных и просветительских организаций. Она приобрела огромное воспитательное значение, в особенности для молодежи, как пример патриотического служения родному искусству. Опыт и авторитет маститого ученого соединились у него с большой увлеченностью своим делом, свежестью и непосредственностью восприятия новых художественных и научных явлений. Многие ученики, коллеги, друзья, которые его хорошо знали, помнят его необыкновенно молодым - по внешнему виду, душевному строю, манере держаться. Ныне, по прошествии нескольких лет после кончины, огромный спектр научно-исследовательской и преподавательской деятельности замечательного музыканта выступает рельефнее; это был, безусловно, новаторский по своей направленности и подлинно подвижнический по характеру труд и для своего времени, и недавнего прошлого, результатами которого будут пользоваться

многие будущие поколения музыкантов и искусствоведов. Этим во многом и определяется значение творческой деятельности яркую страницу в истории армянского музыкального искусства второй половины 20 века.

\* \* \*

СВЕТЛАНА САРКИСЯН

## НОСТАЛЬГИЧЕСКИЙ РОМАНТИЗМ ЭДУАРДА АЙРАПЕТЯНА

Ситуацию армянской музыки в канун XXI века можно определить как ожидание. Ожидание, сконцентрировавшее итог нескольких десятилетий и поэтому позволившее - даже при видимом замедлении всего творческого процесса - угадывать ближайшую перспективу. Такое ожидание исключает пассивную выжидательность. Скорее обратное: оно предполагает рефлексию и поиск альтернативы пройденному пути. Как и прежде, в согласии с традицией армянской музыкальной истории, этот путь длиной в пятнадцать столетий (от монодий раннего христианства) рассматривается в контексте общемировой цивилизации. Однако, если откорректировать столь характерный для XX столетия контекстуальный взгляд на примере творчества последнего десятилетия, совершенно очевидна его направленность на различные формы романтизма.

Постулируя этот факт, мы не пытаемся дать ему оценку, поскольку бесполезно искать аргументы усталости общего - в данном случае мирового - творческого опыта. Заметим лишь, что эксперимент, т.е. генеральная линия прогресса в музыке XX века, всегда давал паузу на романтизме; и при этом каждое кардинальное моделирование его признаков стимулировало создание художественной целостности. Естественно, что практическое музыковедение было не в состоянии уложить в свой терминологический реестр все многообразие возможных стилистических комбинаций вокруг романтизма, и самый распространенный из них - неоромантизм - страдал не только обтекаемостью смысла, но и неточностью значений, иначе говоря, как в семантическом, так и знаковом отношении его теоретическая интерпретация была индивидуальной, а нередко - достаточно произвольной.

В свою очередь, и сам термин "романтизм" в его традиционном историческом понимании настолько многогранен, что вся реанимирующая механика искусства XX века, с легкостью апеллировавшая к той или иной грани романтизма, приводила к различным результатам. Неоромантизм, таким образом, выполнял

функцию не столько эстетической тенденции, сколько выдержанной композиторской позиции. Разрушение любой системной упорядоченности, как основная акция неоромантической позиции, предусматривало свободное размещение стиливых элементов, не подчиняющихся сколь-либо строгой регламентации.

Следовательно, неоромантическая позиция - это прежде всего творческая спонтанность, своего рода alter-Ego композитора или, говоря иначе, это некое психоделическое состояние сознания, вызывающее определенный ассоциативный пласт. Необходимо указать при этом на значение двух факторов. Один из них, как отмечалось, имеет отношение к выбору той или иной грани романтизма. Второй фактор связан с творческой биографией композитора, дающей наглядное представление о логике его стилевой эволюции. Значит, обращение к романтической эстетике индивидуализировано самим композитором: печать его авторской неповторимости так или иначе находит отражение в отборе и трактовке всего ретроспективного материала. Именно благодаря данной особенности стилевой анализ каждого отдельного композитора индивидуализирован и по своей методологии, хотя, безусловно, что она, как любое частное явление, дедуктивна по образованию. В противном же случае, без учета дедуктивной зависимости между разными методологиями был бы утерян критерий стилевой унификации, как и любой унификации вообще.

Эти общие соображения, с которыми хотелось поделиться вначале, имеют отношение и к биографии Эдуарда Айрапетяна (род. в 1949 г.), композитора, уже давно утвердившего свое место в современной армянской музыкальной культуре. Несколько слов о нем самом.

Феноменология человеческой личности, экзистенциальное познание мира составляют основную тематику творчества Айрапетяна. Экспрессионистские свойства его музыкального языка, эволюционируя, внутренне видоизменяясь, получили в его творчестве разные стилевые формы. Интерес к ортодоксальной додекафонии в начальный период деятельности композитора позитивно повлиял на формирование сериального метода, в целом далекого от техники Новой Венской школы. Метод характеризует оперирование краткими мотивами с сохраненной интерваликой, варьируемыми мелодически и гармонически. Перелом,

происшедший с начала 80-х годов, - не без воздействия оркестровых идей позднего творчества Шостаковича и Лютославского, - в значительной степени отразился на общей консонантности музыкальной речи Айрапетяна. Композитор стабилизирует некоторые излюбленные драматургические схемы, основанные на контрастных фактурных сдвигах, парадоксальных сопоставлениях музыкального материала и, исходя из этого, - неожиданных решениях формы, основанной на коллизийных оппозициях.

Одновременно с тем развивающаяся у композитора склонность к модернизации искусства романтизма приводит к новой для него музыкальной стилистике: очерченным тональным зонам, использованию традиционных уменьшенных гармоний и хроматическим нагнетаниям, повышенному вниманию к мелодическому тематизму, способствующему эмоциональной открытости музыки. Признаки такой стилистики впервые обнаружили в Первой симфонии для большого оркестра (1985), а в дальнейшем в разной степени интенсивности проявились в сольных инструментальных концертах, вокальных циклах на тексты Дж. Байрона и Р.М. Рильке, в струнном "Квартете снов" (Квартет №3), различных опусах для симфонического и камерного оркестров.

В качестве образцов в рамках предложенной темы статьи нами избраны Концерт №1 для альты и камерного оркестра (1983, вторая редакция - 1995) и Концерт №6 для скрипки и камерного оркестра (1995). Написанные до и после этих концертов сочинения 90-х годов во многом обнаруживают близость. Стоит отметить, к примеру, Концерт №2 для альты и симфонического оркестра, Двойной концерт для скрипки, альты и камерного оркестра. Вместе с тем избранные для анализа концерты репрезентируют прежде всего художественные достоинства музыки Айрапетяна. В них соблюдена характерная идиоматика его композиторского слога.

Последнее обстоятельство особо важно, поскольку формирование стилистики, определяемой как ностальгический романтизм, берет начало уже в айрапетяновских сочинениях 80-х годов. Вкрапление черт романтизма в иную по своей организующей сути формацию привело к совмещению в музыке Айрапетяна различных стилевых пластов, со временем приобретших характерное, неостилевое по природе, интегральное образование.

В неостиле, как известно, функции составных стилистических элементов неравнозначны. Так, элементы романтического стиля в

музыке Айрапетяна вначале были оттеснены на второй план элементами экспрессионистско-сюрреалистической генетики, здесь первичных по значению, то есть они не являлись основными детерминантами стиля. Неоромантическая "подсветка" стиля указывала скорее на генеалогию композиторских пристрастий в период 80-х годов (пристрастия тянулись в австро-немецкую традицию), чем на новую музыкальную реальность, которую армянский автор должен был освоить в течении ближайшего десятилетия.

Результат состоявшегося освоения отчетливо высвечивает проекцию на романтизм, что придает предшествующему опыту Айрапетяна новую направленность. Даже примечательные для него катартические концепции с затухающими, длительно редуцирующими кодами теперь воспринимаются не столько в контексте популярных во второй половине XX века музыкальных решений, сколько в свете культурной цепи: Шуберт - Брукнер - Малер - Шенберг. Аналогичным образом были переосмыслены драматургические принципы формы, исходящие из специфики антиномического мышления Айрапетяна. Краеугольная для него образно-структурная антиномия "Мысль-Созерцание", собирательно воплощая собой активность и пассивность, динамику и покой, воздействует на выбор и развитие материала, в конечном счете и на драматургический рельеф целого.

Присутствие образных антиномий вносит в неоромантические произведения Айрапетяна свойства программности, скрытой драмы и повествования, причем нередко автобиографического характера. Нетрудно уловить происхождение этой, столь традиционной для романтиков внемузыкальной программности, благодаря которой сочинение приобретает личностный смысл. Вместе с тем прежняя айрапетяновская сокровенность высказывания трансформируется в иной параметр эмоционального: сентиментальность, даже манерность в демонстрации чувств, индивидуальных переживаний.

Стоит заметить, что столь сознательно усиленная энергетика эмоционального, - в том числе лирического, - феномена создает впечатление некоторой стилиевой вычурности, своего рода "игры в стиль". А протянутый к зоне ретроспекции ориентир подчеркивает отсутствие присущей романтизму (как, впрочем, и постромантизму) идеализации чувственных проявлений.

Наблюдения над эволюцией музыки Эдуарда Айрапетяна на протяжении 80-90-х годов позволяют судить о постепенном видоизменении функций стилевых признаков. Результаты техники стилизования, характерной для многих композиторов исследуемого периода, приводят в творчестве Айрапетяна к ослаблению экспрессионистских образно-структурных параметров, трансформируемых в свободно романтические, импровизационно развивающиеся. Поданный прежде аллюзийно, параметр романтической музыки теперь все более становится первичным, ведущим. Свою ностальгию по романтизму Айрапетян реализует достаточно последовательно и конкретно, благодаря чему она поддается определенной классификации. Представим ее в следующем виде:

### Ностальгия по жанру

Жанры сольного концерта и сонаты - чаще всего для смычковых инструментов - занимают ведущее место. Согласно раннеромантической традиции (например, шопеновского типа) признаки обоих жанров сближены: в сонате наблюдаются признаки инструментального концерта, а в концерте - сонаты. Альтернативный, и еще в большей степени, скрипичный концерты можно воспринять как род расширенной сонаты для солирующего инструмента и оркестра. При этом сведены к минимуму функции оркестра: он является лишь аккомпанементом, подчеркивающим долгий монолог солиста. Отсутствующие здесь принципы традиционного барочного concertante или классицистского диалога солиста и оркестра компенсируются характерной для жанра сонаты камерной исповедальностью. Именно отсюда проистекает склонность к медленным и спокойным темпам, и как следствие - избегание специфичной концертной виртуозности.

### Ностальгия по простоте

Жанровое упрощение становится одной из разновидностей простоты изложения, отбора средств и развития. Безусловно, что приход к такому упрощению произошел не без общего для музыкальной практики последних десятилетий влияния эстетики

минимализма. Кстати говоря, в Скрипичном концерте Айрапетяна отношение к материалу, по сути, минималистское. Это пять звуков: e, h, b, g, fis, играющих роль опорных высот мелодической орнаментики. Упрощение проявляется также в организации фактуры и ритма. Линейное расположение солирующих и аккомпанирующих голосов фактуры, нивелировка функций контрапункта приводят к возрастанию варьирования, причем на разных его уровнях. Присущая восточному, как и армянскому, мышлению ритмическая изобретательность мелоса помогает автору привносить динамику даже в несложные фактурные построения. Вычерчивая отдельные голоса либо слои фактуры, как и ее конструктивный каркас в целом, Айрапетян нередко использует испытанные методы контрастных сопоставлений музыкального материала.

### Ностальгия по тональности

Тональная организация, - этот своеобразный барометр стиля, - получила откровенно ностальгическую трактовку. Композитор тяготеет к диатонике и не стремится сделать ее оппозицией к хроматической системе, как это имело место в произведениях конца 70-х начала 80-х годов. Скорее наоборот, диатоническая тональность становится объектом любования. Подчеркнутая поэтизация тональности, этот своеобразный тональный нарциссизм в музыке Айрапетяна соотносится с отмеченными варьированием, повторами и ротациями мотивов, сознательным упрощением фактуры, часто основанной на классической дублировке оркестровых голосов. Скрипичный концерт является наиболее показательным образцом нетональности. Порывая со старым тонально-гармоническим комплексом с его иерархией функциональных связей, нетональность упрощена по логике развития; она выстраивается скорее посредством принципа тавтологии: постоянного опеования центрального тона, какого-либо избранного трезвучия. Моноцентровая, спиралевидная композиция этого одночастного Концерта Айрапетяна органично корреспондируется с характерным монизмом нетональности.

Если спросить вслед за К. Дальхаузом: "Тональность - структура или процесс?"<sup>1</sup>, то совершенно очевидно, что в случае с неотональностью это исключительно есть процесс. Смакование элементарных структурных знаков тональности (в частности, опорность конструирующих звуков, терцовые сцепления и ленточное голосоведение в терцию и сексту, гаммообразные пассажи в диатоническом и хроматическом видах) придают неотональности особое фоническое эстетство.

### Ностальгия по гармонии

Являясь проекцией тональности, гармония в рассматриваемых произведениях Айрапетяна продолжает традицию аккордовых терцовых структур - от трезвучий до нонаккордов и ундецимаккордов. Наблюдается тенденция к частному использованию хроматических наслоений в виде альтерированной гармонии, причем нередко в одновременном сочетании натуральных и альтерированных звуков, что провоцирует различные стилистические реминисценции. Так, аллюзийно "звучит" в Скрипичном концерте Айрапетяна Сибелиус и Брух, а в Альтовом - Вагнер и Малер. Варьированное развитие свертывает событийную сторону гармонии, в чем можно усмотреть неследование методологии импрессионизма: имеется в виду фактурно-регистровые преобразования однообразных звуковых комплексов. Разложенная во времени гармония, таким образом, становится источником различных процессуальных явлений.

В связи с данной особенностью уместно вновь сослаться на Дальхауза, который отмечал две тенденции в гармонии нового времени. Так, по поводу одной тенденции он пишет, что "в Новой Музыке XX столетия идею гармонического процесса вытеснила идея гармонической системы". Вторую тенденцию он отмечает в музыке более позднего времени - 80-х годов. По мнению немецкого ученого, ее признаком является "тяга к динамике-процессуальной гармонии, хотя, конечно же, это не реставрация прошлого, но его возрождение в изменившихся условиях"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См.: "Советская музыка", 1989, №9.

<sup>2</sup> Цит. изд., с. 127.

Резюмируя сказанное, заметим, что искусство романтизма интересует Айрапетяна, как и многих других композиторов современности, в тех его аспектах, где концентрируется психология "пограничной ситуации" (термин экзистенциализма). Пройдя сквозь опыт психоанализа, обостренное современное восприятие увидело в историческом романтизме не только мир идеала и идиллии. Оно уловило в романтической музыке почти сюрреалистическое раздвоение сознания и иррациональный лиризм. Вот одна из причин, объясняющих общий ренессанс романтизма в искусстве конца XX века.

Обобщенное видение сложных процессов стилевых новообразований в музыке уходящего столетия - независимо от времени и места их возникновения - позволяет выделить три закономерности: стилизацию, реконструкцию и адаптацию. Эти закономерности отражают механизм отношения современного композитора к зоне ретроспекции, то есть зоне стилового заимствования.

Первая закономерность - стилизация при неоклассицизме и неоромантизме характеризуется использованием в качестве стилового знака цитатного или имитирующего материала из зоны ретроспекции. Произведение в таких случаях как бы балансирует между своим и чужим стилем. Приемы имитации стиля, всегда наблюдающиеся в истории музыки, приобрели чрезвычайную популярность в неостилевых формациях XX века. Наиболее широкое распространение они получили в неоклассицизме и неоромантизме. Объяснение этому кроется в создании большой дистанции между XX веком и апеллируемыми историческими периодами: классицизмом, эпохой Возрождения, раннехристианским и дохристианским периодами.

Вторая закономерность - реконструкция характеризуется ролью преобразовательного фактора. Обилие конструктивистских тенденций в неоклассицизме есть результат стремления к сознательному видоизменению материала зоны ретроспекции. Причем под "материалом" понимается не только конкретная мелодико-ритмическая или гармоническая структура, но и тип движения, к примеру - моторность. Конструктивистские тенденции в неоромантизме, неимпрессионизме и неэкспрессионизме стали показателями активного восприятия индивидуального композиторского творчества прошлых веков. Моделируемый стиль,

Будь то романтизм или экспрессионизм, воссоздается современным автором не по застывшей схеме, а сквозь индивидуализацию творцов и их конкретных сочинений.

Третья закономерность - адаптация менее всего характерна для неоклассицизма, зато для иных неостилей она совершенно естественна. Преломление механизма адаптации приводит к уникальным стилевым сплавам, в которых опосредованные, преобразованные элементы прошлого настолько слитно интегрированы в речь композитора, что становятся частью его языковой системы. Адаптация нередко стимулирует объединение в новом качестве не одного, а нескольких стилевых наслоений. Диффузное распространение стилевых элементов выполняется на таком уровне технологии, что слух оценивает полученный художественный результат, как моностиль. Наибольшую популярность эти явления получили в последнюю треть XX века.

\* \* \*

МИХАИЛ КОКЖАЕВ

## ПРОСТРАНСТВЕННАЯ МНОГОМЕРНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Проблема пространства и времени в истории музыкального искусства возникла одновременно с осознанием творческого процесса, как первой, экспериментальной фазы музыкознания. Попытки создания музыкально-пространственной модели музыкальной "вселенной" восходят еще ко времени пифагорейцев, и наши скромные рассуждения о природе музыкального пространства, возможно, всего лишь одна из версий его устройства, отнюдь не претендующая на истину в последней инстанции.

Музыкальное пространство, так же, как и реальное, должно обладать определенным числом измерений. Правда, в отличие от физического, постоянно присутствующего вокруг нас, оно пребывает за пределами наших ощущений до той поры, пока овеществленная в звуках или нотных знаках музыкальная композиция не становится жизненным полем нашего сознания. И даже в этом случае музыкальное пространство является "мнимым", "виртуальным", поскольку пребывание в нем связано со способностью мышления, абстрагируясь от физической пространственной конкретики, проникать в "параллельные миры" музыкального зазеркалья.

Попробуем определить сущность музыкального пространства с точки зрения числа его измерений. Если предположить, что один единственный музыкальный звук является носителем смысловой информации (а это безусловно - достаточно вспомнить, как начинаются индийские раги), то пространство, в котором он размещается, имеет два измерения: высоту - будем называть ее вертикалью, и протяженность - временной горизонталью. Именно высоту звука следует считать вертикалью, так как различие между звучащими тонами мы усматриваем в их разновысокости. Мелодия же, являясь системой разновысоких тонов, воспринимается как горизонтальная линия, благодаря их (тонов) разновременности, то есть следованию одного за другим.



Схема №1. Модель музыкального двухмерного пространства.

Если речь идет лишь об одном звуке, то его продолжительность идентифицируется с вектором времени, направленным от прошлого к будущему, что в свою очередь является проявлением горизонтально-временного (темпорального) измерения. В случае с мелодической системой, очевидно расслоение горизонтальной развертки музыкального материала и собственно времени, ибо оно, "ответвляясь" от звучащей субстанции, становится одним из измерений в своеобразной системе музыкально-пространственных координат. Природа этого горизонтального<sup>1</sup> измерения очень сложна, и мы остановимся только на самых важных свойствах музыкального времени. Первым из них является его однонаправленность от прошлого к будущему, а в условиях композиционной логики проявляется как цепь причинно-следственных связей. Вторым важнейшим свойством музыкального времени является его дискретность - совместное присутствие и непрерывно-пластичного течения, и периодических пульсаций - простых, сопутствующих вибрации звукоиздающего тела, и их производного - метрической прерывности музыкальной ткани. Следует отметить также взаимосвязь между физическим свойством

<sup>1</sup> Проблематика музыкального времени очень хорошо освещена в книге М.А. Аркадьева "Временные структуры новоевропейской музыки" и концептуально во многом совпадает с рассуждениями автора данного исследовательского эссе.

источника звука и энергией метрического пульса музыкальной композиции, что (в свою очередь) указывает на энергетичность музыкального времени.

Рассмотрев главные признаки двух музыкально-пространственных измерений в связи с условиями существования мелодии, которая сама по себе уже может быть композицией, выражающей законченную мысль, мы можем смело утверждать, что самым простым из всех существующих является двухмерное музыкальное пространство. Исследуя же особенности каждого из измерений в отдельности, не следует забывать, что представить мелодическую систему можно лишь совместно в обоих измерениях.

Теперь попытаемся описать более сложное, трехмерное музыкальное пространство и определить его параметрическую суть.

Как уже наблюдалось, любая мелодическая структура представляет собой систему точек-тонов, рассредоточенных в двухмерности: звуковой вертикали и временной горизонтали. Последовательный разновременный принцип разворачивания музыкального вещества попробуем заменить на иной: принцип звуковой одновременности, тем более, что его художественная аналогия в виде гомофонного стиля изложения в музыкальной истории была одним из важнейших завоеваний в череде композиционных открытий.

В предшествующем гомофонии контрапунктическом многоголосии структура пространства несколько сложнее, чем мономелодическая двухмерность, и являет собой многоярусную двухмерность, в которой совпадение некоторых звуков в одновременности можно считать признаком нового измерения, хотя и не ярко выраженного.

В гомофонно-аккордовом стиле третье измерение уже равноценно двум другим. В сущности аккорд можно представить себе и как результат "сжатия" мелодического отрезка в параметрическую нулевую точку горизонтального измерения. Если же учесть еще и обертоновую природу, общую и для мелодических линий, и для гармонических опор, то стремление самой музыкальной материи к аккордовой самоорганизации более чем естественно. Аккордовые структуры имеют более высокий уровень энергетичности, чем мелодические, и в этом смысле их пространственное значение в музыкальной композиции принципиально иное.

Итак, аккордовый принцип одновременности звучания разновысоких тонов можно считать третьим, уже не плоскостным, а стереометрическим измерением музыкальной пространственности, которое мы условно назовем "глубиной". Осмелюсь утверждать, что аккордику считают вертикалью ошибочно, вероятно, в связи с графически фиксационной аналогией, сложившейся благодаря практике плоскостного способа записи нотных знаков.

Проистечение третьего музыкального измерения из двух предыдущих напоминает геометрический парадокс мебиусова листа, демонстрирующей замыкание плоскостной двумерности в третьем, об'емном измерении. Иными словами, два простых измерения при определенных пространственных перемещениях и динамических трансформациях размещенного в них музыкального вещества, рождает третье - качественно новое измерение, радикально меняющее пространственную геометрию музыкальной композиции.

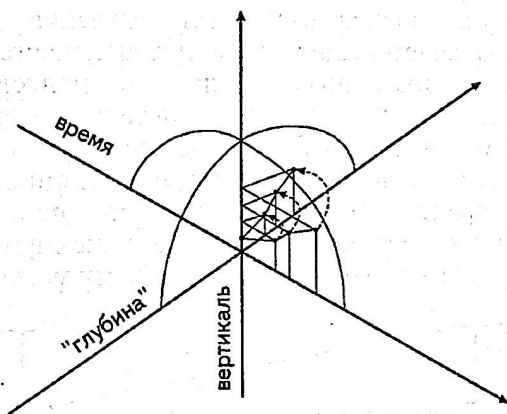


Схема № 2. Модель музыкального трехмерного пространства

Одним из важнейших свойств музыкального пространства является сам факт его существования только вместе с музыкальной субстанцией. Вне музыкальной композиции его нет. Музыкальная композиция сама творит свое вместилище, и *топологическая* структура пространства приобретает очертания и размеры самой конструкции.

В физическом мире мы “обречены” жить в тех четырех измерениях, которые соответствуют фундаментальным законам нашего мироздания. Однако в мире музыки, благодаря способности нашего мышления к созданию абстракций, рамки музыкальных пространственных моделей могут быть раздвинуты до тех пределов, которые допускают законы композиционного творчества. И прежде чем перейти к мыслительному эксперименту по воссозданию более высокоуровневых, многомерных музыкальных пространств, нам следует уделить внимание энергетике музыкального вещества, взаимосвязь которой с музыкально-пространственной топологией очевидна.

Попробуем описать энергетическую природу одного единственного тона, как самой элементарной частицы музыкальной материи. В момент появления он обладает потенциальной энергетической заряженностью, еще не “растраченной” из-за отсутствия процессуальности. Однако стоит ему некоторое время отзвучать, и сама продолжительность звучания становится процессом, иногда вялотекущим, если интенсивность звучания не меняется, иногда динамичным, если тон меняет окраску и динамику. Происходит “перетекание” потенциального заряда в кинетический. С момента появления и до завершения звучания при условии динамической неизменности величина и потенциального, и кинетического зарядов меняются обратно пропорционально: потенциальный от своего относительного максимума - к нулю, кинетический от нуля - к своему относительному максимуму.

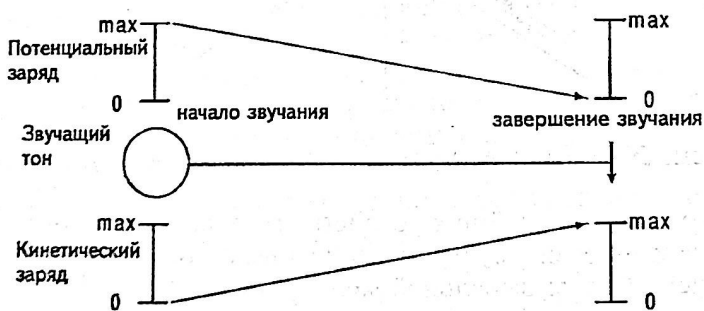


Схема № 3. Энергетика звучащего тона

В сущности, эта энергетическая комплементарность является микроскопической, атомарной моделью музыкальной термодинамики. Вне зависимости от сложности акустической конструкции, динамика музыкальных энергетических потоков являет собой процесс простого - арифметического или более сложного - интегрального накопления или рассеивания микроэнергетических сгустков. Очевидно также и то, что существует прямая параметрическая взаимосвязь между количеством и качественным состоянием музыкального вещества и энергетической его насыщенностью. Под понятием качества музыкальной субстанции мы подразумеваем тембровый окрас звучащего тона или системы тонов.

Тембр музыкального тона, по сути, является его спектром, так как складывается из набора обертоновых призвуков, которые соответствуют природной специфике звукоиздающего тела. Взаимосвязь энергии звучащих тонов с их тембровой интенсивностью имеет весьма сложную структуру и проявляется на разных уровнях акустических сочетаний. Тут можно говорить и о способности разнотембровых звуков к взаимослиянию или взаимоотрицанию, и о возможностях их взаимовлияния, и о динамической соразмерности, и о возникновении при определенных условиях особого акустического поля и, наконец, о способности тона к "цветовым скольжениям" при изменении интенсивности течения процесса, напоминающий эффект спектральных смещений движущегося источника света, открытый Допплером. Особенно важной, на наш взгляд, является тембровая "самоустремленность" к акустическому равновесию, своеобразная "поляризационная" направленность к слиянию в замкнутую систему.

Акустическое поле, чуть ранее упомянутое, складывается из звуковых волн, и о его природе можно судить, исследуя "стык" перевоплощения музыкальной материи в энергетический поток. Не углубляясь во множество тонких деталей явления, приведем лишь один наглядный пример.

Одно из подобных перерождений звуковой субстанции в чистую энергию мы наблюдаем каждый раз, когда в музыкальной ткани встречаются паузы. Прерывание реально-звучащего тона, линии или целого музыкального пласта в композиционной конструкции не есть прерывание сопутствующего энергопотока.

Напротив: паузы, являясь результатом перенасыщения поля энергией, адекватны своему энергетическому сверхзаряду высокого порядка, математический модуль которого сменил свой положительный знак на противоположный - отрицательный. Энергетически перенасыщенный реальный звук, "сколлапсировав", перескочил в надпространство, оставив в пространственной "прорехе" сгусток медленно рассеивающейся энергии. Умышленно гипертрофировав ситуацию, мы попытались выявить суть самого явления в высшей его фазе.

Теперь, когда мы понимаем энергетическое свойство музыкальной паузы, можно высказать несколько суждений об относительном значении тишины, внешнее сходство которой с паузой нельзя не заметить.

Под тишиной мы разумеем до- и послезвуковое состояние музыкального пространства. Речь идет об абстрактной, абсолютной тишине, исключаяющей случайные, немusикальные звуки (в окружающем нас мире подобной тишины просто не существует). Тут мы не сможем обойтись без психологического аспекта поставленной перед нами задачи. Дело в том, что субъективная тишина композитора, готовящегося воплотить в звуках уже сложившуюся в его сознании абсолютную идею, или даже слушателя, знающего композицию, которая должна прозвучать, совершенно непохожа на тишину человека, еще не имеющего представления о том, что ему предстоит услышать. Музыкальный "вакуум" композитора подобен космическому и заполнен музыкальным протоматерией. В то же время "внезвуковая претеча" несведущего слушателя представляет собой музыкальное небытие.

Между тем постзвуковая тишина и для композитора, и для любого меломана представляется примерно одним и тем же - заполненным аккумулятивной в процессе музыкального переживания энергией композиционных коллизий - "реально-музыкальным вакуумом", рассеивание заряда которого происходит очень медленно, часть же его заряженности остается в духовном хранилище сознания навсегда, в виде эстетической единицы - художественного эталона.

Рассмотрев двух- и трехмерное музыкальное пространство на принципиально ином, стереометрическом уровне, проследив взаимосвязь различных простонаблюдаемых его измерений и найдя

механизмы субстанционного и энергетического взаимодействия отдельных элементарных музыкальных единиц и целых акустических систем, в нем (пространстве) расположенных, мы готовы теперь к поиску более сложных, многоуровневых пространств, атрибутикой коих станут пространственные измерения многовекторного топологического порядка.

Завершая статью на этой стадии рассуждений, хотелось бы сообщить, что дальнейшие исследования музыкального пространства связаны с более высокоэнергетичными состояниями музыкальной субстанции и требуют от нас усложнения способов изучения. Однако мы и впредь будем пользоваться вышепредложенной методикой террасного поиска - "проистечения" нового измерения из недр предшествующей низкоуровневой пространственности.

\* \* \*

СОДЕРЖАНИЕ  
ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Н. Аветисян. Некоторые аспекты проблематики Современного балета Армении .....	3
Մ. Նավոյան. Երրորդականության «եղանակները» որպես սրբազանության ամրոցական սկզբունք հայկական միջնադարյան փեսական մտքի մեջ.....	18
З. Тер-Казарян. Художественный мир Саят-Нова.....	26
А. Гаспарян. К проблеме традиций армянской духовной музыки в профессиональном творчестве.....	33
Յ. Սափյան. Օ լադոհարմոնիկական առանձնահատկություններ Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործության.....	39
И. Золотова. Инструментальные концерты Арама Хачатуряна: к проблеме эволюции исполнительских трактовок .....	56
К. Джагацпаян. В русле музыкальных импульсов Арама Хачатуряна.....	68
К. Ананян. Становление малых форм в армянской фортепианной музыке.....	72
А. Багдасарян. Имитационные структуры в литургии Комитаса для мужского хора А Капелла .....	87
Ժ. Ջրիշիրյան. Dies irae Մեկվենյանի հայ կոմպոզիտորական արվեստում.....	92
А. Ананян. Роберт Атаян - музыкант, ученый, педагог.....	101
С. Саркисян. Ностальгический романтизм Эдуарда Айрапетяна.....	113
М. Кокжаев. Пространственная многомерность музыкальной композиции .....	122

**ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ЭСТЕТИКИ  
АРМЯНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО  
ТВОРЧЕСТВА**

Гл. Редактор *Гр. Меликян*  
Редактор *З. Тер-Казарян*  
Муз. редактор *Л. Аствацатрян*  
Компьютерный набор *С. Татикян*  
Корректор *С. Милитонян*

---

Издательство "Арчеш"  
Тираж — 150