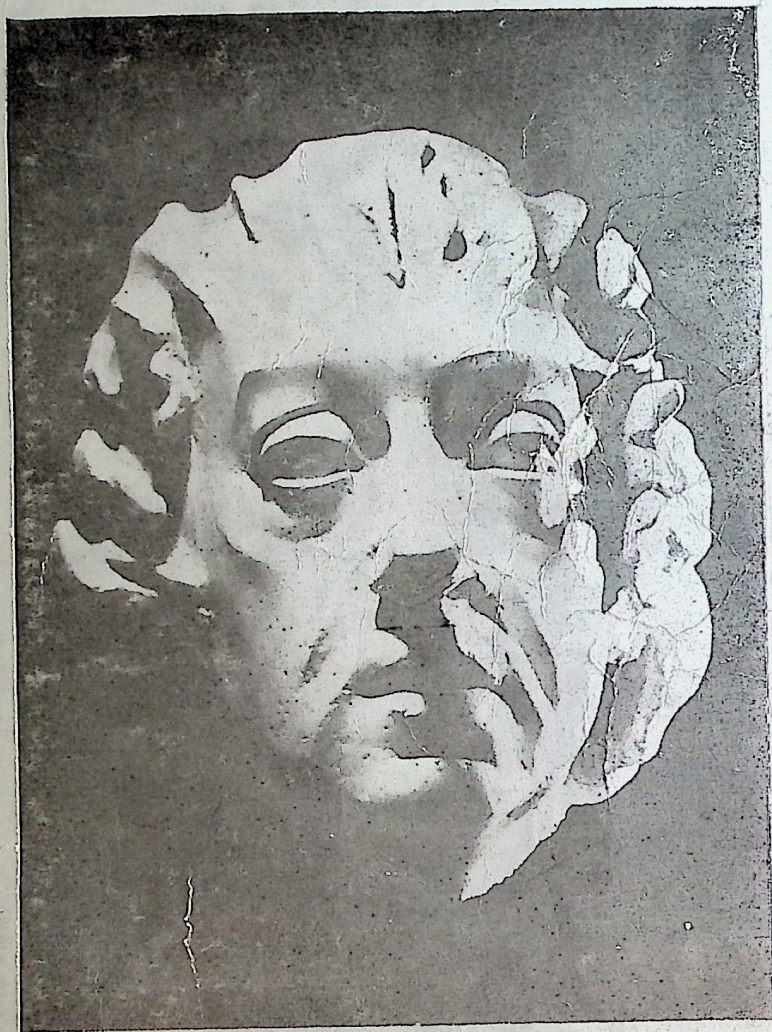
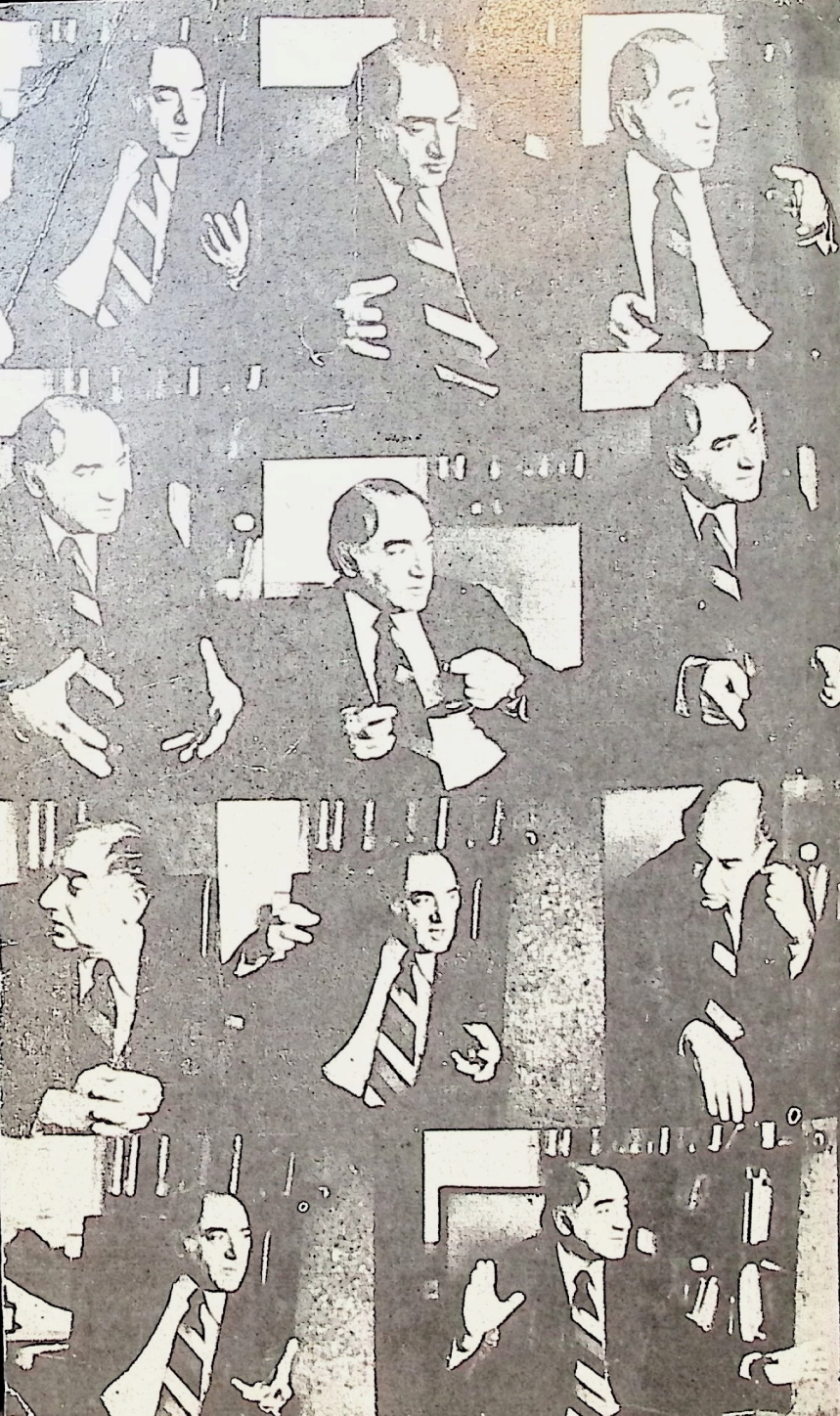
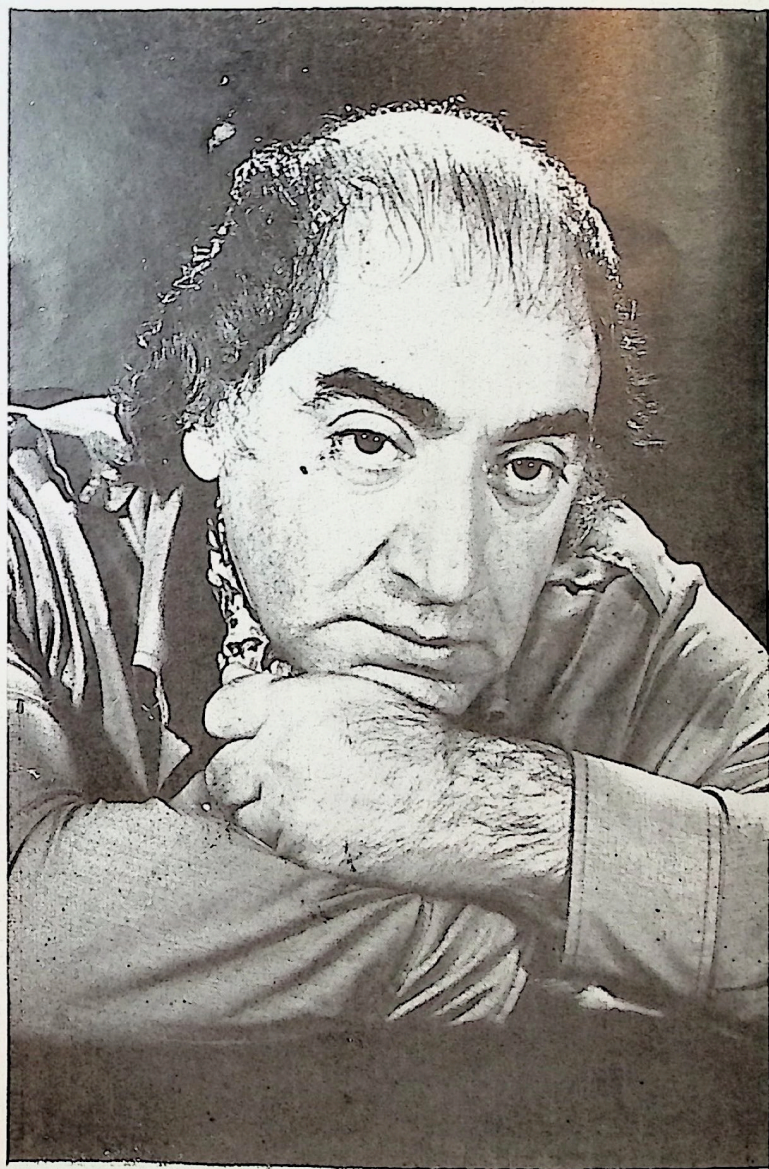


АВЕТ

ТЕРТЕРЯН







РУБЕН ТЕРТЕРЯН

АВЕТ ТЕРТЕРЯН

(Беседы, исследования, высказывания)

ЕРЕВАН
«ХОРУРДАИН ГРОХ»
1989

ББК 85.313(2Ар)7
Т 356т

Под общей редакцией Юзефовича В. А.

На обложке скульптурный портрет работы М. Мазмания.

Тертерян Р. А.

Т 356т Авет Тертерян: (Беседы, исследования, высказывания; вступ. ст. Эд. Мирзояна).— Ер.: Хорурд-прох, 1989.—244 с., 4 л. ил.

4905000000 (165)

Т— 170—88
705(01) 89

ББК 85.313(2Ар)7

ISBN—550—00167—5

© Оформление.

Издательство «Хорурдаин прох» 1989

Настоящее издание ставит целью ознакомить читателя с жизнью и творчеством композитора Авета Тертеряна. В нем собран основной фактологический материал, начиная с создания первых опусов до 1988 г.

В сборнике представлены почти все написанные за этот период сочинения А. Тертеряна. Вслед за краткими характеристиками, следуют цитаты из статей, напечатанных в прессе, и научных публикаций. Цитируемые издания по ходу текста отмечены нумерацией, соответствующей списку, помещенной на странице 238.

Отдельно представлены ранее не опубликованные высказывания, размышления, мнения видных композиторов, музыковедов и исполнителей братских республик и из-за рубежа о творчестве А. Тертеряна.

Выдержки из писем к композитору дополняют фактологический материал, а также проливают свет на отношение к его творчеству ряда крупных музыкантов.

Вторая часть сборника состоит из бесед с А. Тертеряном, записанных автором книги. В них читатель, вновь пройдя путь творческой биографии композитора, ознакомится с его основными эстетическими взглядами и творческими принципами.

Завершает издание нотография произведений Авета Тертеряна.

В сборнике используются следующие условные сокращения:

АС — ансамбль солистов

АСО — Академический симфонический оркестр

АСОГАБТа — Ансамбль солистов оркестра Государственного Академического Большого театра

АХО — Армянское хоровое общество

БКЗ — Большой концертный зал

БСО — Большой симфонический оркестр

ВФГ — Всесоюзная фирма грампластинок

ГАСО — Государственный академический симфонический оркестр.

ГАТОБ — Государственный академический театр оперы и балета

ГСО — Государственный симфонический оркестр

ДК — Дом композиторов

ЕГК — Ереванская Государственная консерватория

СК — Союз композиторов

LT — Landes theatre

ХУДОЖНИК, КОТОРЫЙ ИЩЕТ, НАХОДИТ И СТРЕМИТСЯ ДАЛЬШЕ

Интересно и приятно мне писать о композиторе Авете Рубеновиче Тертеряне, потому что волнуют и неустанно увлекают его яркие, самобытные произведения, потому что вся его творческая, да и не только творческая жизнь уже не одно десятилетие протекает у меня на глазах, потому что между нами давно уже сложились тесные творческие контакты на основе принципиального и полного взаимопонимания, хотя отнюдь не исключаящего и споры.

Тертерян — сегодня явление исключительное и не только в рамках нашей армянской композиторской школы. Его музыка, вызывая интерес, с неизменным успехом звучит в концертных залах нашей страны и за рубежом, его искусство завоевало истинное право на жизнь, к нему пришло всеобщее убедительное признание.

Перед моим взором проходит весь творческий путь композитора, возможно, с самого его начала. Впервые с Аветом Тертеряном мы встретились в Москве, в Доме культуры Армении, у Генриха Ильича Литинского, выдающегося музыканта и замечательного педагога. Помню, приехал совсем еще юный композитор показать свой романс на слова А. Пушкина, который назывался «Соловей и роза», сентиментальный и отмеченный некоторой жанровой салонностью. Сегодня, осознавая куда ушел Тертерян от этого первого романса, я невольно поражаюсь, но в то же время

и восхищаюсь — как замечательно, что композитор нашел свой истинный путь.

С первых же шагов, еще в период становления профессионализма, четко выявились собственная творческая позиция Тертеряна, его стремление к нестандартному мышлению и действию. Не скрою, многое уже в первых его опусах было настолько необычным, что порой оставляло впечатление нарочитости; уж очень своеобразной была музыка молодого композитора. Должно было пройти определенное время для того, чтобы даже искушенные слушатели привыкли к тертеряновскому звуковому миру, убедились, что мир этот — выражение четкой духовной позиции музыканта, его глубочайшей художественной убежденности. Время корректирует и вкусы, и общие представления, эстетические категории, которые на первый взгляд кажутся непоколебимыми.

Каждый его новый опус вызывал бурные споры. Я вспоминаю, какие страсти разгорелись вокруг вокально-симфонического цикла «Родина». Упрекали чуть ли не в ошибочном подходе к теме (видимо, довлело стереотипное представление), касались вопросов национальной принадлежности и, конечно же, средств выразительности. Однако вскоре один из наших музыковедов, выступая на обсуждении произведений молодых композиторов, сказал, что Тертерян своим циклом выглядит традиционным классиком. Не случайно, «Родина» была отмечена премией на представительном Всесоюзном смотре молодых композиторов. Я лично высоко ценю это произведение и считаю, что оно и сегодня, выдержав испытание временем, имеет непреходящую ценность. Жаль, что оно так редко звучит.

Последующие сочинения Тертеряна — будь то опера или симфония — настолько самобытны, оригинальны и необычны, что, можно сказать, каждый раз заставляли всех нас врасплох. Сейчас мне бы не хотелось кого-либо обвинять, упрекать, но и не вижу смысла в

том, чтобы особенно выделять тех, которые с самого начала восторженно приветствовали его новую музыку, потому что мало кто тогда по-настоящему предполагал истинную суть и ценность его творчества.

Сегодня можно совершенно определенно сказать, что, начиная с ранних произведений — Виолончельной сонаты, вокально-симфонических циклов «Родина» и «Революция», Струнного квартета и до оперы «Землетрясение» и Седьмой симфонии — Тертерян был и остается мастером с индивидуальным и интересным представлением о мире, о звуке. Он создал свой принципиально самобытный стиль, остро современный и глубоко национальный. Да, национальная природа музыки Тертеряна вызывала поначалу споры, но вспомним: споры вызывала в свое время и музыка Чайковского — «западника» (?!), и Спендиарова — «ориенталиста» (?!), и Хачатуряна — «европейца» (?!) и многих других. Позднее музыка, не вписывающаяся в стереотип, сама расширила представление о национальном. Творчество Тертеряна национально в самом высоком, духовном смысле этого слова. Более того, оно свидетельствует о том, насколько бесконечны еще не раскрытые, не выявленные пласты многовекового музыкального наследия, как глубоко бескрайние истоки армянского искусства.

Сказывались ли на становление стиля Тертеряна какие-либо влияния? Наверное, да, но сейчас об этом не стоит даже и говорить. Я часто вспоминаю пример Скрябина. Его первые прелюдии считались сугубо шопеновскими, критики отказывали их автору в индивидуальности, но когда состоялся Скрябин как творец, как личность, все вдруг услышали в его «шопеновских прелюдиях» выражение самобытного дара художника. Так и мы в первых опусах Тертеряна признаем того самого мастера, которого знаем сегодня.

Творчество Тертеряна развивается в едином стиле, динамично и... непредсказуемо. В

его симфониях определилось особое отношение к звуку, как основе музыкального развития. Часто приходится слышать, что такое направление ведет к тупику чистого инструментализма. Но Тертерян создает свою вторую оперу «Землетрясение», где, сохраняя свои основные эстетические и творческие принципы, вновь обращается к вокальной «мелодии». Этот некий, особый, доселе неизвестный сплав — новый тип мелодизма. Это качественно отличное самобытное явление я расцениваю как одно из самых значительных открытий Тертеряна. В самом звуке раскрываются невероятное богатство выразительных возможностей, самые разнообразные контрасты. И как ни парадоксально, на первый взгляд, тертеряновский звук становится мелодичным и ведет к новому ощущению мелодизма. Парадоксально? Но разве существует абсолютная формула для творческого решения? Так что же мелодичней — музыка Чайковского, Прокофьева или «Аида» Верди, о которой современники писали, что в этой опере композитор утратил самое драгоценное, присущее его творчеству — мелодизм? Не есть ли это подтверждение тому, что все решает талант художника, сила его творческого воображения. А время — объективный критерий ценности.

С не меньшим великолепием творческий дар художественной фантазии проявился в семи симфониях композитора. Каждая из них, являясь частицей целостного представления о мире, единой эстетической концепции, крайне отлична от другой. Показать схожими они могут лишь слушателю, далекому от этой музыки, как спутает человек при поверхностном взгляде на лица людей далекой от его страны. Когда я слушаю симфонии Тертеряна, меня поражает и радует именно их несхожесть — До чего же они разные! В движении творчества композитора я ощущаю бесконечность и разнообразие того, что окружает нас,

что является нашей сущностью и определяется одним словом — жизнь.

Тертерян обладает счастливой и почти уникальной способностью абсолютной реализации замысла. Я невольно вспоминаю шутку Стравинского. В 1962 году, в Москве, в одной из бесед кто-то спросил его: «Игорь Федорович, скажите, создавая партитуры, вы абсолютно точно представляете, как это будет звучать?» Он улыбнулся и ответил: «Бывают неожиданности, иногда и такие приятные!». Это шутка, но в ней немалая доля правды: совершенно точно представить, предсказать почти невозможно. Но Тертерян как бы обладает этим даром «абсолютного представления». Я не помню ни одного случая, чтобы то, что он рассказывал по партитуре, или условно изображал на рояле, оказалось бы другим. Для меня исполнение всегда в полной мере как бы подтверждает его предварительный рассказ. Впрочем, и рассказчик он особый, богатство фантазии и воображения позволяют ему в словах создать почти слышимые музыкальные образы.

Музыка Тертеряна имеет еще одно удивительное свойство: при неважном исполнении она не теряет силы своего воздействия. Помню, Тертерян сокрушался по поводу неудачной интерпретации его Четвертой симфонии. Но представьте, только услышав ее еще раз, я убедился в его правоте. А ведь первая исполнительская версия длилась на 8 минут короче (!!!), но не вызвала у меня почти никаких претензий. Наверное, есть все-таки вещи просто необъяснимые!

«Музыка создается для слушателей» — эта простая истина и определяет жизненную силу произведения. Музыка Тертеряна увлекает, воздействует, говорит о многом. И неважно, внимательно ли ты слушаешь ее, в какой степени она поглощает тебя, насколько она близка и понятна тебе. Я знаю немало консервативно настроенных, воспитанных на «добрых старых» традициях уже пожилых и

маститых любителей музыки, которые с огромным интересом слушают сочинения Тертеряна. Скажу от себя: мне как композитору, живущему в мире своей собственной музыки, своих звучаний, вряд ли могут быть близки произведения, представляющие иное направление, иную эстетику. Но захватывает особый духовный мир музыки Тертеряна, своеобразие его философского мышления, нестандартное видение мира. А понятие «видение мира» я трактую широко — как осознание бытия, в значении философском, вселенном.

Сегодня, говоря о Тертеряне, мы уже смело можем утверждать: **открытие состоялось!** Сегодня мы имеем дело с творцом, который уже сказал свое слово, причем очень яркое и необычное. И что важно, я это особо хочу подчеркнуть, все больше и больше признаем мы непреходящее значение того ценного, которое несет в себе музыка Тертеряна, ценного не только для своего времени, для нашего периода развития, но и для музыки в целом.

Тертерян — художник, который ищет, находит и стремится дальше. Его творчество — богатство нашей культуры. Мы вправе гордиться тем, что у нас есть такой прекрасный композитор, как Авет Тертерян.

ЭДВАРД МИРЗОЯН

АВЕТ ТЕРТЕРЯН

Композитор Тертерян Авет (Альфред) Рубенович 1929 года рождения, Народный артист Армянской ССР, лауреат Государственной премии Армении. Он выпускник Ереванской государственной консерватории по классу композиции профессора Э. Мирзояна.

Тертерян создал произведения различных жанров, в центре которых находятся две оперы и симфонии. Стремление к сложным обобщенным формам обусловлено философской насыщенностью его музыкального высказывания.

Творчество Тертеряна — это постоянное новаторство, неразрывно связанное, однако, с традициями музыкального искусства.

Его творческий язык крайне индивидуален, национален и в то же время остро современен.

Произведения композитора истинно народны — это сама природа музыки Тертеряна, которая проявляется в ощущении времени, понимании звука, тембра, ритма, интонации.

Композитор верен своим основным эстетическим и творческим принципам. Его никогда не сбивала критика, не поглощал успех, он всегда писал и пишет свою музыку. Его произведениям чужда надуманность, они всегда искренни, как искренна душа преданного своему искусству, художника. В то же время его музыка высокопрофессиональна и подчинена железной логике совершенства технического выполнения.

Его произведения звучат часто, и география их исполнения постоянно расширяется. Ими дирижируют многие известные дирижеры как нашей страны, так и за рубежом.

Неотделима от творческой деятельности композитора его педагогическая работа в консерватории и музыкально-общественная как в СК Армении, где он, сразу после окончания консерватории, был ответственным секретарем, а затем заместителем председателя, так и в Министерстве культуры Армении, где он несколько лет руководил отделом музыкальных учреждений.

А. Тертерян — Секретарь Правления СК СССР, Секретарь Правления СК Армении.

Он никогда не бывает равнодушен к музыкальной жизни страны и нередко остро выступает с трибуны и в прессе.

Он с уважением относится к музыке коллег, всегда готов поделиться своими соображениями.

Он любит изобретать и мастерить, будь то музыкальные инструменты или просто поделки.

Человек большого юмора, он рад общению с людьми. Он интересный собеседник, внимательный слушатель. Среди его друзей много философов, художников, скульпторов, архитекторов, писателей, режиссеров...

Но в период творческой работы, композитор глубоко погруженный в процесс самопознания, в свой мир звуков, образов, представлений, отдает предпочтение полному одиночеству. Тишина — первое условие его работы. Записывает произведения композитор без помощи рояля и как бы на одном дыхании. Пишет быстро, но долго готовится к началу работы над созданием нового опуса.

А. Тертерян — настоящий творец, который уже создал свою традицию в армянской музыке, внес заметный вклад в развитие советского многонационального искусства.

* * *

Музыка Тертеряна — как незримый внутренний аккомпанемент к событиям и катаклизмам нашего двадцатого века, аккомпанемент, не только сопровождающий, но и многое объясняющий.

Баблумян С. Энергия творчества (2)

Творчество А. Тертеряна... — один из интересных примеров скрещивания принципов восточного и западного мышления в современной музыке.

Орлова Е. (29)

Интересным явлением в нашей музыке представляется мне Авет Тертерян — композитор смелый, умный, ищущий.

Оганесян Э. Критика и творчество
(8.1974, 22 октября)

Тертерян представляет собой пример художника, который наряду с мастерством усвоил и культуру своего народа. Национальный характер — это основа, составная часть мышления, проявления духа и чувства человека, проникнутого армянским народным чувством.

Штилец И. Закавказское музыкальное лето
(48.1975, № 9)

Я уверен — музыка Тертеряна никого не оставляет равнодушным...

Ханджян Д. Созвучно времени (36.1976, 18 февраля)

Этот композитор является одной из самых значительных фигур не только в армянской, но во всей советской музыке.

Мейер Кш. Музыкальная культура Армении — явление поразительное (1.1980, № 2)

Тертеряну ближе... — стихийная мощь, накал драматических событий, эпический размах, достигающий почти космических масштабов, обобщенная, до символа, образность.

Шахназарова Н. Многонациональное единство
(28.1981, № 1)

Тертерян — современник и потому, что «современность» для него — это способ и метод

мышления, это — система его ценностной ориентации.

Он современник и по своей творческо-стилевой тенденции художественного толкования всеобщих категорий, абсолютных ценностей, тенденции расширения выразительных ресурсов, нахождения новой музыкальной семантики.

Бахтадзе И. Художник сердца и ума (14.1982, № 2)

...И у Р. Щедрина, и у А. Тертеряна гуманистический пафос музыки обуславливает способность композиторов выявить жизненную энергию человеческого, «прорвать» трагическую ситуацию человеческим, созидательным началом.

Орджоникидзе Г. Гуманистический пафос советской музыки (28.1982, № 4)

Как бы ни сложилась творческая судьба А. Тертеряна в будущем, как бы ни относились к нему в настоящем, его музыка сыграла весьма заметную роль в истории современного армянского искусства. Полотна этого мастера сумели изменить симфоническую атмосферу последних пятнадцати лет, и ему, несомненно, удалось убедительно доказать плодотворность своих поисков. Многие тертеряновские принципы, находки, приемы письма заметно обогатили эту атмосферу, вошли в живой творческий словарь национальной школы, более того — породили ветвь традиции...

Берко М. Поговорим о границах жанра... (28.1984, № 10)

«Приходят поздно, но не опоздав».

П. Севак

...Обычно их приход познается лишь после ухода. Толпа их принимает с сомнением, море серости — с традиционной мелочностью, ко-

роли, если они умны — с ироническим снижением, наука — с бессильным интересом, искусство — со святым почтением, жизнь — сурово, смерть — с успокоением, судьба — с капризами, а время — со сдержанным и мудрым терпением...

...Музыковеды в произведениях Тертеряна видят профессиональные находки, как видоизменение в симфонической классической форме, так и своеобразную трактовку звука и его протяженности, слияние народных инструментов и классического оркестра, новации в сфере музыкальной формы и средств выражения и т. д. Другие подчеркивают тертеряновское своеобразие чувства пространства и времени, философию, национальное дыхание. Но вряд ли Тертерян стал бы Тертеряном лишь благодаря упомянутым характеристикам, без особого присущего гениям «космического общения»...

...Искусство, прежде всего, направлено на эмоциональное восприятие и не может быть ограничено «сухими» критериями... Музыку Тертеряна надо слушать не «выпученными», а полуприкрытыми глазами...

Варпетян А. И познай суть гения... (41. 1986, № 2)

НЕКОТОРЫЕ ФАКТЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ КОМПОЗИТОРА

1948

— поступил в Бакинское музыкальное училище

1951

— переехал в Ереван и продолжил учебу в музыкальном училище им. Романоса Меликяна

1952

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

1953

20 мая — премьера романса «Днепр» в зале Госконсерватории, г. Киев

1955

— закончил работу над Сонатой для виолончели и фортепиано

1956

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

29 октября — премьера песни «Слава тебе, комсомол!» на Съезде ЛКСМ Армении в Малом зале филармонии, г. Ереван

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

— принят в СК СССР

1957

— закончил работу над вокально-симфоническим циклом «Родина»

— окончил Ереванскую госконсерваторию им. Комитаса

1959

8 мая — премьера вокально-симфонического цикла «Родина» на концерте встречи молодых композиторов Москвы и Еревана БКЗ, г. Ереван. Исп.: И. Айдинян, М. Еркат, ГСО Армении, дир. А. Катанян.

— вступил в ряды КПСС

1960

- закончил работу над вокально-симфоническим циклом «Революция»
- 13 ноября — премьера вокально-симфонического цикла «Революция» на Пленуме СК Армении в БКЗ г. Ереван. Исп.: И. Айдинян, М. Еркат, ГСО Армении, дир. В. Айвазян
- 11 декабря — премьера, а далее неоднократное исполнение в различных городах СССР, Пьесы для виолончели соло. Исп.: М. Абрамян
- избран членом Правления СК Армении

1962

- 30 ноября — Вокально-симфонический цикл «Родина» исполнен в Актовом зале МГУ, г. Москва, и удостоен премии на Всесоюзном конкурсе молодых композиторов.
- 13 ноября — исполнение эстрадной песни «Приди» на концерте советской песни и эстрадной музыки (IV съезде композиторов РСФСР) в Театре эстрады, г. Москва. Исп.: Гос. эстрадный оркестр п/у О. Лундстрема.

1963

- закончил работу над Струнным квинтетом...
- 23 марта — исполнение Вокально-симфонического цикла «Родина» на Всесоюзном пленуме СК в Колонном зале Дома Союзов, г. Москва. Исп.: И. Айдинян, М. Еркат, БСО ЦТ и ВР, дир. А. Жюрайтис.
- выход в свет грампластинки с записью Вокально-симфонического цикла «Родина». Исп.: И. Айдинян, М. Еркат, БСО ЦТ и ВР, дир. Н. Ярви.

1964

- 15 октября — премьера Струнного квартета на Пленуме СК Армении в зале ДК. Исп.: Я. Восканян, З. Саакянц, С. Хачатрян, Дж. Геворкян
- поступил в аспирантуру в кл. композиции профессора Э. Мирзояна ЕГК им. Комитаса.

1965

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

1966

- 25 февраля — исполнение Струнного квартета в Малом зале консерватории, г. Москва. Исп.: Квартет им. Комитаса (А. Габриелян, Р. Давидян, Г. Талалян, С. Асламзян).
- окончил аспирантуру

1967

- закончил работу над оперой «Огненное кольцо»
- 4 июня — исполнение Струнного квартета в зале Всесоюзного ДК, г. Москва. Исп.: Гос. квартет Армфилармонии

2 декабря — премьера оперы «Огненное кольцо» в ГАТОБ им. Спендиарова, г. Ереван. Сол.: М. Еркат, Е. Микаелян, дир. Г. Тертерян

1968

5 февраля — исполнение вокально-симфонического цикла «Родина» в рамках Декады армянской музыки, г. Познань (ПНР). Исп.: И. Айдинян, Познаньский симфонический оркестр, дир. Р. Вартанян

9 июня — опера «Огненное кольцо» удостоена премии на Всесоюзном конкурсе сценических произведений.

1969

— закончил работу над Первой симфонией

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

1970

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

28 ноября — исполнение Первой симфонии в г. Таллине. Исп.: Ансамбль солистов ГСО Эстонии и Армении, дир. Д. Ханджян.

1971

— запись в фонд Всесоюзного радио оперы «Огненное кольцо». Исп.: Е. Микаелян, М. Еркат, В. Багратунни, БСО и Большой хор ВР и ЦТ, дир. Г. Тертерян

— начал педагогическую деятельность в качестве ст. преподавателя, затем доцента и профессора спец. класса инструментовки ЕГК им. Комитаса

1972

— закончил работу над Второй симфонией

12 ноября — исполнение Первой симфонии на Всесоюзном пленуме СК в Зале им. Чайковского, г. Москва. Исп.: Ансамбль солистов ГСО Армении, дир. Г. Тертерян

— удостоен почетного звания «Заслуженный деятель искусств Арм. ССР»

1973

16 декабря — премьера Второй симфонии в БКЗ, г. Ереван. Исп.: ГСО Армении, хор АХО, сол. К. Чаликян, дир. Д. Ханджян

1974

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

1975

— закончил работу над Третьей симфонией

27 мая — исполнение Второй симфонии на фестивале «Закавказская музыкальная весна» в БКЗ, г. Тбилиси. Исп.: ГСО Армении, хор АХО, сол. К. Чаликян, дир. Д. Ханджян

- 19 сентября — премьера Третьей симфонии в БКЗ, г. Ереван. Исп.: ГСО Армении, сол. Дж. Гаспарян, С. Даниэлян, дир. Д. Ханджян
- 4 октября — исполнение Третьей симфонии в БКЗ, г. Тбилиси. Исп.: ГСО Грузии, сол. Дж. Гаспарян, С. Даниэлян, дир. Дж. Кахидзе
- 5 октября — исполнение Второй симфонии на фестивале «Мелодия Советского Закавказья» в БКЗ, г. Ереван. Исп.: ГСО Армении, хор АХО, сол. К. Чаликян, дир. Д. Ханджян.

1976

- закончил работу над Четвертой симфонией
- 20 февраля — исполнение Третьей симфонии в зале Литовской филармонии, г. Вильнюс. Исп.: ГСО филармонии Лит. ССР, сол. Дж. Гаспарян, С. Даниэлян, дир. Д. Ханджян
- 21 февраля — исполнение Третьей симфонии в БКЗ, г. Каунас. Исп. те же
- 19 ноября — премьера Четвертой симфонии в БКЗ, г. Ереван. Исп.: ГСО Армении, дир. Д. Ханджян.

1977

- 29 апреля — исполнение Первой симфонии в БКЗ, г. Ереван. Исп.: Ансамбль солистов ГСО Армении, дир. Д. Ханджян
- 28 апреля — исполнение Третьей симфонии в концертном зале им. Сметаны, г. Прага (ЧССР), Исп.: Оркестр Остравской филармонии, сол. Дж. Гаспарян, С. Даниэлян, дир. Д. Ханджян
- 4 ноября — премьера оперы «Огненное кольцо» в «ЛТ» г. Галле (ГДР). Сол.: Б. Хальгерт, В. Хассельман, дир. Г. Венцель
- 5 ноября — премьера кантаты «Гимн Октябрю» в зале ГАТОБ, г. Ереван. Исп.: ГСО Армении, хор АХО, дир. Д. Ханджян
- 10 ноября — премьера второй редакции оперы под названием «Навстречу солнцу» в ГАТОБ, г. Ереван. Дир. А. Катанян
- 29 ноября — удостоен Государственной премии Армении за Третью симфонию

1978

- закончил работу над Пятой симфонией
- 8 января — исполнение Первой симфонии в зале им. Чайковского, г. Москва. Исп.: Ансамбль солистов ГАСО СССР, органист и дирижер О. Яценко
- 1 февраля — исполнение Первой симфонии в БКЗ, г. Минск, Исп. те же
- 6 апреля — исполнение Третьей симфонии в концертном зале «Эстония», г. Таллин. Исп.: ГСО Эстонии, сол. Дж. Гаспарян, Г. Григорян, дир. Д. Ханджян
- 1 июля — исполнение оперы «Огненное кольцо» в постановке «ЛТ» на открытии 27-го Генделевского фестиваля (ГДР)
- 14 сентября — исполнение Третьей симфонии на открытии сезона в БКЗ, г. Ереван. Исп.: ГСО Армении, сол. Дж. Гаспарян, Г. Григорян, дир. Д. Ханджян
- 26 ноября — исполнение Третьей симфонии в зале гос. филармонии, г. Воронеж. Исп.: ГСО Воронежской филармонии, сол. Дж. Гаспарян, Г. Григорян, дир. Д. Ханджян

1979

- закончил работу над балетом «Монологи Ричарда III»
- 22 января — исполнение Четвертой симфонии в БКЗ, г. Тбилиси.
Исп.: ГСО Грузии, дир. Д. Ханджян
- 7 июля — исполнение музыкально-сценического действия «Навстречу солнцу» труппой ГАТОБ на сцене Кировского театра, г. Ленинград
- 29 октября — исполнение Четвертой симфонии на VIII съезде СК Армении в БКЗ, г. Ереван, Исп.: ГСО Армении, дир. Д. Ханджян
- 24 ноября — исполнение Третьей симфонии на VI Всесоюзном съезде СК в зале им. Чайковского, г. Москва. Исп.: ГСО Армении, сол. Г. Григорян, дир. Д. Ханджян
- избран членом Правления СК СССР

1980

- 6 сентября — исполнение Второй симфонии на международном фестивале «Wratistavia Cantans», г. Вроцлав (ПНР). Исп.: Оркестр и хор оперного театра г. Вроцлава, дир. Р. Сата-новский
- 11 ноября — премьера Пятой симфонии в г. Галле (ГДР). Исп.: Симфонический оркестр Генделевского фестиваля, сол. Г. Мурадян, дир. К. Клюттиг
- 7 декабря — исполнение Четвертой симфонии в зале Литовской филармонии, г. Вильнюс. Исп.: ГСО Армении, дир. Д. Ханджян
- 11 декабря — исполнение Четвертой симфонии в зале Латвийской филармонии, г. Рига. Исп. те же
- 17 декабря — исполнение Четвертой симфонии в концертном зале «Эстония», г. Таллин. Исп.: те же
- 18 декабря — исполнение Четвертой симфонии в зале «Ванемуйте» г. Тарту. Исп. те же
- выход в свет грампластинки с записью Второй и Третьей симфоний. Исп.: ГСО Армении, хор АХО, сол. К. Чаликян. Дж. Гаспарян, Г. Григорян, дир. Д. Ханджян

1981

- закончил работу над Шестой симфонией
- 23 декабря — первое исполнение в СССР Пятой симфонии на Всесоюзном фестивале советской музыки в БКЗ, г. Тбилиси. Исп.: ГСО Армении, сол. Г. Мурадян, дир. В. Гергнев
- выход в свет грампластинки с записью оперы «Огненное кольцо». Исп.: Е. Микаелян, М. Еркрат, БСО и Большой хор ВР и ЦТ, дир. Г. Тертерян

1982

- 4 февраля — исполнение Третьей симфонии в Большом зале консерватории, г. Москва. Исп.: ГАСО Московской филармонии, сол. Г. Григорян, Р. Назарян, дир. В. Кожин
- 6 апреля — прослушивание и обсуждение Пятой симфонии во время творческой встречи, проходившей в рамках XVIII ленинградской музыкальной весны, г. Ленинград
- 11 октября — исполнение Четвертой и Пятой симфоний в Большом

зале консерватории, г. Москва. Исп.: ГСО Минкультуры СССР, сол. Г. Мурадян, дир. Г. Рождественский
7 ноября — исполнение Четвертой и Пятой симфоний в зале филармонии им. Д. Шостаковича, г. Ленинград. Исп.: те же

1983

- 12 февраля — исполнение Третьей симфонии БКЗ, г. Новосибирск. Исп.: ГАСО Новосибирской гос. филармонии, сол. Г. Григорян, Р. Назарян, дир. А. Кац
13 февраля — исполнение Третьей симфонии в концертном зале Дома ученых СО АН СССР. Исп.: те же
25 апреля — премьера Шестой симфонии на международном музыкальном биенале, в концертном зале «Ватрослав Лисинский», г. Загреб (Югославия). Исп.: АСО ГАБТа СССР, дир. А. Лазарев
— выход в свет грампластинки с записью Четвертой и Пятой симфоний. Исп.: ГСО Минкультуры СССР, сол. Г. Мурадян, дир. Г. Рождественский
— запись в фонд Радио Осло (Норвегия) Четвертой симфонии. Исп.: Оркестр норвежского радио, дир. В. Катаев

1984

- закончил работу над оперой «Землетрясение»
6 января — первое исполнение в СССР Шестой симфонии в зале им. Чайковского, г. Москва. Исп.: АСО ГАБТа СССР, дир. А. Лазарев
5 июля — показ оперы «Землетрясение» художественному совету «ЛТ». Совет принял оперу, написанную по заказу издательства «Peters», к постановке
— выход в свет грампластинки с записью Четвертой симфонии. Исп.: ГСО Армении, дир. Д. Ханджян
10 февраля — удостоен почетного звания «Народный артист Армянской ССР»
— избран секретарем Правления СК Армении

1985

- 4 февраля — исполнение Четвертой симфонии в БКЗ «Бахор», г. Ташкент. Исп.: ГСО Узбекистана, дир. З. Хакназаров
11 апреля — исполнение Пятой симфонии в БКЗ г. Свердловск. Исп.: Свердловский ГСО, сол. Г. Мурадян, дир. В. Катаев.
9 июля — премьера балета «Артавазд и Клеопатра» на музыку Третьей симфонии в БКЗ, г. Ереван. Либретто и постановка Р. Харатьяна
22 сентября — исполнение Шестой симфонии на международном фестивале «Варшавская осень» в зале Народной филармонии, г. Варшава (ПНР). Исп.: АСО ГАБТа СССР, дир. А. Лазарев

1986

- 4 апреля — исполнение Пятой симфонии на VIII съезде СК СССР в зале им. П. И. Чайковского, г. Москва. Исп. ГАСО Московской филармонии, дир. П. Коган, сол. Г. Мурадян
9 сентября — исполнение Шестой симфонии на Международном фестивале в зале Академии культуры, г. Западный Берлин. Исп.: АСО ГАБТа СССР, дир. А. Лазарев

- 16 сентября — творческая встреча в СК Латвии, г. Рига
 15 ноября — исполнение балета «Артавазд и Клеопатра» на музыку Третьей симфонии в Зале социалистической оперы Румынии, г. Будапешт. Испол.: Камерный балет Гостелерадио Армении (х/р Р. Харатян)
 — избран секретарем Правления СК СССР

1987

- закончил работу над Седьмой симфонией
 29 мая — премьера Седьмой симфонии в БКЗ им. А. Хачатуряна, г. Ереван. Испол.: ГСО Армении, дир. М. Нерсисян
 29 сентября — исполнение Третьей симфонии в БКЗ «Бахор», г. Ташкент. Испол.: ГСО Узбекистана, дир. З. Хакназаров, сол. С. Даниэлян, Р. Акопян
 3 октября — исполнение Третьей симфонии на международном симпозиуме в концертном зале, г. Самарканд. Испол.: те же
 16 ноября — исполнение Четвертой симфонии в зале театра г. Штральзунд (ГДР). Испол.: Симфонический оркестр das theaters Stralsund, дир. Г. Нердх
 — выход в свет грампластинки с записью Шестой симфонии. Испол.: АСО ГАБТа СССР, Гос. хор Минкультуры СССР, дир. А. Лазарев

1988

- 22 марта — исполнение Шестой симфонии на фестивале советской музыки в г. Бостоне (США). Испол.: АСО ГАБТа СССР под упр. Н. Корндорфа
 25 апреля — исполнение Шестой симфонии в концертном зале Ереванского Концертно-спортивного комплекса. Испол.: Ереванский камерный оркестр, хор «Комитас», дир. З. Варганиян
 24 сентября — исполнение Шестой симфонии в Большом театре Союза ССР. Испол.: АСО ГАБТа СССР, дир. А. Лазарев
 6 октября — исполнение Четвертой и Пятой симфоний в зале филармонии г. Саратов. Испол.: ГСО Саратовской филармонии, дир. М. Аннамамедов, сол. Г. Мурадян
 27 октября — исполнение Пятой симфонии во Дворце «Финляндия» г. Хельсинки. Испол.: ГСО Хельсинской филармонии, дир. В. Полянский, сол. Г. Мурадян

ТВОРЧЕСТВО

Ранние произведения. Соната для виолончели и фортепиано

Под ранними произведениями мы подразумеваем, довольно обширный круг сочинений, от самых ранних, написанных еще в конце 40-х годов, до Сонаты для виолончели и фортепиано, являющейся первым «серьезным»opusом.

Эти произведения, прежде всего, связаны с процессом овладения композиторской техникой, классическими формами и нормами музыкально-выразительного языка.

Среди ранних сочинений преобладает жанр романса. Хотя в целом, в вокальной лирике ощущается явное влияние традиций русской и европейской классики, однако некоторые из них, отмеченные свежестью языка и индивидуальностью творческого решения, до сих пор остаются репертуарными и нередко исполняются певцами.

Большинство инструментальных произведений того периода не окончены или связаны с решением локальных вопросов, с изучением композиторской техники.

Среди них выделяется Пьеса для виолончели и фортепиано. Она многократно звучала, как в республике, так и за ее пределами. Популяризации Пьесы во многом способствовала ее первая исполнительница — Медея Абрамян, которой и посвящено это произведение.

Новую страницу в творчестве композитора открыла Соната для виолончели и фортепиано. В ней уже чувствуется полная внутренней силы индивидуальность художественного замысла, крепкая рука мастера.

Несмотря на классичность строения, в Сонате заложен немалый заряд нового, самобытного и, не случайно, это произведение вызвало споры и, безусловно, большой интерес критики и музыкальной общественности.

Соната удостоена Всесоюзной премии, исполнялась многими виолончелистами и до сих пор, выдержав испытание временем, звучит как с эстрады, так и по радио.

* * *

Главное в том, что музыка Д. Тер-Татевосяна и А. Тертеряна содержательна, эмоциональна, в ней своеобразно преломлены интонации народного мелоса. С каждым новым произведением все яснее вырисовываются самобытные черты их творчества, реалистического в своей основе*.

Сарьян Л. Музыка советской Армении
(28.1956, № 5)

Виолончельная соната — по времени создания — студенческая работа — по существу, уже законченное, интересное сочинение, вскоре ставшее репертуарным, являла собой серьезную заявку молодого композитора.

Степанян Р. Авт Тертерян (10)

Вокально-симфонический цикл «Родина»

Пожалуй, ни одно из последующих произведений композитора не вызывало столько споров, столько критики и столько оваций, сколько Вокально-симфонический цикл «Родина».

Это было первое крупное сочинение Тертеряна, и потому споры касались «жизни» и «смерти» опуса, а может, и всего дальнейшего развития творчества композитора. Дирижеры отказывались дирижировать, оркестранты — играть, певцы — петь... Хочется вспомнить строки из предисловия к роману «Портрет Дориана Грея» О. Уальда: «Если произведение искусства вызывает споры,— значит, в нем есть нечто новое, сложное

* Данное высказывание относится к периоду первого исполнения Сонаты для виолончели и фортепиано.

и значительное. Пусть критики расходятся во мнениях,— художник остается верен себе».

Видимо, действительно, споры говорили о наличии этого самого «нечто», и художник выстоял.

Исполнителей премьеры — дирижера А. Катаняна, солистов И. Айдинян, М. Ерката — вполне можно назвать людьми, преданными музыкальному прогрессу. Это особенно станет правомерным, если послушать цикл сейчас. Многие уже давно стало традиционным, да и само сочинение можно было бы назвать ординарным (в частности, это касается средств выразительности, более всего вызывавших нападки критики), если бы не яркий самобытный интонационный язык композитора, уже в первом крупном сочинении проявившийся с истинной художественной силой.

Новаторства в произведении немало, но оно еще тесно связано с традиционным мышлением. Открытия в цикле — это еще открытия внутри традиции, но, может, именно тут определился путь к новым завоеваниям, хотя и в связи, но уже за пределами обычного.

Триумфом произведения стало его исполнение в заключении концерта, открывающего Всесоюзный пленум Союза композиторов в 1963 году (дир. А. Жюрайтис). Цикл был отмечен похвалой многих представительных критиков и просто любителей музыки. Удостоился он и Всесоюзной премии, и записи на грампластинку, и всеобщего полного признания.

Пусть критики расходятся во мнениях,— художник остается верен себе.

* * *

Гармония всех музыкальных компонентов и высокий технический уровень отличают вокально-симфонический цикл «Родина» армянского композитора А. Тертеряна.

Хренников Т. Ответим творческим трудом
(13.1963, 11 апреля)

С большим одобрением Бриттен* отнесся

* Б. Бриттен — выдающийся английский композитор.

к музыкальным картинам для фортепиано Арно Бабаджаняна, Второй симфонии Дж. Тер-Татевосяна, вокальному циклу «Родина» А. Тертеряна.

Какосян А. Звучит музыка Бриттена
(9.1965, 5 сентября)

Помню первое впечатление от вокально-симфонического цикла «Родина». Каждая из пяти частей звучала и воспринималась как оперная ария некоего героя, одержимого единой страстью — любовью к родине, тоской по ней. Каждая часть — судьба, характер, эмоциональное состояние. И поэтому, хотя в цикле нет строгого «сюжетного развития», он подобен лаконичной лирико-патриотической драме.

Худабашиян К. Романтическая эпопея
(28.1967, № 9)

Тертерян-композитор для меня долгое время был своего рода «коробочкой с сюрпризом». Первым сюрпризом стало знакомство с вокально-симфоническим циклом «Родина», который сразу привлек внимание изяществом и акварельной прозрачностью партитуры, графической выразительностью оркестровых и вокальных линий, точностью попадания применяемых выразительных средств. Это было тем более примечательно, что Тертерян добился успеха в жанре вокальной музыки как раз в самую пору расцвета армянского инструментализма.

Шахназарова Н. И вновь интересные встречи
(28.1968, № 3)

Вокальный цикл «Родина» повествует о тех, кто по воле судьбы оказался на чужбине. Каждая из его пяти частей — поэтическая миниатюра со своим сюжетом. Здесь и аллегория — разговор буйного ветра с нежной фиалкой, и чувство одиночества человека,

заброшенного в дальние края, и образ бес-
печно странствующего удальца. Но красной
нитью через все произведение проходит ос-
новная мысль: в отрыве от Родины человек
гибнет.

Степанян Р. Авет Тертерян (10)

Трактовка темы Родины приобретает по-
рой тончайшие оттенки. В числе художествен-
ных удач — поэтичная вокально-симфони-
ческая поэма «Родина» А. Тертеряна (текст
О. Ширазы и О. Туманяна; 1957), отмеченная
оригинальным лирико-психологическим ас-
пектом раскрытия темы, интонационными и
ладовыми находками. Цикл привлекателен
одухотворенностью и романтическим строем
музыки, поэтичными образами природы. Гиб-
кость и свобода интонирования, ладовое свое-
образие свидетельствуют о самостоятельном,
глубоком отношении композитора к нацио-
нальным, музыкальным истокам.

Гирина Е. Вокально-симфоническая музыка (16)

Вокально-симфонический цикл «Революция»

Наверное, вокально-симфонический цикл «Револю-
ция» правильнее будет назвать первым этапом на пути
к созданию оперы «Огненное кольцо». Во-первых, это
обращение к стихам великого армянского поэта Егише
Чаренца, духом поэзии которого в дальнейшем будет
проникнута опера. Во-вторых, цикл «Революция» стал
лабораторией становления нового вокально-симфони-
ческого письма, нашедшего свое продолжение и развитие
в «Огненном кольце».

Несмотря на всю силу новаторства, цикл не имел
самостоятельной концертной жизни и после премьеры
больше не исполнялся. Наверное, причиной стало и
появление оперы, которая как бы «поглотила» произве-
дение.

Однако в эволюции творчества Тертеряна, вокаль-
но-симфонический цикл «Революция» сыграл важную
и прогрессивную роль.

* * *

...Прежде всего — это произведение самобытное, оригинальное, отмеченное единством стиля, что главным образом относится к музыкальному мышлению и языку.

Степанян Р. Новые армянские произведения
(8:1960, 18 октября)

...Композитор обращается к вдохновенным образам революции. Первая его часть рассказывает о заточенном в темницу борце, во второй — слышен призыв к освобождению масс, третья — картина угнетенной толпы, идущей на борьбу с эксплуататорами, в четвертой — воссоздается образ освобожденного, обретшего счастье, народа.

Степанян Р. Авет Тертерян (10)

Квартет для двух скрипок, альты и виолончели

Сочинение занимает особое место в творчестве композитора. В нем заложены многие характерные черты дальнейшей эволюции творчества, в тематизме и форме можно найти элементы, роднящие квартет с операми и симфониями композитора. А впервые появившаяся здесь интонация



стала одной из лейтмотивных в творчестве Тертеряна.

Квартет — последнее тональное произведение композитора и первое, в котором он начинает модифицировать классическую форму, постепенно полностью отказываясь от нее.

Символична и сама тональность квартета — До мажор. Просвечивание, внезапное появление, скандирование До мажорных аккордов и, наконец, трактовка данного созвучия как символа абсолютного устоя — явле-

ние, типичное для многих последующих опусов композитора.

Исполнительскую судьбу Струнного квартета можно вполне назвать счастливой. Он относится к тому типу произведений, которые нравятся исполнителям и часто звучат. Вслед за премьерой, исполненной Я. Восканяном, З. Саакянцем, С. Хачатряном, Дж. Геворкяном, он многократно исполнялся Квартетом им. Комитаса, Государственным квартетом Армфилармонии и другими ансамблями. Это произведение твердо завоевало место среди достижений армянской камерной музыки.

* * *

...Для этого сочинения характерны эмоциональная насыщенность и вместе с тем внутренняя сдержанность, лаконизм, почти афористичность высказывания.

Первая часть квартета — *Tranquillo molto* — построена на развитии двух тем, в основе которых — краткие интонационные ячейки. Если первая тема обращает внимание «угловатостью» и своеобразной резкостью очертаний, то во второй концентрируется лиризм, мягкость. Следующая, вторая часть — *Presto* — состоит из двух разделов, единых по стремительности и импульсивности движения, но несколько стличающихся рисунком — токатным в первом случае и скерцозным — во втором.

Две части квартета с кодой — «послеставием» из-за большого тематического единства и непрерывности развития могут быть трактованы как своего рода сонатная структура, где первый ее раздел — экспозиция — соответствует первой части сочинения, второй раздел — разработка — занимает вторую часть и, наконец, функции репризы выполняет «послеставие».

Квартет воспринимается как очень целостное и монолитное по мысли и выполнению произведение.

Шахназарова Н. — аннотация (30)

Квартет знаменателен для творческой манеры композитора опосредованным претворением национального, методом лаконичного изложения художественной идеи, который близок полифоническому. Каждый тематический комплекс — концентрат мысли и энергии. В общей структуре композиции квартет преломляет принципы сонатности: два круга тем-образов, их разработка и развитие.

Худабашян К. Романтическая эпопея
(28. 1967, № 9)

...Отличным профессионализмом, мастерством характеризуется квартет Тертеряна, прозвучавший в исполнении Государственного квартета Армянской филармонии.

Семенов Я. Взыскательный вкус
(27. 1957, 8 июня)

...Своеобразная «классичность» произведения выражена в сдержанности и уравновешенной манере авторского высказывания, в строгой логичности, рациональности построения формы с преобладанием структурно-композиционных моментов над импровизационными, в четком осуществлении принципа тематического развития (минимальное число исходных тематических ячеек составляет основу всех слоев фактуры). Квартет отражает характерные черты композиторского почерка Тертеряна, демонстрирует его отличный профессионализм, умение лаконично и убедительно передавать основную мысль. В ретроспективе это важный рубеж в творчестве композитора, подготовивший создание его наиболее значительных произведений — оперы «Огненное кольцо» и трех симфоний. (...)

Наконец, квартет знаменует общую тенденцию к прояснению стиля, характерную для армянской камерной музыки этого периода.

Будагян А. О струнных квартетах А. Тертеряна и Дж. Тер-Татевосяна (опыт анализа) (15)

Первый квартет А. Тертеряна, успешно исполненный в 1965 году на концертах «Заказской музыкальной весны», сразу обратил на себя внимание глубиной содержания, эмоциональной утонченностью высказываний. В музыке Квартета ярко чувствовалось индивидуальное своеобразие стиля, композиторского почерка автора.

В творчестве самого Тертеряна (...) Струнный квартет занял видное место, развивая с одной стороны, определенные особенности творческой манеры, с другой же, намечая новые перспективы и возможности раскрытия его самобытного дарования. (...)

Особо следует выделить психологическую насыщенность музыки Квартета, богатой различными оттенками чувств, трепетными взлетами настроения. Она словно непосредственно вводит нас в интеллектуально утонченный, сложный и богатый духовный мир нашего современника.

Геодакян Г., Тер-Симонян М. Камерная инструментальная ансамблевая музыка (1960-1980-е гг.)

МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Опера «Огненное кольцо»

Опера «Огненное кольцо» стала вершиной первого этапа творчества Авета Тертеряна. Обращение к лирико-героической опере, да еще в период кризисного состояния жанра в армянской музыке, было, поистине смелым решением молодого композитора.

Либретто В. Шахназаряна, написанное по мотивам повести Б. Лавренева «Сорок первый», poem Е. Чаренца «Сома» и «Неистовые толпы», стало толчком к созданию самостоятельной сложной целостной музыкальной концепции. Опера была новой не только по жанровому

решению, но и по всему комплексу выразительных средств. И не случайно, что работа дирижера и хормейстера (Р. Айвазяна) нередко встречала скептическое отношение артистов хора и оркестра. Незадолго до сдачи постановки заболел главный дирижер, за пульт встал совсем молодой Герман Тертерян. Буквально за несколько репетиций он должен был «довести» постановку до конца и подготовить премьеру.

Энтузиазм постановочной группы, в составе которой необходимо выделить видного советского режиссера Л. Михайлова, режиссера и участника спектакля (выступавшего в роли поэта) В. Багратуни, выдающегося художника М. Аветисяна, талантливого дирижера Г. Тертеряна, взял верх над скептиками. А успех премьеры, ставший доказательством правоты их веры в новую оперу, превзошел все ожидания. Год спустя, опера была удостоена премии на Всесоюзном конкурсе музыкальных спектаклей, посвященных 50-летию Великого Октября.

В 1977 году руководство театра им. Спендиарова решило заново поставить оперу в новой редакции под названием «Навстречу солнцу или неистовые толпы» (либретто и постановка Т. Левоняна). В этой постановке опера была показана на сцене Кировского театра оперы и балета в Ленинграде.

Новая трактовка носила скорее экспериментальный характер. А закрытие театра на длительный ремонт сделало невозможным исполнение этого масштабного произведения в течение нескольких лет.

Огромного успеха удостоилась опера «Огненное кольцо» в постановке Landes theatr в г. Галле (ГДР). Успеху, безусловно, способствовали исполнительское мастерство и энтузиазм дирижера — композитора Ганса Венцеля.

Постановка в ГДР в 1977 году, ровно через десять лет после первой премьеры оперы, доказала жизненную силу новаторства Авета Тертеряна.

* * *

Революция...

Здесь сурово все: и природа, и люди.

На руинах древней культуры идет борьба.

В основе оформления заложены объемные движущиеся и плоскостно-живописные принципы...

Полуразрушенная колонна еще сохраняет остатки расписных арок храма. Чередующиеся маски на арках словно были свидетелями хода армянской истории, и поэтому у них скорбные выражения и как будто они встревожены происходящими событиями.

На арках слева — сцены, изображающие скорбь и сочувствие.

Лестницы на круге — это символ упадка и подъема нашей истории.

Круг — это мир двух героев, на котором происходит основное действие спектакля, этот их мир, где они ненавидят, влюбляются и умирают.

Народ в моем представлении — часть природы. Он то возникает как лава, то неподвижен как скала.

Минас. Огненное кольцо (28)

Л. Михайлов практически стал соавтором композитора и либреттиста, так как принимал активное участие в процессе создания оперы, в определении ее драматургической основы, в сценическом решении. В условно обобщенном плане выдержано оформление. Художник Минас — единомышленник композитора и режиссера.

Шахназарова Н. И вновь интересные встречи (28. 1968. № 3)

Опера «Огненное кольцо» Авета Рубеновича Тертеряна, несомненно, одно из наиболее интересных и смелых по творческому решению произведений в армянском музыкальном театре последних лет. Своей музыкально-сценической драматургией, композиционным строением, интонационным языком она позволяет усмотреть совершенно новые возможности воплощения в армянском музыкальном

театре революционной темы и новую трактовку самого оперного жанра. (...)

А. Тертерян — один из наиболее оригинально мыслящих композиторов Армении. Хочется отметить серьезность его творческих замыслов, связанных со значительными историческими, революционными событиями, социальной и нравственной проблематикой. Композитор стремится передать в своих сочинениях не столько внешнюю сюжетную сторону содержания, сколько внутреннюю, психологическую, драматически действенную. Его интересуют не колористическое начало, не самодовлеющий эмоционализм, а обостренность чувств, острота рисунка и динамика развития.

Музыка А. Тертеряна привлекает внимание своеобразием национального характера. Композитор широко и очень по-своему, свободно использует различные сферы армянского мелоса, начиная от его древнейших пластов — тагов, шараканов и до современных звучаний. Композитор постоянно в поисках новых выразительных средств — сильных, острых, экспрессивных. По его глубокому убеждению, опера обязательно должна иметь высокую идею, большие художественные обобщения, сильные чувства, целеустремленную драматургию и подлинный симфонизм. Среди лучших образцов оперной классики, наиболее близких ему, — «Пиковая дама» Чайковского, «Отелло» Верди, «Катерина Измайлова» Шостаковича, «Воццек» А. Берга. (...)

Опера написана в лаконичной, обобщенной, активно симфонизированной форме, обостренно-экспрессивным музыкальным языком, выразительным и вместе с тем плакатно броским. Революционная символика, широта метафорических ассоциаций, приподнятая патетика органично сочетаются в музыкально-сценическом действии с углубленным психологизмом, «драмой чувств» двух героев.

Тигранов Г. (32, т. 3)

Композиция произведения складывается из крупных блоков, обладающих внутренним симфоническим развитием спонтанно музыкального порядка. Симфонично само мышление композитора. И отдельные картины строятся по симфоническим законам, с постепенным накоплением энергии, последовательным становлением тематизма из ритмоинтонационных зерен, ячеек. (...)

Все картины, особенно четыре последние сомкнуты непрерывностью развития, интонационно-тематическими арками, волнами нагнетания и разрежения ритма фактуры, частых перехлестывающими рубежи картин. (...)

Как же все-таки определить жанр произведения А. Тертеряна? Ответ непрост. Когда «Огненное кольцо» будет поставлено с надлежащим использованием пластического начала, хореографии, оно может быть названо ораториальной оперой-балетом или вокально-хореографической трагедией. Даже термин «симфония» имеет право фигурировать в составе нового подзаголовка — это подсказка фантазия постановщиков и ключ, избранный для интерпретации «Огненного кольца».

Сабинина М. Опера-оратория и моноопера (2)

«Огненное кольцо» Тертеряна занимает видное место в армянской оперной музыке и советскую тему не только благодаря высоким музыкально-художественным достоинствам, но и оригинальному, творческому решению самой темы. В этом сочинении дана о себе знающая традиция историко-эпической оперы, богатая в армянском музыкальном наследии. Отсюда стройность и немногословность, суровость вместе с тем патетическая приподнятость общего тона оперы. Одновременно в ней открылись характерные для армянской музыки 60-х годов стиливые признаки, проявившиеся наиболее интенсивно в инструментальном творчестве, а позже и у самого автора в его симфониях. (...)

Опера «Огненное кольцо» обладает достоинствами именно национального произведения. Параллельно с условным театром и эпическим театром Брехта здесь живет театр Чаренца с его героями и патетической атмосферой. Наряду с концертностью «сценических» игр Орфа, театральной трактовкой ораториальности в духе Стравинского и Онеггера, в ней развиваются принципы армянской хоровой и кантатно-ораториальной музыки, в частности, традиции М. Екмаляна, Комитаса, А. Степаняна, А. Арутюняна, а также вокально-симфонических циклов «Родина» (сл. О. Шираза) и «Революция» (сл. Е. Чаренца) самого Тертеряна. Наконец, на иной основе, связанной со стилем и спецификой избранной театральности, в «Огненном кольце» получает воплощение национальное эпическое начало.

Саркисян С. Образная система и стиль современной героической оперы (18)

Авторы оперы задались целью показать столкновение непримиримых человеческих характеров на широком общественно-политическом фоне, воссоздать дух революции, ее пафос и героизм. Этим продиктовано введение в ткань оперы стихов вдохновенного певца Октября — национального поэта Егише Чаренца. Его накаленная страстная поэзия, пронизанная возвышенной, гимнической интонацией, наложила сильнейший отпечаток на мышление композитора и подчинила его себе в лучшем смысле слова. Дух музыки Чаренца царит в опере.

Худабашян К. Романтическая эпопея
(28. 1967, № 9)

Пожалуй, самое оживленное обсуждение вызвала показанная впервые Театром оперы и балета имени А. Спендиарова, новая опера «Огненное кольцо». (...) В «Огненном кольце» сплелись воедино характерные признаки опе-

ры, оратории, элементы плакатного «синтез-блюзного» спектакля и черты, идущие от античного театра. (...)

Приближению спектакля к духу античной трагедии способствует и декоративное оформление, созданное одним из талантливейших молодых художников Армении — Минасян Аветисяном.

Шантырь Г. Новое в армянской музыке
(35. 1968, 1 марта)

Опера захватила с первых же тактов — так до конца слушалась с неослабевающим интересом, а местами с подлинным напряжением. И успех прежде всего определила музыка — хорошего вкуса и безупречного чувства меры. Интонационные истоки ее широкие и разнообразны — от неприхотливой коллибельной (практически короткое мелодическое «зерно» в объеме малой терции) до развернутой насыщенной монодии шаракана (церковного песнопения). Музыкальный язык впитывает в себя все, — но не просто доступное сегодня композиторскому слуху, а то, что необходимо именно в данной музыкальной ситуации — и самые простые, традиционные ладовые комплексы, и элементы сериальности. Подстерегающая в таких случаях опасность разностильности и эклектизма снимается, если используемые средства «пропущены» через индивидуальность композитора, подчинены его манере, стилю изложения и организации материала. У Тертеряна есть свой характерный авторский облик и особенности его мышления. В основе оперы можно теперь сформулировать достаточно определенно. Экономная, точно рассчитанная в смысле драматургических и выразительных эффектов партитура. Линеаризм мышления. Чуткий к современности слух. Нелюбовь к многословию и пустому словию — краткость почти тезисность изложения. В опере, как и в квартете, в лейтмотивной музыкальной драматургии ощущаешь знакомство.

мую уже руку рачительного хозяина, экономно со знанием дела использующего интонационный материал.

Шахназарова Н. И вновь интересные встречи
(28. 1968, № 3)

В этом жанре Тертерян выступает впервые. Первая его «заявка» свидетельствует о незаурядном музыкально-драматургическом даровании автора, о его профессиональном мастерстве, оригинальности мышления.

Худабашян К. Пафос революции
(21. 1968, 3 марта)

Следует сказать и о яркой, своеобразной опере-оратории армянского композитора А. Тертеряна «Огненное кольцо».

Хренников Т. Музыка и современность
(21. 1968, 3 декабря)

Хочется приветствовать рождение национальной новой и современной хорошей оперы.

Пахлеваниян А. Огненное кольцо
(35. 1968, 1 марта)

Опера «Огненное кольцо» — бесспорная удача Авета Тертеряна. Удача, значение которой выходит за рамки индивидуального творчества. Это произведение дает основание говорить, что армянская современная опера начинает выходить из крепкого заколдованного круга.

Тер-Оганезова И. Побеждено ли «Кольцо»?
(38. 1968, № 3)

Впервые за последние десять лет оперный театр поставил национальный спектакль «Огненное кольцо» А. Тертеряна.

Удумян К. К творческим радостям
(27. 1968, 19 декабря)

...«Огненное кольцо» является одной из волнующих трагедий современной социалистическо-реалистической оперной литературы. Тертерян проявил себя как сильный музыкально-драматургический талант.

Шнайдер Л. — аннотация

Армянин Тертерян проявляет себя (при сильной традиционной связанности) музыкальным драматургом большой выразительности, который связывает народный фольклор с напряженными музыкальными образами, пользуется доходчивым, глубоко эмоциональным музыкальным языком. Частые повторения мотивов, теплая мелодика, своеобразно окрашенное звучание хора и исключительно скупая инструментовка, немногими, однако эффективными акцентировками и подъемами создают необычно убедительный звуковой раз волнующей динамики.

Тертерян подчеркивает события с небольшим количеством действия и текста, введением многих вокализов, разнообразная окраска которых дает слушателю и зрителю возможность для собственного размышления над изображенными конфликтными ситуациями. Особое положение занимает хор, который выступает почти в стиле античного театра, становится главным персонажем произведения. (...).

Это интересное произведение отличается непосредственностью, ясностью музыкальных высказывания и его блестящая интерпретация вызвали у премьерной публики долгие несмолкаемые аплодисменты.

Герман У. Захватывающий реалистический музыкальный театр (49. 1977, 10 ноября)

Большой резонанс нашла опера «Огненное кольцо» Авета Тертеряна у именитых музыковедов из СССР и ГДР, которые находили

в Галле по поводу III съезда музыковедов ГДР.

Огромный интерес к «Огненному кольцу»
(52. сезон 1977/78, № 2)

Уже на вечере накануне открытия фестиваля многие галльцы и их гости присутствовали на впечатляющем спектакле, опере «Огненное кольцо», который был поставлен театром «Мира» в честь 60-летия Великой Октябрьской Социалистической Революции. Публика имела возможность вместе с творческим коллективом сердечными овациями поблагодарить присутствующего композитора — Авета Тертеряна из СССР.

Большой затакт с блистательным открытием
(46. 1978, 3 июня)

Успех оперы «Огненное кольцо» в ГДР оказался настолько крупным, что этот спектакль был внесен в программу знаменитого Генделевского фестиваля, проходившего в Галле, на родине Генделя в июне 1978 года на правах некой торжественной «увертюры» предоткрытия. Компетентная публика и критика с энтузиазмом приняли творение армянского мастера. Оперой заинтересовались театральные деятели, гости фестиваля из разных городов и стран и, можно думать, что «Огненное кольцо» теперь получит путевку в жизнь на ряде зарубежных сцен. (...)

Да, Авет Тертерян — подлинный музыкальный драматург и будем надеяться, что он еще не раз обратится к оперному жанру. А резонанс, который ныне получило его «Огненное кольцо», — это творческая победа армянской и всей нашей советской музыки.

Сабинина М. Признание (8. 1978, 9 августа)

С большим интересом встретили ленинградцы произведения ведущих армянских композиторов, с которыми мы знакомимся впер-

вые. Среди них — музыкально-сценическое действо «Навстречу солнцу» А. Тертеряна и либретто Т. Левоняна. В нем получила яркое воплощение тема движения масс от неосознанных стихийных — к революционной борьбе.

Данько Л. Навстречу солнцу
(12. 1979, 18 июля)

Опера «Землетрясение»

Вторую оперу А. Тертеряна отделяют от первой сорок лет. Это были годы активной работы, созданы шесть симфоний, наполненные творческими открытиями. Композитор последовательно развивал свои эстетические принципы, новые формы, новый музыкально-выразительный язык.

Будет ли вторая опера «продолжением» опыта первой или ее автор пойдет по пути, утвержденному им в симфоническом жанре? — этот вопрос волновал многих.

Вторая предпосылка оказалась вернее, и сегодня стали свидетелями, в полном смысле, реформации национальной оперы на базе общих достижений композиторского творчества последних лет.

Пожалуй, лишь сюжет оперы во многом близок «Венному кольцу» — это обращение к проблеме личности в сугубо человеческом в экстремальной обстановке исторических свершений. Вторая опера, первая, гуманистична в решении этой проблемы и во всей трагичности — оптимистична своим утверждением веры в духовную силу личности.

Основой музыкального языка оперы как и симфонии становится звук, его внутреннее движение, его расхождение до кластерных, порой туттийных звучаний и сближение до единичного, чистого — и, возможно, в этой абсолютной чистоте — богатого звука.

В работе А. Тертеряна со словом важное место занимают подчеркивание и выделение его фонетической акустической основы. Речевые, интонационные особенности звучания слова становятся частью общего музыкального процесса развития, чем усиливается его смысловое значение.

Четкая драматургия оперы выстраивается в процессе сложного, многопластового музыкального развития. Музыка, да и сами инструменталисты, расположенные, в большинстве, на сцене, предстают как непосредственные участники разворачивающегося действия.

Опера «Землетрясение» написана по заказу издательства «Peters» и стала результатом уже многолетнего сотрудничества композитора с музыкантами ГДР. Она создана на немецком языке, в ее основу положена новелла классика немецкой литературы Генриха фон Клейста. Но вместе с тем опера сугубо армянская, ее музыкальный язык ярко национален и она неотделима от музыкальной культуры сегодняшней Армении.

* * *

...Осмысливая, а частично и переосмысливая новеллу Клейста (преодолевая присущие ей черты фатальности), (Тертерян — Р. Т.) подчеркнул именно тему утверждения гуманистических идеалов, защиты человека, его права на любовь, свободу, его достоинство и, наоборот, тему протеста против насилия, мракобесия, обличения косных законов церковников, средневековых суеверий и т. п. Внеся свою позицию в прочтение и музыкально сценическое воплощение литературного первоисточника, композитор тем самым приблизил его к современности, к социальным, нравственным проблемам, волнующим человечество и в XX веке. (...)

Большая роль хора и симфонического оркестра в становлении музыкальной драматургии и формы, придает опере черты ораториальности. В вокальной же линии главных героев и хора композитор использует самые разнообразные приемы интонирования, начиная от шепота, говора, выкриков толпы, речитативов, близких к разговорной речи, эмоционально приподнятой музыкальной декламационности, песни и до развитой кантилены.

Большое место в интонационном составе оперы занимает слово, эмоционально уси-

ленное музыкой и активно развитые инстинктивные темы. (...)

Специального анализа требует музыкальный язык оперы, в котором очень своеобразно сливаются жанровые, интонационные приемы, идущие от немецкой речи, народной церковной музыки, от традиции классической и современной оперы и, наконец, (как это кажется парадоксальным) от родной композитору (вошедшей, так сказать, в плоть и кровь его музыкального сознания) музыки Востока и, в частности, Армении (здесь можно заметить известные очень опосредованные и переосмысленные обороты, восходящие к ороулам, тагам, шаракам).

Тигранов Г. (32. т. IV)

Тесные контакты связывают Тертеряна с композитором Хансом Юргеном Венцелем, главным дирижером театра Кристианом Кляйном и директором Ульфом Кейном. Это очень тесное и глубокое содружество, его творческая атмосфера побудила Авета Тертеряна передать для премьеры в Галле свою оперу «Землетрясение» (либретто по новелле Кляйна «Землетрясение в Чили»), которая была создана по инициативе театра в Галле и его дирекции. (...)

Мы вспоминаем, как мы слушали оперу «Огненное кольцо» и Пятую симфонию, и как раз пережив сильное воздействие музыки Тертеряна на наши сердца и души. (...) «Землетрясение» характерно также для новой оперы, — продолжает Ульф Кейн и продолжает, — то, что мы слушали по партитуре на фортепиано, указывает на большой музыкальный скачок. Это произведение раскрывает не столько детали сюжета, сколько основные темы человеческого бытия — это любовь, жестокость, природа и общество, взаимоотношения людей между собой. Мы все мобилизуем, чтобы удовлетворить требования постановки произведения.

радуюсь возможности дальнейшей реализации замысла».

Штейн Т. Опера для Галле по новелле
Клейста (46. 1984, 6 апреля)

Сейчас издательство («Peters» — Р. Т.) совместно с «Landes theatr» города Галле готовит премьеру оперы Авета Тертеряна «Землетрясение в Чили».

Молькенбер Н. (19. 1985, январь—март)

Балет «Монологи Ричарда III»

Идея создания сценического произведения по мотивам шекспировских пьес привлекала композитора еще двадцать лет до начала работы над этим балетом. В то же время, выбору темы во многом способствовала постановка Народным артистом СССР Р. Капляным трагедии «Ричард III», оформленная отрывками из музыки А. Тертеряна.

Либретто балета написал балетмейстер В. Галстян совместно с Р. Капляным, но в процессе работы над музыкой оно претерпело значительные изменения. Композитор не стремился к передаче всей событийной многоплановости трагедии, его интересовала скорее драматичность личности — Ричарда, в сложном многообразии его душевных состояний. И не случайно, балет назван — Монологи Ричарда III».

Современный музыкальный язык партитуры, безусловно, подразумевает новаторство в постановке. Здесь нет музыки для классических рас, и развитие звуковых планов требует особой пластики сценического воплощения.

Балет непосредственно предшествовал созданию оперы «Землетрясение» и многое роднит его со следующим им опусом. В частности, цельная, насыщенная драматизмом музыка балета рождается из многослойности звучаний: «оркестр ямы» и «инструментальный ансамбль сцены», магнитофонная запись большого симфонического оркестра, отдельных групп и инструментов, шумов ветра, дождя, моря, толпы и т. д. и т. п.

Важной особенностью композиторского решения мы является глубокая национальная почвенность музыки. О трагедии Ричарда повествует наш современник армянский композитор.

Пока балет не увидел сцены, на время Тертерян сам задержал его премьеру, видимо, композитор не шел еще «соавтора», которому предстоит воплотить в стоящую музыкальную концепцию в хореографии.

* * *

Трагедия Ричарда III, Глостера, это трагедия патологической личности, а трагедия страшной эпохи и личности, как ее порождения и ее типического выражения. Именно эти положения и легли в основу идейно-художественной концепции балета Тертеряна «Монологи Ричарда III». (...) Музыка А. Тертеряна балету «Монологи Ричарда III» необычайно экспрессивна, раскована и «открыта» в своем развитии, она полна грандиозных контрастов, антитез, захватывающего драматизма. Обнажающий гротеск и искаженный лирический пафос слиты в нем воедино. Главенствующий монологизм, связанный со сквозной ролью Ричарда III, все время сопутствует то уходящей в отдаление, то исчезающей, а иногда выходящей на первый план музыки «эпохи», «голоса истории», «народного обличения». Очень интересно и необычно трактуется в языке балета — хореографическое, вернее пластическое начало и собственно ритм; в соответствии с драматической необходимостью самые различные его типы, начиная от приглушенных зловещих остинато и до, словно сокрушающих все на своем пути, ритмических нагнетаний, *crescendo*. В этих же целях композитор использует различные сонорные эффекты, а иногда и додекафонно-серийные приемы.

При всей своей обобщенности, а порой философской абстрагированности, музы

Тертеряна очень эмоциональна, образно-конкретна, а иногда и театральна...

Тигранов Г. (32. т. IV)

Не случайно, что Тертерян в шекспировской драме увидел и воплотил в своей партитуре именно монологи «Ричарда — режиссера собственных преступных идей» (В. Гавелла). В связи с этой хроникой Шекспира Гавелла пишет: «Особенность «Ричарда III» в том, что по своему строению это не что иное, как один большой монолог». (...)

Балет Авета Тертеряна «Монологи Ричарда III» еще ждет постановки, но композитор predetermined режиссуру наравне с музыкой (точнее, звучанием).

Здесь впервые в истории армянского музыкального театра внедрены пласты стереофонического взаимоотношения реального и механического звучаний.

Саркисян С. Жанр и время (38. 1982, № 2)

СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Симфонии А. Тертеряна легко узнать. Они своеобразны, индивидуальны и связаны с общими представлениями композитора о мире, о земном и космическом, о художественном и музыкальном, о звуке...

В их музыкальном языке обобщенно выражены приемы современного композиторского письма, но они подчинены собственному пониманию звука, его тембра, ритма, высоты...

Самостоятельна форма симфоний. Она, как бы импровизационна и рождена самой музыкой, или, точнее, рождается в процессе музыки, но вместе с тем она монолитна, целостна, нерушима.

Драматургия симфоний активна даже в статике, действенна в плане восприятия, она четкая, динамичная и лаконичная...

Симфонизм А. Тертеряна — это преемственность от опуса к опусу, постоянное обновление, где каждое произведение, вбирая уже достигнутое ранее, совершает свое, большое или малое открытие.

Симфонизм А. Тертеряна — это путь от непонимания, неприятия, критики — к утверждению и признанию.

Симфонизм А. Тертеряна — это явление сугубо современное, типично национальное и принципиально новое, это философия нашей жизни, нашего дня, но вместе с тем, это мудрость Востока, армянской истории.

* * *

Музыка симфоний Тертеряна обладает огромной силой воздействия на слушателя, образы живут в памяти и волнуют, они заставляют возвращаться к поставленным проблемам и заново их осмысливать.

Степанян Р. Пути разные, но плодотворные
(28. 1976, № 11)

Симфонии Тертеряна утверждают по-своему и глубоко те необходимые нормы, которые мы ищем в каждом новом произведении: традиции и новаторство, реальность и фантазия — эти факторы органично слитны в языке композитора. При первом прослушивании они кажутся особенно насыщенными новыми и необычными звуковыми символами. Однако вскоре обнаруживаем, что этот поразивший наше воображение мир тесно связан с окружающей нас реальной жизнью.

Рухкян М. Пути творчества (8. 1977, 19 января)

Смело, порой дерзко трактует жанр симфонии Авет Тертерян. Он почти исключает из своих симфоний «повествование», стремясь сосредоточить внимание исключительно на воплощении психологических состояний.

Мирзоян Э. Высокая мера творчества
(7. 1978, № 3)

Обращаясь к глубинным истокам музыки, Тертерян выдвигает во главу угла музыкальной выразительности ассоциативную значимость звука. Музыку его симфоний нередко формирует и направляет не мелодия, а единственно «чистый» звук, звук-образ, несущий функцию мелодии.

Гайфеджян Э. Исповедь музыканта
(1. 1978, № 3)

Бесспорны значительность и художественная убедительность новых симфоний Бориса Чайковского и Г. Канчели, Б. Тищенко и А. Холминова, М. Вайнберга и А. Скултэ, С. Слонимского и А. Тертеряна, Ф. Ахметова и М. Таджиева.

Из отчетного доклада Правления СК СССР на
VI съезде Всесоюзной организации
(27. 1979, 23 ноября)

Как бы ни относились к симфониям А. Тертеряна... (а относиться можно, вероятно, по-разному — очень они непривычны, даже дерзостно непривычны), нельзя не признать, что они открыли совершенно новые пути в развитии национального симфонизма, значительно обогатив круг его традиционных образов и выразительных средств. О ценности новаторских исканий Тертеряна, убедительности его художественных решений свидетельствует хотя бы то, что его музыка уже оказала и оказывает несомненное влияние на творчество армянских композиторов.

Геодакян Г. Музыкальное искусство (9)

Его новаторские произведения, которые нашли широкий резонанс не только в республике, но и за ее пределами, стали явлением, открыли новые пути в развитии национального симфонизма.

Мирзоян Э. Советская армянская музыка
сегодня (38. 1980, № 1)

Симфонии А. Тертеряна, как и все его произведения — яркая и значительная глава истории армянской музыки, которая свидетельствует о новом, неоспоримом взлете армянского симфонизма.

Рухкян М. (1980)

Симфонии Тертеряна свободны от каких бы то ни было влияний. С помощью удивительно точных приемов композитор объединяет в своем симфонизме разнообразные элементы, которые, казалось бы, невозможно соединить: приемы современной техники, мощное симфоническое дыхание, глубоко экспрессивный, полный драматизма музыкальный язык.

Авет Тертерян — композитор, для которого симфонизм является естественным средством выражения. Он прирожденный симфонист и наверняка создаст в этом жанре еще много значительных работ. Талант Тертеряна огромен и многообразен, его музыка имеет свой собственный самобытный звуковой мир. Явление столь редкое в настоящее время.

Мейер Кш. Музыка Армении — явление поразительное (1. 1980, № 1).

Крупнейшим симфонистом Армении является в настоящее время А. Тертерян. (...)

Интонационный строй древней монодии, как показывают симфонии Тертеряна, оказался столь органично усвоенным композитором, что стал своего рода «исконным» качеством его собственного индивидуального стиля, собственного музыкального мышления. (...). Более того, именно монодийность делает музыку Тертеряна особенно привлекательной из всех современных композиционных средств своей специфику. Краска, тембр — сильнейшие драматургические средства для Тертеряна. Его симфонии исключительно красочные, привлекают богатством и разнообразием тембров. Однако следует всячески подчеркнуть, что

они отнюдь не колористичны в импрессионистическом смысле и, тем более, не сонористичны в плане сонористики произведений лидеров зарубежного музыкального неоавангарда. Сонористика Тертеряна принципиально иная — неотрывно связанная с национальными, народными истоками его стиля. (...)

Да, симфонии Тертеряна философски концепционные. Положительное, нравственно-эстетическое начало несут в них народные образы. Монодийная культовая тема в Первой симфонии, хор и монолог солиста во Второй, темы, порученные дудукам и зурне, — в Третьей, кеманче — в Пятой — это все «гласы народа», его прошлого, его настоящего, его исконных, установленных веками традиций и культуры. Им, этим народным образам, противостоят образы, полные едкого сарказма, иронии, скепсиса. Таков трагический дуализм образного мира симфоний Тертеряна.

Раабен Л. Новое в советской музыке
70-х годов (30)

При всей необычности их звуковых конструкций, они (симфонии Тертеряна. — Р. Т.) убеждают глубиной философских обобщений, точной драматургической выверенностью, органическим синтезом современного и национального. И, быть может, благодаря этой звуковой необычности в них с такой остротой передано мироощущение именно современного человека.

Из отчетного доклада Правления СК Армении
на IX съезде республиканской организации.
1984, 18 декабря.

Особое восхищение вызывают у меня взрывчатые партитуры А. Тертеряна, в которых мне видятся черты общности с полными жизненной силы и правды романами Ч. Айтматова.

Маттус З. Уникальный форум (28. 1984, № 11)

Симфонии Тертеряна, которые отличаются своеобразием концепций и языка, привнося качественно новые черты в армянский симфонизм 70-х годов, значительно расширяя охват явлений, образов и идей, подвластных до сих пор армянской музыке.

Аревшатян А. О специфике тембрового мышления в симфониях А. Тертеряна (З

А. Тертерян берет из прошлого лишь «идею симфонии», высвобождаясь из пут ее сложного и длинного пути. Ничего из прошлого не приемлемо в том мире, что он строит; в этом смысле можно условно сказать, что его мир — «языческий». Идея, обращенная к новой цели, диктует и новые пути, решительно обновляя весь арсенал выразительных средств. Там, где должна быть тема, есть один, привлекающий внимание звук; там, где должно быть развитие, — появляется свежий тембр; там, где кульминация, — вселенский грохот. И все это — «она вертится», это — симфония! Неизвестно, необъяснимо откуда вырастающая, но вдруг встающая во весь рост симфония. У меня иногда возникает мысль, что, родившись А. Тертерян в XVIII веке, он все равно писал бы точно такие же симфонии.

Али-Заде Ф. Верю в « третью волну»
(28. 1987, № 1)

Симфония для медных духовых, ударных инструментов, органа, фортепиано и бас-гитары

Премьера произведения состоялась в 1969 году в зале Дома композиторов Армении под управлением дирижера Давида Ханджяна. Это было начало сотрудничества Тертеряна с начинающим еще тогда дирижером.

Неординарный состав симфонии, принципиально новый музыкальный язык требовали кропотливой и длительной работы. И первое исполнение симфонии можно назвать сотрудничеством и даже соавторством

одиннадцати* ведущих музыкантов республики и, конечно же, дирижера и композитора.

Неоднократно исполненная в Ереване, а затем на Всесоюзном пленуме композиторов в Москве (под управлением Г. Тертеряна), симфония вызвала много споров среди критиков.

Первая симфония стала этапным произведением в творчестве А. Тертеряна. В ней заложены основные особенности нового музыкально-выразительного языка, и профессионалу нетрудно проследить связи Первой симфонии со многими последующими сочинениями композитора.

Пожалуй, лучшим доказательством правоты давних приверженцев симфонии стали овации зала после ее исполнения, спустя десять лет, в Зале имени Чайковского в Москве, а затем в Минске, ансамблем солистов ГАСО СССР под управлением органиста, дирижера и композитора Олега Янченко.

* * *

Музыка эта захватывает, производит сильное впечатление. Симфония четырехчастна, крайние части связаны между собой мелодией старинного псалма. Быстро сменяют друг друга эпизоды — трагические, сурово-тревожные, лирические, — объединяясь в очень цельный динамичный цикл.

Казенин В. Ясность творческих перспектив
(28. 1970. № 8)

Недавно прозвучавшая симфония Авета Тертеряна, на мой взгляд, одно из интереснейших явлений в армянской музыке. Избрав необычный инструментальный состав, который отражает творческие опыты автора в области звуковой сферы, — он создал произведение, обладающее огромной силой драматизма. Эту симфонию сначала до конца воспринимаешь с неослабевающим интересом. (...) Слушая музыку Тертеряна, независимо от себя обра-

* Симфония написана для ансамбля одиннадцати музыкантов.

щаешься к тем истокам, которые для композитора стали отправной точкой, и теми традициями, на которые он опирается. Представьте, что их очень трудно найти. Это сложная совокупность истоков и традиций в сочетании с ощутимым новаторством.

Малунцян М. (38.1971, № 1)

Симфония — сугубо драматический монолог об одной эпохе, когда под внешним могучим давлением в жизни армянского народа теряющего государственность, политической борьба заменялась культурной. (...) Это произведение Тертеряна, бесспорно, ценный вклад в развитие армянского симфонизма.

Тагмизян Н. Лица и произведения
(38.1971, № 1)

Сыгранная два года назад симфония А. Тертеряна — последнее достижение в этом виде творчества — продемонстрировала, насколько смелым может быть «поворот» жанра. Не всякому дано его совершить. Уметь казаться новым и быть им — понятия разные.

Берко М. Размышления после смерти
(28.1972, № 5)

Это произведение, которое имело большой успех, укрепило веру слушателей в яркий самобытный талант композитора, в его активные творческие силы.

Рухкян М. По пути самобытных исканий
(37.1974, № 5)

Симфония А. Тертеряна, написанная в 1969 году, в то время удостоилась шумного приема. Особо интересно было услышать ее после последующих симфоний композитора. Справедливо сказано, что время — хороший судья, через девять лет (во время исполнения в БКЗ г. Еревана.— Р. Т.) это произведение

снова захватило живостью мысли, яркостью идей, самобытностью стиля.

Григорян А. Значительное явление
(35. 1977, 19 апреля)

Симфония не имеет программного заголовка, тем не менее понятно, что это повесть об истории Армении, ее прошлом, настоящем и будущем. Не случайно, умный, добрый, тревожный мир музыки А. Тертеряна так увлек и взволновал вначале притихший, затем взорвавшийся горячими аплодисментами зал.

Габриэлян Э. Сразу после премьеры...
(26. 1978, 17 февраля)

Оно (произведение. — Р. Т.) говорит о том, что рядом с возвышенным пока еще есть низменное, что для сохранения возвышенного нужна борьба, усилие многих добрых сил. Симфония тем самым призывает к активной деятельности, она вся обращена к современности, а не в прошлое, ее герой — человек сегодняшнего дня с богатым внутренним миром, со всеми противоречиями своего мироощущения.

Музыкальный язык симфонии сложен, для верного раскрытия смысла симфонии от оркестрантов (точнее, ансамбля солистов) требуется особая четкость и слаженность исполнения.

Степанян Р. Авет Тертерян (10)

Вторая симфония для большого симфонического оркестра, хора и голоса

Премьера Второй симфонии поразила слушателей не менее, чем Первой. «Воздействие» произведения и желание описать его с позиций традиционного понимания жанра никак не вязались друг с другом. Эта симфония также была новаторской в самом отношении к

симфонизму и в трактовке цикла, как такового. Она стала новым словом в развитии армянской симфонии. И в то же время открытия выходили далеко за пределы локально национального значения.

Успех произведения вызвал необходимость пересмотреть методы теоретического анализа симфонизма, привести их в согласие с новой музыкой.

Настоящей победой симфонии, и как результат нового направления, можно считать ее исполнение в 1975 году на «Закавказской музыкальной весне» в Тбилиси, фестивале, собравшем лучших музыкантов страны и из-за рубежа. Переполненный, более чем «двухтысячный» зал замер, погружившись в звучание музыки. Кончилась симфония... и, как по таинственному велению, зал встал. Тишину прорвали длительные овации. Композитор и дирижер Д. Ханджян стали настоящими героями фестиваля. Разговор о симфонии стал, по сути, разговором о путях новаторского развития жанра.

Стоял лишь один вопрос: «Уникальна ли симфония, получают ли смелые открытия продолжение в дальнейших опусах?»

Вторая симфония исполнялась неоднократно, была записана (совместно с Третьей) на грампластинку (под управлением Д. Ханджяна). Крупным можно назвать успех симфонии на международном фестивале во Вроцлаве (Польша), чему немало способствовали и сама атмосфера огромного костела Марии Магdalены, и интерпретация известного польского дирижера Роберта Сатановского.

* * *

Во Второй симфонии А. Тертеряна (...) многое необычно. Особенно интересна вторая часть — вокальная монодия солиста (без сопровождения), характерная долгими протянутыми звуками, аскетичностью диапазона, исполняемая в специфической национальной манере. Сочинение это, поначалу встреченное с настороженностью, чем далее, тем более захватило, вводя слушателей в свой мир образов. Думаю, что в основе успеха симфонии лежат две причины: первая — национальная почвенность, вторая — зрелость и точность музыкального воплощения авторских идей.

Корганов Т. Седьмой съезд композиторов
Армении (17. 1974, № 7)

Встреча со Второй симфонией А. Тертеряна стала событием в армянской музыкальной жизни. Симфония впечатляет своей оригинальностью, заставляет задуматься, и чем внимательней слушаешь эту музыку, тем глубже кажется ее замысел, содержание симфонии как бы ширится, охватывает различные стороны нашей жизни, затрагивает тонкие струны души. (...)

Новацни композитора неразрывно связаны как с традициями армянской музыкальной культуры, так и с тенденциями современного искусства.

Рухкян М. Замысел и его воплощение
(8. 1974, 3 февраля)

...Вторая симфония в последнем концерте съезда прозвучала как откровение.

Тер-Симонян М. Время и музыка (38. 1974, № 4)

...Подлинной вершиной вечера была грандиозная симфония с хором Авета Тертеряна. Глубоко волнующее, это сочинение вызвало овацию присутствующих, оно, безусловно, является одним из откровений всей нынешней Закавказской весны. В этом глубоко современном, национальном и ярко индивидуальном симфоническом полотне автор предстает как талантливый мастер, глубоко мыслящий художник.

Кутателадзе Р. Полноводная река музыки
(3. 1975, 28 мая)

Найденные Тертеряном своеобразные принципы «статической драматургии» позволили ему создать необычайный живописный триптих. Каждая из его частей, каждая звуковая фреска, и все они вместе, связаны со старинными традициями национального искусства, воспроизводят характерные для него образы. В то же время устремления А. Тертеряна вос-

принимаются как очень современные, созвучные нашему духовному миру.

Корев Ю. Писать современность
(4. 1975, 1 июля)

Огромное впечатление производит ставшая открытием фестиваля Вторая симфония А. Тертеряна, которая еще раз подтверждает высокий уровень армянской симфонической музыки. Это очень современное и в то же время ярко национальное произведение, покоряющее глубиной. Слушая его, я ощутил Армению во всей ее величавости.

Зенгинов Д. (Болгария). В статье: Галустян
Встречи с армянской музыкой (8. 1975, 1 июля)

Исключительный прием был оказан Второй симфонии А. Тертеряна, встреченной на стоящей овацией всего зала. Музыка этого во многом необычного, сочинения образно выразительна, она оказывает сильное эмоциональное воздействие даже на неискушенного слушателя.

Мирзоян Э., Геодакян Г. Впечатления
размышления (8. 1975, 24 июля)

И на «Закавказской музыкальной весне» мы имели возможность услышать произведения, в которых новейшие средства не помешали успеху их авторов. Одно из них — Вторая симфония А. Тертеряна. Автор пользуется здесь сонорными и алеаторическими эффектами, но ему удалось подчинить их выражению содержания и сохранить национальное своеобразие своей музыки.

Саква К. Новаторство подлинное и мнимое
(27. 1975, 1 июля)

«Вершиной искусства является такое одухотворение материала, которое позволяет быть всю его материальную сущность».

Я вспомнил эту обобщающую мысль Р. Шумана во время исполнения Второй симфонии армянского композитора Авета Рубеновича Тертеряна, самого сильного для меня впечатления всего фестиваля в Тбилиси.

Штилец И. Закавказское музыкальное лето
(48. 1975, № 9)

Пожалуй, наиболее аутентичное, но в то же время творчески оригинальное претворение фольклорного наследия ощущается во Второй симфонии А. Тертеряна — здесь вокализация армянских шараканов и как бы сонористические качества их интонирования не только составляют содержание второй части симфонии (вокальный монолог солиста), но и служат импульсом для всей образно-стилистической концепции сочинения.

Клотынь А. Восхищение и размышления
(28. 1975, № 11)

Во Второй симфонии Тертеряна привлекал внимание удивительный звуковой объем, который вмещал в себя, казалось бы, огромные просторы эмоционально-слуховых ощущений современного мира. Сила воображения художника, его умение переводить философские, абстрактные категории в реальный мир звуков давали возможность услышать и понять поистине необъятную амплитуду этой звуковой образности от первозданной тишины мира до... тишины разрушенного мира.

Может, в этом образном круге и заключена идея симфонии? Во всяком случае, несомненен публицистический пафос симфонии, ораторская позиция автора. Это во многом объясняло силу ее воздействия, вносило элемент гипнотической силы убеждения, внушения большой общественной мысли.

Рухкян М. (25)

В программу XV Международного фестиваля «Вратиславия кантас», прошедшего осенью в польском городе Вроцлаве, была включена Вторая симфония армянского композитора Авета Тертеряна. Исполненная артистами Вроцлавской оперы под руководством дирижера Роберта Сатановского, симфония вызвала большой интерес и восторженные отклики прессы. (...)

Газета «Конкретов» подчеркнула, что Вторая симфония Тертеряна — это музыка «обычно сильных чувств, пронизывающая глубины души». Рецензент «Вечер Вроцлавля» коротко определил, что симфония является замечательным произведением и была исполнена хорошо.

На фестивале присутствовали зарубежные критики, в частности, критики из ГДР, которые также заинтересовались симфонией Тертеряна. Так, Ганс Бем в газете «Зегсише нахрихтен», издаваемой в Дрездене, Карл Маркс-Штадте и Голице писал, что симфония Тертеряна отличается большой экспрессивностью, создающей тесную связь между музыкальными и словесными пластами. Другой дрезденский критик Петр Альтман из газеты «Дунион» отметил, что симфония Авета Тертеряна убеждает значительно согласованными пропорциями между новаторскими средствами и естественными возможностями человеческого голоса.

Отзывы музыкантов также подтверждали сильное впечатление от произведения ереванского композитора. Так, дирижер Вроцлавской филармонии Марек Пияровский сказал: «Я в этой симфонии нахожу богатство напряженных чувств и пронизывающий ее страстный дух Армении. Замечательным считаю замысел монодической второй части. Это для нас совершенно ново. Композитор не старается экспериментировать, не перегружает партитуру новациями, высказывается искренно согласно своим глубоким чувствам. Когда лично познакомился с композитором, я нашла

в его симфониях индивидуальность и стиль его жизни. Безумно мне эта симфония понравилась. А также и ее исполнение». (...)

От себя добавлю, что я нахожу у Тертеряна замечательное чувство формы и временных пропорций, а также психологическое знание источников музыкального напряжения и управляющих ими звуков.

Кофин Э. Страстный дух Армении (сотрудница
журнала «Ruch muzyczny» R. M.)
(8. 1980, 27 декабря)

Третья симфония для большого симфонического оркестра, зурн и дудуков

Когда после исполнения произведения первыми идут поздравлять композитора рабочие и философы, инженеры и художники, писатели и студенты, люди, далекие от теоретического, музыковедческого понимания искусства...—это всегда говорит об истинной народности, глубине содержания, силе эмоционального воздействия музыки и, наконец, о жизненной необходимости ее появления.

Третья симфония. Первое же знакомство с ней ответило на вопрос о перспективности развития нового типа симфонизма. Она во многом близка предыдущей партитуре — по форме строения, по общей динамике развития; но при этом она индивидуальна по насыщенному, напряженному становлению философского содержания. В этом и заключается преемственность и динамика эволюции нового направления, творчески утвержденного композитором.

В этом сочинении А. Тертерян идет по пути еще более глубокого проникновения в традиции народного интонирования. В Третьей симфонии впервые в творчестве композитора сливаются в единстве тембры народных инструментов и высокий накал звучания большого симфонического оркестра. Особенности народной темброво-интонационной сферы становятся неотъемлемой частью современного симфонического мышления.

Музыка Третьей симфонии завоевала доверие слушателей и получила высокое официальное признание. Она

удостоена Государственной премии Армении, ее премией открывались филармонические сезоны в Ереване, Тбилиси, она неоднократно исполнялась в Москве и других городах страны, звучала в Праге.

Ее большому успеху способствовали Д. Ханджян, Дж. Кахидзе, А. Кац, В. Кожин и другие дирижеры.

* * *

Музыкальное изложение сжато, уплотнено и предельно напряжено...

Саркисян С. Сезон начинается с премьеры

(8. 1975, 24 сентября)

Это (произведение. — Р. Т.), как я думаю, — своеобразное решение единства традиций и новаторства, которое с успехом достигнуто Тертерьяном.

Арутюнян С. Сочетая традиции и новаторство

(38. 1976, № 1)

Симфония № 3 оправдала наши надежды. Она прозвучала великолепно. В зале не было равнодушных. Сочинение затронуло чувства и мысли присутствующих. Тертерьян и в этом произведении предстал как высокоодаренный, самобытный музыкант-мыслитель. Новая симфония оригинальна и по форме, и по образному строю, и, что особенно ценно также, индивидуален ее музыкальный язык.

Квернадзе Б. Музыка сердца и времени

(8. 1976, 13 февраля)

Третья симфония А. Тертерьяна оригинальна, своеобразна, национальна. (...) Здесь традиционные страницы истории Армении, судьба ее, сегодняшняя Родина. Верить своим силам, нести людям добро, создавать, но не разрушать — говорит автор симфонии. (...)

Долго не утихали овации дирижера Д. Ханджяну, оркестру, симфонии и ее автору.

Рагульскене Е. Симфония страны

(6. 1976, 29 февраля)

Именно те музыкальные элементы, которые связаны с временами языческого искусства, не должны ввергать нас в ошибку, перед нами картина древней Армении. Симфония о сущности человека и его «Я», о человеке, в котором прошлое и настоящее, внешнее и внутреннее находятся в единстве.

Худабашян К. Богатым языком музыки
(35. 1976, 11 мая)

Это глубоко философское произведение написано современным и иногда необычным языком. Как и в двух предыдущих симфониях, композитор поднимает сложную проблему взаимодействия личности и мира, добра и зла, здесь выражена боль и радость человека.

Аревшатян А. Праздничный смотр симфонической музыки
(36. 1976, 12 мая)

Музыка Третьей симфонии остро экспрессивна и вместе с тем эпична по своему характеру, направленности. Мысль композитора обращена к коренным проблемам бытия, касается тайн жизни и смерти. Решение этих проблем композитор видит в обращении к глубинам народной жизни, в обращении к ее наиболее первозданным элементам, вобравшим в себя и мудрость народа, и его жизнестойкость. Это слышится и в трагическом монологе дудука, мастерски включенного в палитру современного симфонического оркестра, и во взрывах неистового динамизма, где господствует завораживающая стихия народных ритмов. Концепционность замысла, стремление передать не отдельную грань действительности, а «целое жизни, понятое как история и будущее», сочетание остро современного жизнеощущения с национальной почвенностью — вот что определяет в первую очередь самобытность симфонизма Тертеряна.

Геодакян Г. Обогащая традиции
(8. 1976, 14 мая)

Цельная форма очень далека от случайностей звуковых конструкций, которые все представляют опасность в подобной технике. При этом не пострадало и внутреннее содержание симфонии — глубокая мистерия о человеке.

(53. 1977, май, №

...накладыванием новых и новых звуковых пластов (Третья симфония. — Р. Т.) создано необыкновенную, драматически напряженную форму, оригинальным употреблением армянских народных инструментов оказывает сильное гипнотическое воздействие.

(50. 1977, 5

Отмеченное печатью интелектуализма это произведение насыщено раздумьями о призвании человека, проникнуто тревогой о судьбы мира и людей.

Зарян Р. Новые лауреаты государственных премий Армянской ССР (8. 1977, 6 дека

Благодаря как своей взыскательной драматургической концепции, так и необычайной изобразительности, Третья симфония Тер-Оганьяна представляет собой одно из своеобразных произведений этого жанра...

Герлах Х.

Крупным событием музыкальной жизни республики стала Третья симфония Тер-Оганьяна, исполненная на открытии концертного сезона 1973/74 года в Ереване и Тбилиси. Многие в ней родственно Второй симфонии — трагичность и оптимистичность мировосприятия, накал страстей и мудрая строгость, сдержанность высказывания и оригинальное введение нетемперированных звучаний (народные инструменты зурна и дудук), цельность образной концепции, подчинение всех частных

ной мысли, умению строить масштабное произведение симфонично, со сквозной драматургией целого.

Но многое и отличает одно сочинение от другого. Это в первую очередь касается содержания. В трех частях Третьей симфонии раскрываются различные аспекты отношения человека к миру, к сложным явлениям человеческого бытия. Композитор как бы говорит: ушли многие и ушли очень достойные, а ты живешь... В чем твоя роль? Чем ты нужен и полезен? Задумайся, разберись...

Степанян Р. Авет Тертерян (10)

...В центре Третьей симфонии — тема, которую можно было бы сформулировать так: человек в окружающем его сложном мире. В музыкальном языке сочинения интересен, прежде всего, необычный сплав национальных элементов и современных средств выразительности. (...) Некоторые эпизоды своей колоритностью, яркостью ассоциируются с полотнами Сарьяна.

Долинская Е. Звучит симфоническая музыка
(17. 1980, № 3)

Московская премьера этого сочинения, пользующегося в Армении заслуженным успехом, познакомила слушателя с одним из значительных достижений жанра за последние годы. Резко своеобразный терпкий, истовый музыкальный язык композитора опирается на фольклорные звучания (в оркестровый состав введены дудук и зурна), но далеко перерастает красочно-этнографическую ограниченность. Это симфония истинно философского плана, симфония конфликтов-столкновений, сохраняющих свою силу до самого конца, трагически-неразрешимых по своей природе. В стиле музыки Тертеряна ощущается очень индивидуальный оттенок. Необычайная ампли-

туда динамических контрастов была дана
в интерпретации с завораживающей силой.

Савенко С. Подлинное сотворче-
авторами (28. 1980,

...В Третьей симфонии А. Тертеряна
матургия всего сочинения строится на
ликте полярных состояний: статичных
жений и трагедийных взрывов действи-
наступательного характера, с единой во-
нагнетания этого конфликта к концу.

Курышева Т

Четвертая симфония для большого симфонического оркестра

«...Наконец наступает момент, когда звуки перестают
восприниматься как таковые внешним слухом, с этой
той внешнего впечатления музыки, утрачивается само
сознание и в музыке реально снимается субъект
объект — остается только бытие музыки в субъекте
субъекта в музыке, что оказывается тождеством
категории времени и пространства...» — эти строки
«Махабхараты»* вспоминаются непосредственно при
прослушивания Четвертой симфонии, когда ты находишься
«завороженного» зала сливается воедино с звучащей
атмосферой музыки.

Четвертая симфония — произведение, пожалуй, самое
мое «сокровенное» в творчестве композитора — утверждает
дает новые принципы драматургии. Здесь нет ни резких
контрастов, ни противоборства главного и побочного.
Слушатель вовлекается в целостный процесс трансформации
состояний, процесс, насыщенный внутренней динамичностью,
ведущей к утверждению путем самоочищения.

В симфонии и новое понимание народности —
характерно обращение к самобытному проявлению бытия
тока, к сфере медитаций, самоуглубления. Медитация
дает возможность человеку на время вырваться из обыденности.

* Махабхарата. Том 7, часть 2, книга 16. Ашхабад, 1963.

поворота жизненных событий в стремлении к самопознанию. Но в этом проявляется не боязнь действительности, не бегство от настоящего. В этом сказывается стремление к осмыслению жизни, обобщению прошлого и настоящего. Это прорыв в будущее, обретение истины.

Нова в симфонии и трактовка исполнителя как соавтора композитора. В первой версии Симфония записана вне метрической системы (во Второй метрическая система — явление крайне условное) и требует от дирижера проникновения в концепцию временной системы становления произведения. Настоящему пониманию функции руководителя оркестром способствовало и многолетнее сотрудничество с видным армянским дирижером, другом, единомышленником композитора — Давидом Ханджяном. И не случайно посвящение ему этого произведения. С именем Ханджяна связан большой успех многих исполнений симфонии в Ереване и других городах Советского Союза.

* * *

Четвертая симфония не делится на части. Все разделы почти незаметно перетекают один в другой. Исключительная сосредоточенность. Динамика во многом обусловлена тембровой драматургией. Мысль пробивается к «цели» упорно, обрастает новыми тематическими побегам-напластованиями. В результате — великолепная в своем оркестровом звучании, уходящая в бесконечность мелодическая лента; состоящая из множества туго сплетенных нитей, она свивается в какой-то необычный клубок ощущений. И в то же время проступают, как проявленные на пленке, знакомо-незнакомые — иначе трудно о них сказать — «образные состояния»: строгость, тишина, смятение, внезапность нанесенных ударов, жестокая боль и духовная стойкость. Короткая пастораль — после эмоциональных перегрузок ее грустная и светлая улыбка напоминает феллиниевские или параджановские реминисценции детства. И наконец, пробившееся сквозь огромное напряжение, долгое, не-

ожиданно прекрасное становление и утверждение С дуг — солнечного, ослепительного.

Берко М. Отбор — это всегда обновление (28. 1979, № 1)

Музыка, которую мы услышали здесь, этом концерте, взволновала, мне особенно понравилась Четвертая симфония Авета Тертеряна. Она искренна, наполнена мыслями, своеобразна и, думаю, запомнится надолго.

Песталоцци

В статье Гомцяи Н. Музыка, которая роднит (8. 1979, 16)

Произведением, внушающим мысль, действие происходит в новых пространственных измерениях, в преддверии и предощущении будущего, стала Четвертая симфония Тертеряна, впервые исполненная в 1976 и являющаяся на сегодняшний день одним из тех современных творений, которые оставляют на слушателя сильнейшее впечатление, действуя своей удивительной возвышенностью и философской глубиной.

Рухкян М. Восхождение (8. 1979, 28 декаб)

Четвертая симфония А. Тертеряна — произведение, безусловно, удавшееся и неизменно привлекающее к себе внимание слушателей. (...) Автор убежден в том, что делает убеждает нас. Здесь невозможно ничего прибавить или убавить — такую музыку следовало либо целиком принять, либо целиком отвергнуть. Для меня ясно одно: можно субъективно не соглашаться с творческой позицией композитора, но объективно нельзя не признать, что он успешно достигает своей цели — первых же звуков захватывает слушателя, держит его «в руках» до конца, заставляя забыть о том, что он слушает с возрастающим интересом. Это — мастерство и секрет успеха Тертеряна.

Корганов Т. С оптимизмом и новыми надеждами (28. 1980, № 1)

В Четвертой симфонии слышится голос художника, взволнованного судьбами современного мира. (...) Сила воздействия обусловлена не только остротой конфронтации двух образно-смысловых пластов, но и использованием принципов своеобразного инструментального театра, когда отдельные инструментальные или оркестровые группы выступают поочередно, подобно сценическим персонажам.

Долинская Е. Новые произведения
композиторов (17. 1980, № 12)

Если ритмическая динамика первых трех симфоний восходила к древнейшим музыкальным традициям Востока и воспроизводила какие-то изначальные силы природы, бытия, жизни, то ритмическая сфера Четвертой нам говорила о том, что действие происходит в иных пространственно-временных измерениях. Философские просторы Четвертой симфонии стали неизмеримо шире. И об этом поведал ритм — главная организующая сила музыки Тертеряна.

Ритм Четвертой симфонии уходит как бы в глубь тихого вневременного течения музыки. Становление симфонического развития происходит в результате накапливания динамики стоящего звука, взрыва, распада и вновь накопления...

Рухкян М. (25)

Пятая симфония для большого симфонического оркестра, кяманчи и больших колоколов (звонницы)

Пятая симфония — это одно из ярких проявлений тертеряновского симфонизма. Она, как бы воплотила в себе основные эстетические черты предшествующих симфоний: медитативность восточной философии, столь ярко выраженную в Четвертой симфонии, публицистичность, динамизм и накал некоторых эпизодов Третьей.

Симфоническая форма концентрируется и сжимается до предела — партитура одночастна, как предыдущая и последующая. Но вместе с тем философская концепция произведения определенно выделяет в нем три дела, центром которых становится импровизационное соло кяманчи. Глубокий, проникновенный звук кяманчи сливается с общим звучанием большого симфонического оркестра, то выделяется, полностью захватывая все акустическое пространство.

Премьера симфонии с большим успехом, получившая широкий резонанс, прошла в Галле (ГДР), ее первым дирижер — К. Клюттиг. Спустя год она прозвучала на Всесоюзном фестивале в Тбилиси под управлением В. Гергиева и была оценена советской музыкальной общественностью как значительное явление симфонического жанра.

Знаменательным событием исполнительской жизни произведения стала ее интерпретация, в одном концерте с Четвертой, выдающимся советским дирижером Георгием Рождественским. Концертам в Москве и Ленинграде, последовал выход в свет грампластинки с записью двух симфоний.

* * *

Бурные, сердечные аплодисменты композитору, который присутствовал, и исполнителям за их живую интерпретацию.

Е. Г. Премьера интересная, имеющая большое значение (45. 1980, 14 ноября).

Заключительным концертом XV фестиваля «Дни музыки» была премьера армянской симфонии Авета Тертеряна, который достиг всеобщего признания в нашей стране еще три года назад постановкой своей оперы «Огненное кольцо». Сейчас мы знакомимся с премьерой Пятой симфонии.

Герман У. Звучание адаптации М. Тертеряна в обработке Дессау (49. 1980, 15 ноября).

Бесспорно, выдающееся сочинение — Симфония № 5 (1978) А. Тертеряна. Уже пре...

душие симфонии выдвинули их автора в число наиболее интересных современных советских композиторов-симфонистов. Прослушанная симфония еще больше утвердила нас в этом мнении. Это исключительно оригинальное сочинение, драматургическую основу которого составляет чередование длительных зон нагнетания и затухания звучности. Сонористические (пными словами, красочно-фонические) средства здесь целиком и полностью поставлены на службу задач чисто экспрессивных, выразительных, смысловых. Симфония Тертеряна, аккумулирующая огромную силу, подымает извечные философские проблемы добра и зла, жизни и смерти. В ней запечатлена вера народа в нетленность жизни и ее непреходящие ценности.

Торадзе Г. Богатый спектр музыки
(4. 1981, 25 октября)

Симфония № 5 А. Тертеряна продолжает развитие основной темы его творчества — человек в современной сложной действительности. Идя по пути поиска все новых образных ситуаций и тембровых красок, композитор удачно сочетает элемент локально-национальный (использование в симфонии статичных интонаций в звучании кяманчи) и современные средства выразительности. Мастерски оперируя приемом контрастного сопоставления длительного соло и динамических эпизодов, композитор как бы выдвигает проблематику своей симфонии на новый уровень. Идея добра и зла, вины и предостережения всем людям обретают философский подтекст.

Димитриади Н. Тема творчества — человек
(3. 1981, 24 октября)

В свою программу коллектив (ГСО Армении. — Р. Т.) включил интересные и оригинальные произведения армянских композиторов — симфонии Лазаря Сарьяна и Авета

Тертеряна, исполнение которых доставляет большое эстетическое наслаждение слушателям.

Хренников Т. В статье: Сантрян
переднем крае нашего музыкального
искусства (8. 1981, 21)

Короткая, но по объему содержания «нонетровая» симфония — музыка интимного личного переживания; мир, «пропущенный» через отзывчивую психику художника. Двигатель — и движущееся, отдельное, сольное — и tutti, почти неслышное тихое и оглушительное, как обвал в горах.

Корабельникова Л. Интернациональная
в Ленинграде (28. 1982)

Шестая симфония для камерного оркестра, камерного хора и девяти фонограмм с записью групп большого симфонического оркестра, хора клавесинов и колокольного перезвона

Исполнительский состав симфонии, использование магнитофонных записей, наложение живого звучания девяти фонограмм вытекают из концепции произведения, в основе которой заложено противопоставление, конфликт и единство — диалектичность «внутреннего» и «внешнего».

Безусловно, понятия «внутреннее» и «внешнее» условные — это личное и внеличное, это сокровенное и общедоступное, это человеческое, в высоком понимании гуманности и нечто чуждое человеку — это микроскоп общественного сознания, чувства, стремления, мысли и пока еще недоступное нашему разуму далекое космическое бытие...

Если в других произведениях А. Тертеряна новизна композиции проявляется как бы подспудно, то в Шестой симфонии она становится основной, ярко выраженной — направленностью творческого мышления.

Сочинение непосредственно связано и с новым, утверждаемым автором от произведения к произведению

отношением к звуку как к основе музыкального развития. Одиночный звук, становясь носителем образа, выполняет важную функцию в строении целостной формы. Все как бы рождено звуком и погребено в звук — именно он становится выражением абсолюта в концепции бытия вселенной.

Особая восточная «тягучесть» времени, некоторая статичность в его психологическом восприятии становятся одним из важнейших факторов, обуславливающих глубоко национальные черты произведения. Но сугубо национальное как бы наполняется всеобщим и разрастается до интернационального значения.

Последние годы, хорошо ли это или плохо, Армения потеряла приоритет первого исполнителя произведений А. Тертеряна. За немецкой премьерой Пятой симфонии последовало первое исполнение Шестой на Международном музыкальном биенале в Загребе (Югославия), где она была отмечена как одно из самых ярких явлений фестиваля. С большим успехом прозвучала симфония в Москве, Варшаве и в Западном Берлине. В немалой степени этому способствовали Ансамбль солистов оркестра Большого театра СССР и дирижер А. Лазарев. Во время репетиций, некоторыми из которых руководил сам композитор, музыканты глубоко прониклись духом его музыки, в их исполнении ощущалось понимание и преданность единомышленников.

* * *

Драматургия Шестой симфонии базируется на принципе отражения: игре реального (небольшого ансамбля на сцене) и ирреального (большой симфонический оркестр в записи). «Нет ничего такого «здесь», чего не существовало бы «там», — так метафорически объясняет композитор идею своей симфонии, в которой он, по его собственным словам, стремился воплотить ощущаемое, но не слышимое нами «дыхание» космоса, вселенной. Звуковые образы взаимопроникают, перетекают друг в друга, свободно преодолевая грань зримого и незримого. В то же время оба мира неидентичны, порой — резко контрастны; так, после сильнейшей кульминации

и сокрушительного звучания оркестра в за-
си, атмосфера резко просветляется: слыш-
строгий хорал, который поют участники
самбля на слоги древне-армянского алфа-
та. Главным героем симфонии становится
звук, замкнутый в себе микрокосмос звуча-
природы. Вся симфония вырастает из од-
звука и вновь возвращается к нему.

Ивашкин А. А. Тертерян — Ше-
симфония

Ансамбль солистов оркестра Большо-
театра из Москвы на своем первом концер-
исполнил Четыре гимна Альфреда Шнит-
Шестую симфонию Авета Тертеряна, два
изведения отразили самобытную силу, ши-
ту образных горизонтов, звуковую оригина-
ность и изысканность. Значительность сочи-
ний потребовала и от слушателей больш-
концентрации внимания.

Ковачевич К. (43. 1983, 29 апр.)

Премьера Шестой симфонии А. Тертер-
стала по признанию музыкантов и крити-
одним из самых ярких событий фестив-
пресса особо подчеркивала органичность
динения в ней неповторимого своеоб-
древней армянской культуры с волнующ-
современностью выразительных средств.

Ивашкин А. Снова на биенале (17. 1983, №

Огромный интерес вызвала премьера
нале: первое исполнение Симфонии № 6
та Тертеряна. Прозвучавшая в огром-
(свыше двух тысяч мест) концертном
«Ватрослав Лисинский», лучшем концерт-
зале Загреба, симфония произвела очень
ное впечатление. Об этом свидетельствов-
долгие и бурные аплодисменты публики.
этом же говорили и устроители фестив-
видные югославские композиторы и кор-
понденты. Они подчеркивали, что в своей

вой симфонии Авет Тертерян сумел соединить неповторимое своеобразие древней армянской культуры и многие универсальные проблемы, волнующие современного человека.

Ивашкин А. В Загребе (8. 1983, 25 мая)

...В Советском Союзе выросло поколение музыкантов, умеющих запросто справляться с музыкой второй половины XX века. Мало того, что такая музыка пишется в Москве, Ленинграде, она создается даже в Дилижане — маленьком городке в Армении, где живет и творит Авет Тертерян, автор, в частности, шести симфоний, из которых последняя начала воскресный концерт, возбуждая изумление новаторством средств. Почти 35 минут композитор созерцал, в принципе, один звук, держа внимание (по крайней мере, мое) в самом высоком напряжении.

Вебер Я. Варшавская осень — 28 раз
(54. 1985, 25 сентября)

...Симфония стала одним из интереснейших и важнейших впечатлений фестиваля («Варшавская осень». — Р. Т.). Партия большого симфонического оркестра, записанная на пленке, составляла единое целое с камерным инструментальным ансамблем... Замысел, на первый взгляд, случайный, но на самом деле глубоко продуманный, трактующий звучание записи как нечто нереальное, существующее в ином измерении. Произведение широкого дыхания и удивительной повествовательности, очевидно, очень глубоко коренится в символике армянской культуры (...) это абсолютно оригинальное сочинение, которое невозможно (...) заключить в рамки какого-либо течения.

Хлопецки А. Вокруг Тертеряна и Крамба
(51. 1985, № 24)

...Звучание мужского хора, колоколов, широкое дыхание — говорят об охвате большого

количества людей в большом временном странстве; архаичные монодии гимна — о что это армянский народ, запечатленный позитором словно под сводами истории.

На сцене как бы отголосок того, что слышно в фонограммах. Так музыкальные образы переносятся через границу видимого и невидимого. Находящийся на сцене ансамбль исполняет функцию, скорее, напряженного вживания, чем равнозначного дополнения к звучанию фонограммы...

Колк М. «Sügis» Sügis. (34. 1986, 17 янв.)

...И на этот раз русские (Ансамбль солистов оркестра ГАБТ СССР. — Р. Т.) с собой привезли великолепно отточенную партию армянского современника — композитора Арама Тертеряна. Он не любит малые формы камерной музыки, он любит монументальность, высокопарность и требует от слушателей серьезности проникновения в гармоническую сферу. Блестящий эстетический иррационализм и также чистая завуалированная традиция. Шестую симфонию Тертеряна надо, конечно, слушать с полной сосредоточенностью и отдачей, — и тогда по-настоящему воспримешь роскошные звуковые блоки, льющиеся в зал то со сцены, то из динамиков. Статическая медитативная музыка, которая склоняет к покою.

В. Ш. Солисты Большого горячо выступают за дело (42. 1986, 11 сент.)

...Видимо, в программном толковании диалектика — антитезис — синтез, в этом, происходящем с помощью средств созданном произведении, своем развитии внешне медленном и статическом, конечная рефлексия — схема сонатной формы...

Дюмлинг А. (44. 1986, 11 сент.)

Седьмая симфония для большого симфонического оркестра, дапа* и магнитофонной записи

Новые черты, привнесенные Седьмой симфонией в творчество А. Тертеряна, еще ждут своего теоретического осмысления. Но все же одно определено — концепция композитора приобрела еще большую мудрость.

Я бы назвал Симфонию № 7 самой доброй в смысле разрешения возникающих коллизий — и в этом ее мудрость; самой доступной, в плане выпуклости образов предельно стройной содержательной канвы — и в этом ее мудрость; самой простой, в совершенстве конструкции и интонационно-выразительных средств и самой сложной, при осмыслении предлагаемого философского обобщения — и в этом снова ее мудрость; самой объективной, с точки зрения слушательского восприятия — и в этом опять-таки ее мудрость...

Все, что «происходит» в симфонии, не призвано вызывать радость или боль от реальных событий. В ней смерть, в течение веков лишенная слез утраты, в ней рождение, еще не вызвавшее восторга новой жизни. Но она «стоит» сегодня среди крика гибнущих и рождающихся, и может быть, лишь чуть-чуть поднявшись над проблемами дня мудростью восприятия в бесконечности прошлого и будущего.

При всей органичной преемственности собственных традиций, несколько иной стала и звуковая атмосфера музыки композитора. Ритуальность Третьей симфонии здесь доведена до абсолюта, находя выражение в повторяющихся, ритмически ровных ударах литавр. Обращение к тембру народных инструментов как устою многовековой музыкальной культуры в Третьей и Пятой симфониях символически более обобщенно в звучании дапа, определяющего здесь всю звуковую атмосферу. Интервальный «атональный» принцип строения вертикали, выступающий в предыдущих произведениях как альтернатива аккордово-гармонических структур, получил здесь совершенное выражение в главенстве чистой октавы. Мажорные созвучия, появляющиеся во всех сочинениях, в Седьмой симфонии подчеркнуты целыми эпизодами диатонических построений. Кульминация, доходящая до вселенского значения, отмечена страшным, все-

* Армянский народный ударный инструмент.

поглощающим хрустом, воспроизведенным магнитоскопической записью...

Что скажут о новой симфонии критики? Будет ли концертная жизнь столь же насыщенной как у ее предшественниц? Вопросы, на которые можно будет ответить уже после выхода в свет настоящего издания...

* * *

Структура (Седьмой симфонии. — Р. 1) оказалась способной отразить самое разное содержание, стать вместительным проблем, волнующих человечество, возникающих из бурного моря действительности, сугубо современными и вневременными, публицистическими и поэтическими (...)

Седьмая симфония — самая «мирная» симфоний Тертеряна. В то же время она свидетельствует о глубокой внутренней сбалансированности. Это передается и нам. Восприятие в почти неизменяющийся рельеф симфонии создает особое состояние сосредоточенности, когда любое интонационное, тональное, ладовое или ритмическое колебание воспринимается как полное смысла и внутренней символики действие. Адекватность внутреннего состояния и звуковой сферы симфонии настолько полная, что сосредоточенность достигает высшего накала: «голос» да па слова расшифровывается в текст, композитор вещает слушателю мысль о разлитой во всем красоте. В то же время минорная тень отдаленного колокольного звона включает сигналы бдительности.

«Не опасайтесь твердить о Красоте!» — вспоминается призыв Рериха...

Рухкян М. Не опасайтесь твердить о Красоте (8. 1987, 4 октября)

Произведения для театра и кино. Эстрадные сочинения

К прикладной музыке А. Тертерян обращается не часто. Им создана музыка к пьесам: С. Капутикян «Семь станций об Армении» и П. Зейтунцяна «Легенда разрушенного города»; к художественным кинофильмам: «Хроника ереванских дней» (реж. Ф. Довлатян) и «Всадник, которого ждут» (реж. Д. Кеосаян).

Музыка композитора к спектаклям и кинофильмам отличается большой образностью, порой даже выдвигается на первый план, как в некоторых эпизодах фильма «Хроника ереванских дней». В его прикладной музыке никогда не ощущается халатность или равнодушие — музыка всегда действенна, убедительна, впечатляюща.

Оформление драматических, кино- и телепостановок фрагментами из произведений Тертеряна прочно вошло в практику режиссерских работ последних лет. Среди многочисленных опытов обращения к музыке композитора, наиболее интересным и ярким представляется оформление спектакля «Ричард III» (реж. Р. Каплагян), с успехом идущего на сценах Ереванского драматического театра и Театра имени Вахтангова в Москве.

Пожалуй, лишь необходимость отказа от собственной драматургической концепции, целостной музыкальной формы, столь ярко проявляющихся в других произведениях, делает композитора несколько равнодушным к сотрудничеству в этих жанрах.

Эстрадные песни Тертерян писал, в основном, в 60-е годы. Большинство из них можно назвать экскрементами, создавались они сразу, порой за несколько часов. Многие песни были очень характерны духу времени и, отвечая вкусам широкой публики, получили немалую популярность. В частности, это относится к «Осеннему блюзу», песням «Колыбельная моему городу», «Приди», «Иди потанцуем» и другим, которые неоднократно исполнялись московскими (в том числе, под управлением О. Лундстрема и Г. Гараняна) и армянскими эстрадными коллективами, звучали по радио и телевидению.

Обращение к эстраднему жанру не стало для композитора систематическим и является скорее эпизодом в его творческой биографии.

Написанная им (А. Тертерьяном. — Р. Т.) музыка к фильму «Хроника ереванских дней» имеет крепкую форму и заставляет задуматься.

Берко М. Некоторые черты армянской
киномузыки (39. 1974, № 1)

Органическую связь с фильмом мастерски проявляет Авет Тертерян в своей работе, выполненной для «Хроники ереванских дней».

Мансурян Т. О кинематографии (интервью)
(40. 1976, 10 мая)

Отлично найдено и органично вплетается в спектакль («Ричард III». — Р. Т.) музыкальное оформление.

Борисова Ю. Пятая постановка в МХАТ
(8. 1976, 17 октября)

РАЗМЫШЛЕНИЯ, ВЫСКАЗЫВАНИЯ, ВПЕЧАТЛЕНИЯ, МНЕНИЯ МУЗЫКАНТОВ БРАТСКИХ РЕСПУБЛИК О ТВОРЧЕСТВЕ А. ТЕРТЕРЯНА

Геннадий Рождественский

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО К КОНЦЕРТУ*

Армянский поэт Егише Чаренц оставил нам такие стихи:

Волненья наших дум
В напевах наших муз.

* См. с. 19 настоящего текста.

Меж веком и мечтой
В них закреплен союз.
И тем возвышенной
Звучат напевы эти,
Чем неразрывней мощь
Взаимных этих уз...

...Мощь взаимных уз... Уз, связывающих, объединяющих художника-творца и его народ. Уз — не гнетущих, уз радостных. Уз необходимых, уз желанных. Именно такие узы связывают творчество композитора Авета Тертеряна с голосом его земли, с голосом Армении.

Наиболее известные сочинения Авета Тертеряна написаны в крупной форме: это опера «Огненное кольцо», вокально-симфонические циклы «Родина», «Революция» и шесть симфоний, две из которых — Четвертая и Пятая прозвучат в сегодняшнем концерте.

Феномен Тертерян — в естественности, казалось бы, противоестественного. В его музыке слышен сплав армянского фольклора с современнейшими интонациями сегодняшнего дня. И эти два — на первый взгляд абсолютно несовместимых пласта — взаимодействуют на редкость органично, резко контрастируя друг с другом и одновременно друг друга взаимообогащая.

Важнейший компонент музыки Тертеряна — я бы сказал, душа этой музыки — Время. Время... протяженность звучания, представляющая возможность для особой концентрации как исполнителей, так и слушателей.

Звук! Звук, как таковой! — несет в себе огромную смысловую нагрузку. Звук — первоисточник музыки. Звук, возникший из тишины, которая в свою очередь есть не что иное как Звук.

В армянской музыке существует понятие «дам» — бесконечный звук. Народные музыканты, играющие на духовых инструментах без смены дыхания, дыша через нос, бесконечно тянут звук — это «дам». Отдаленный колокол и его звуковые волны, распространяющиеся на большие расстояния, — это «дам». А в результате — сосредоточение внимания, чувств слушателя не на предмете слушания, скажем, инструменте, форме, программе сочинения, виртуозности его исполнения, — не на всех этих факторах, компонентах сочинения, а на самом Звуче, созерцание которого — я думаю, что, в данном

случае, это верное определение — созерцание звука открывает для слушателя особый мир.

Звук в данном случае, мне кажется, можно сравнить с атомом. Он, так же как и атом, насыщен мельчайшими частицами — протонами, нейтронами, этот звук многолик. И именно поэтому в симфонии Авета Тертеряна звук берет на себя понятие Мотива. ...Тема симфоний — звук. Поэтому симфонии Тертеряна — именно симфонии, несмотря на полное отсутствие в них привычных для симфонического цикла его традиционном понимании, взаимосвязей.

Исполнитель для Тертеряна прежде всего соавтор. И соавтор очень активный. Композитор направляет фантазию исполнителя, не сковывая его обычными условностями. Так например, в Четвертой симфонии, которой мы открываем наш концерт, отсутствуют тактовые знаки. Это означает, что временное пространство организовано автором с помощью своеобразной цепной реакции, частую построенной в очень свободной импровизационной манере. Велика — я бы сказал, очень велика роль импровизации при дирижировании музыкой Тертеряна. Специальная система знаков, символов позволяет предугадывать ход развития Симфонии абсолютно непременно. Но в то же время мощная авторская воля все как бы незримо присутствует, в конечном итоге направляя и определяя это музыкальное действие.

Так же, как исполнитель, соучастником является слушатель. Причем сам характер музыки предусматривает почти полное отсутствие у слушателя ассоциативного ряда. Здесь свой язык, своя интонация, своя сила волика, присущие только этому звуковому миру.

Авет Тертерян — автор очень изобретательный, партитуры изобилуют интереснейшими новациями. Не хочу раскрывать сейчас авторские секреты и каким образом предварять их воздействие во время исполнения на аудиторию, но в то же время я никак не могу удержаться от соблазна показать вам один удивительный, я бы сказал, завораживающий эффект, примененный Тертеряном в Четвертой симфонии.

В одном из ее эпизодов, где-то ближе к середине струнной группе оркестра возникает аккорд — типичный многоголосный аккорд. Он занимает очень большое пространство по вертикали, и состоит этот аккорд из многих звуков. Он очень долго тянется, этот аккорд, и на

оне происходит мудрая беседа... беседа валторны, ан-
лийского рожка и гобоя. Но фон этот несколько раз-
меняет свою окраску, причем никто из струнников не
прекращает играть. И мы неожиданно слышим, как
звучание этого сложнейшего диссонирующего, «грязно-
го» аккорда превращается на наших глазах в чистей-
шее до мажорное трезвучие. А затем вновь возникает
основной аккорд. И как нам не вспомнить слова опять-
таки поэта, Егише Чаренца!

Нимфы, свирели и арфы...
Но разве в ручье Апполона,
В этом прозрачном ручье,
Не было ила и слез?..

По-видимому, можно провести параллель между ис-
кусством Тертеряна и системой восточного мирозер-
цания, известного под названием «дзен». Мирозерца-
ния, объединяющего в себе специфические, философи-
ческие, этические, эстетические постулаты, базирующиеся
на принципах самоуглубления, способности видеть в
быденном — необычное, сводить, казалось бы, нераз-
решимые проблемы — к житейскому пустяку, Мирозер-
цания, объясняющего мгновенность — как един-
ственно реальное существование предмета. Мирозер-
цания, провозглашающего принцип единства противо-
положности в искусстве, в частности, в поэзии. Так, для
этов Древнего Китая был очень важен принцип знака
паузы, Знака и Паузы. То есть Пауза считалась не
менее важной, чем иероглиф, причем не только при дек-
ламации стиха, но и при его написании. Принципы
мирозерения «дзен» нашли довольно широкое отра-
жение в искусстве XX столетия. Ведь не случайны слова
при Матисса: «Белая страница привлекает внимание
читателя не меньше, чем самый текст». А учитель Ма-
тисса Гюстав Моро говаривал: «Смотрите на живопись,
смотрите на живопись, как на страстное молчание».

Авет Тертерян — щедрый творец. И в то же время
он удивительно скупой творец. Иной раз на протяже-
нии длительного музыкального фрагмента не происхо-
дит, казалось бы, ничего, и вдруг вы понимаете, что
это не была остановка, это было движение к определен-
ной цели, которую автор открывает для нас в нужный
момент, в нужное время. И это очень созвучно опять-та-
кже строкам Егише Чаренца:

Поэт приходит в мир с пучком незримых стрел,
чьим пением наполнять наш слух — его удел.
Но не стрелы момент творит его величье,
а лишь мишеней тех, что взяты на прицел.

...Симфония номер Пять.

В этом сочинении композитор вводит в симфонический оркестр армянский народный струнный инструмент кяманчу, который играет очень важную роль во внутренней драматургии Симфонии.

Сольную партию кяманчи исполняет сегодня гость из Еревана Гагик Мурадян.

Кяманчи посвятил стихотворение великий армянский поэт XVIII столетия Саят-Нова.

Ты золотой сосуд с вином
И всех пленишь ты, кяманча!
Собрав красавиц вокруг себя,
Их всех манишь ты, кяманча.
Из всех людьми хваленных лир,
Полней звучишь ты, кяманча.

Мечислав Вайн

Хотя прошло уже почти сорок лет, но кажутся близкими те времена, когда мои друзья, обучающиеся музыкальному ремеслу в Москве у Г. Литинского, ходили на манящий и трудный композиторский путь.

Теперь сочинения А. Арутюняна, Э. Мирзояна, А. Баджанияна, А. Худояна являются неотъемлемой частью золотого фонда советской музыки. Прекрасно сознано, что следующее за ними поколение развивает, наполняет, обогащает сокровищницу армянской музыки.

Высоко одаренным представителем этого отряда можно считать Авета Рубеновича Тертеряна, в последние годы все больше привлекающего к своему творчеству ценителей музыки.

Еще в конце шестидесятых годов много добрых, теплых слов о его своеобразном почерке говорил

накомства с оперой «Огненное кольцо» Дмитрий Дмитриевич Шостакович.

С тех пор А. Тертерян вырос в блестящего мастера самобытного творческого лица.

Счастливым сочетанием в его музыкальном мышлении глубокое, любовное, бережливое освоение традиций народного музицирования с арсеналом средств современной палитры, из которой композитор выбирает самые ценные элементы.

Получается оригинальный, своеобразный симбиоз, овладевающий симпатией и вниманием слушателя.

Музыка А. Тертеряна благодаря яркости образов и эффективности изложения доходчива и увлекательна в лучшем, благородном понимании этих слов...

Томас Корганов

Творчество А. Тертеряна — особая и, пожалуй, самая необычная страница в современной армянской музыке. Радикальные тенденции в музыкальном искусстве последних 20—25-ти лет на армянской почве дали очень своеобразный, ни на что не похожий результат.

Музыка А. Тертеряна — в первую очередь его симфонии, начиная с Первой — появившись, ошеломила одних, испугала других (а музыка ли это, или, быть может, какая-то иная область звукового искусства?). Ясно одно — композитор нашел сугубо свою «золотую середину».

Что же, с моей точки зрения, самое главное в его творчестве? Оригинальность, своеобразие, яркость, образность. При всем радикализме — глубокая почвенность (а не столь знакомая по многим современным «радикальным» опусам абстрактность). Образно-драматургическая оправданность каждого приема (а отнюдь не умозрительность, что опять-таки мы встречаем на каждом шагу в «авангардной» музыке). Лапидарность и экономия средств — ничего лишнего, некая очищенность как результат интуитивного (а может быть, и сознательного) отбора. Высокое профессиональное мастерство — точное осуществление того, что задумано.

Каждое новое сочинение Авета Тертеряна производит ошеломляющее впечатление, входит в мир, как кровение. Это всегда событие в музыкальной жизни, как в нашей стране, так и за рубежом.

Для меня встречи с музыкой Тертеряна — всегда раз означают сильнейшее переживание, драгоценный опыт прорыва в иное время и иное пространство.

Но чем это достигается? Чем можно было бы объяснить такую силу воздействия?

Мне кажется, что наисильнейшим свойством этого художника является способность вызывать к живому звучанию громадные пласты подсознательной сфeры души человека и бесстрашие, проистекающее от уверенности, что путь к подсознательному есть одновременно и путь к сверхсознательному.

Такое бесстрашие может существовать только у человека, который живет у самого источника праязыка своего народа. И слышание народных, коллективных корней у него не имеет отношения к слышанию извне. Это не выражение или развитие народных традиций, само пребывание, само житие этой сильной личности у истоков своей истории, своего рода.

Олег Янченко

Для меня А. Тертерян — один из наиболее самобытных композиторов наших дней. Проблемы, его интересующие, всегда масштабны и серьезны.

Его художественные решения всегда неожиданно точны и убедительны.

Слушая симфонии А. Тертеряна, находишься под гипнотическим действием нерва его композиторской мысли. Бережное отношение к звуку позволяет ему выражать мысль безошибочно, используя, зачастую, самые скудные средства.

Звуковая плазма, звукопись его музыки — в движении интересном и захватывающем.

Поэтому ты благодарен автору за открытия, на которые он щедр, и с нетерпением ждешь новых.

Первое же знакомство с творчеством А. Тертеряна началось с исполнения мною Первой симфонии, с которой я не расстаюсь и по сей день.

Борис Арапов

Авет Тертерян является одним из ярко индивидуальных талантливых композиторов современности.

Его симфонии проникнуты духом Армении преломлены в остро современном плане. Они всегда с интересом воспринимаются слушателями. Очень своеобразно использует он суровые интонации армянских песнопений и богатство ритмов народной музыки. Великолепно зная все современные средства оркестровки, он пользуется ими умело, достигая порой необычных сильных кульминаций. Его новаторские сочинения открыли новые страницы в истории развития армянской и, пожалуй, всей советской симфонической музыки.

Винниамин Баснер

Я люблю музыку Авета Тертеряна.

В его симфониях слышится могучее дыхание гор, рокот рек и водопадов, нежное журчание ручейков, народные песнопения. Это — Армения. Авет Тертерян в своем творчестве стремится проникнуть в глубины народной души. В этом сила его музыки.

Борис Тищенко

Музыка Авета Тертеряна близка мне своей живостью, образностью, темпераментом, естественностью, народными истоками, профессиональной оснащенностью. Композитор блестяще владеет оркестром, каждый голос, каждый инструмент живет у него своей, неповторимой жизнью. Техника его письма нестандартна. Его язык уходит своими корнями не только в армянское национальное искусство, но и в музыку Древнего Востока. Пользуется он и некоторыми приемами современного

европейского «левого» письма. Несмотря на определенное значение армянского национального начала в музыке, она не делается «местной», а принадлежит мировой культуре, что особенно ценно.

Впечатляюще использован принцип армянского моногосия во Второй симфонии (соло тенора в средней части), в Третьей симфонии (соло дудука на вытянутом тоне) и доведен до абсолюта — однотонной монодией Пятой. Это приглушенно-таинственные, полные боли эпизоды, так же как памятники знойного Сардарапатна напоминают о трагических событиях истории армянского народа.

Из музыки А. Тертеряна, которую я знаю, мне больше всего нравится Третья симфония, где сконцентрировано все: и веселое, и танец, и неистовые звуки, которые можно услышать только в горах, на открытом воздухе (да простит меня автор, мне слышится там даже ослиный крик — и это замечательно!), и органично вплетающиеся во все это сосредоточенное раздумье тихая, чисто армянская скорбь.

Услышанная на одном из всесоюзных пленумов, симфония эта произвела на меня столь сильное впечатление, что я невольно нарушил этикет и, не дождав конца отделения, сорвался с места, чтобы поцеловать автора. Это было впечатление на всю жизнь.

Сергей Слонимский

Творчество Авета Тертеряна внесло новую, свежую струю в столь мощное и общепризнанное художественное явление, как армянский симфонизм. Тертерян очеловечив своевременно отошел от ставшей уже традиционной для всей кавказской музыки чувственной пряности гармонического и тембрового колорита в сторону более острой и напряженных звучаний, — то суровых, то праздничных, а иногда и удивительно тонких, нежных, изысканно-хрупких.

Национальная яркая ткань его партитур сплетена мастером, в совершенстве овладевшим современной европейской техникой инструментальной композиции. А. Тертерян — один из лидеров симфонической музыки наших дней.

Его влияние все чаще и глубже проникает в работы более молодых композиторов не только Армении, но и других республик (иногда начинающих авторов приходится даже предостерегать от чрезмерного подражательного копирования стиля и приемов мастера). Это веский признак крупной значимости творчества армянского музыканта.

Как всякий большой художник, А. Тертерян по-настоящему оригинален и неповторим. Его достаточно молодое искусство продолжает развиваться смело, стремительно, непредсказуемо.

Юрий Фалик

Авет Тертерян — умный, глубокий и тонкий музыкант, нашедший свой собственный язык, стиль, колорит, образ.

Его симфонизм своеобразен и неповторим. Своими корнями он уходит в традиции народного музицирования, в традиции национальных обрядов и ритуалов.

Меня, как слушателя, музыка А. Тертеряна поражает своей страстностью, раскаленным темпераментом, силой обобщений, умением слышать Время и воплощать его в образах строгих и возвышенных, щемяще лирических и тонко психологических.

Меня, как композитора, в музыке А. Тертеряна подкупает бережное отношение к звуку, тембру, движению, динамике, цепкая логика структурных взаимоотношений формы. И это, на мой взгляд, создает самобытный звуковой «климат» его симфоний.

Национальный характер симфоний А. Тертеряна — это стиль, образ и способ музыкального мышления. И в этом смысле он глубоко национальный художник.

Борис Гецелев

Музыка Авета Тертеряна обладает редким свойством почти гипнотического воздействия. Магия внушения не позволяет не выключаться в процессе активного сотворчества, властно требуя реализации духовных потенций слушателя. И лишь *post factum* он начинает задавать

себе разные вопросы: как из простого, подчас даже элементарного, исходного материала воздвигаются грандиозные звуковые конструкции? Какие манипуляции производит композитор со временем, заставляя утратить свою векторность? Как воплощается столь значимая для этой музыки пространственная многомерность? И как достигается ощущение злободневности проблем, актуальных для многих веков?

Вопросы — эти и многие другие — ждут глубокого рассмотрения, меж тем как новые опусы Тертеряна своей парадоксально-необъяснимой естественностью будоражат задумываться о вещах еще более важных и существенных.

Гия Канч

Настоящие творцы, сочиняя, видимо, не стараются быть оригинальными. Выясняется это позже и отмечается другими. Найти что-то «новое» недостаточно. Событийность должна сказываться во всем: в драматургии, языке, форме, оркестровке. Подобные творцы появляются редко, и это закономерно. Таков Авет Тертерян.

Думаю, что Авет Тертерян привнес в армянскую музыку новое качество. Он совершенно по-своему осмыслил древние пласты армянской культуры. Органично «вжившись» в выстроенные Тертеряном концепции, пласты эти обрели общечеловеческую, интернациональную значимость.

Хочется пожелать моему другу преодолевать все трудности, которые всегда ставит перед собой истинный творец.

Сулхан Наси

Порой знакомство с новым сочинением рождает странное ощущение. Кажется, будто бы частица музыки, которую ты впервые слышишь, давно затаилась в тайнике твоего сердца. Но вот рука мастера словно прикоснулась к ней, вдохнула в нее жизнь, и зазвучала столь близкая тебе, вдохновенная музыка, которая тронула сокровенную струнку твоей души, обогати-

твои впечатления, чувства. Именно такое ощущение овладело мною, когда я впервые слушал Вторую, Третью, Пятую симфонии и другие произведения А. Тертеряна...

В искусстве всех времен и народов всегда была и остается вечной проблема прекрасного. Художественная фантазия творцов увековечила ее в самых разнообразных проявлениях в зависимости от духа эпохи с ее философскими, общественными, религиозными воззрениями, от исторически сложившихся особенностей национального характера, направленности творческого поиска автора, его мировосприятия. Вот почему истинный художник воссоздает этот феномен в неповторимой, только ему одному присущей манере. Лучшие сочинения А. Тертеряна по-своему неповторимы именно потому, что они приобщают нас к прекрасному в совершенно новом ракурсе, который окристаллизовался в душе композитора, который одухотворен бытием современной жизни и теми самобытными свойствами национальной культуры, которую создал армянский народ на протяжении духовно богатой и насыщенной историческими событиями многовековой истории. В этом кроется зерно нравственной и эстетической концепции творчества композитора.

В музыке А. Тертеряна стремление автора познать прекрасное неотрывно от восприятия им процессов жизни в широком смысле этого слова, отношения к ним. Отсюда еще одно ее свойство — объемность, историчность, многоаспектность. Автор обостренно воспринимает проблемы современности. В то же время, в поле его художественных интересов попадает далекое прошлое, глубинные пласты национальной культуры. Духовная жизнь народа во всей полноте своего исторического развития предстает воспринятая глазами человека нашего времени. Внутренний мир личности представляется в свете глубокой философичности народных легенд и преданий. Художественно многозначный образ словно аккумулирует в себе различные этапы многовекового общественно-исторического и духовно-эмоционального развития нации. Именно поэтому так своеобразно совмещены в фокусе талантливой музыки композитора личное начало и объективный тон музыкального повествования.

Таковым представляю я образный мир произведений А. Тертеряна. Язык музыки лишен конкретных понятий, но каждое талантливое сочинение несет в себе символику определенных художественных образов, эстетическое начало, характеризуется только ему присущим психологическим тонусом, эмоциональным строем — все это, в конечном итоге, рождает вполне конкретные ассоциации. Подобными ассоциациями богата и музыка А. Тертеряна.

Мне импонирует и такое качество творческой природы композитора как гармоничность, простота, хотя понимаю, что подлинное искусство немислимо без этого. Однако как часто звучат произведения, в которых вместо глубины мышления — всего лишь ложный пафос, вместо подлинного драматизма — внешний динамизм, достигнутый всевозможными оркестровыми эффектами, а поэтическое вдохновение, артистизм — заменены умозрительными ухищрениями, отнюдь не прикрывающими скудность творческой фантазии автора. На фоне всего этого естественность музыкального высказывания представляется достаточно редким и ценным, а главное, трудно достижимым качеством творческого стиля — в этом нас убеждает современная композиторская практика.

Эстетические завоевания А. Тертеряна, в столь впечатляющей художественной форме, воссоздающие богатство жизни со всеми противоречиями, радостями и печалью — результат пройденного пути. Впереди новые эмоциональные стимулы к творчеству, созиданию.

Нодар Габун

Мне, как и многим другим, случалось задумываться о тайне таланта. Искусство, в сущности, испокон веку радуется, печалится, признается, повествует об одном том же, и прошлое в нем всегда присутствует в настоящем. Наверное, этим и следует объяснить нашу способность воспринимать прошлое как настоящее. В этом смысле григорианский хорал, египетская пирамида Ника Самофракийская всегда останутся современным искусством. Однако искусство не было бы самым бойким, если, подобно мудрому змию, оно не обновляло

бя каждый раз, когда наступает пора. Поэтому истинное достоинство художника скрыто в его индивидуальном темпераменте. Если художник способен сказать по-своему, умеет находить новые связи между теми или иными идеями и не покидает при этом пределов прекрасного, тогда его жизнь, его существование в искусстве реально. Он мог бы с гордостью произнести «а ля» Декарт: «Я мыслю по-своему, следовательно, я существую». Если же он лишен этого дара, его бытие в искусстве эфемерно. «Существовать» в искусстве, лично для меня, означает быть большим талантом.

Мне представляется, что именно к числу таких счастливых больших талантов в музыке относится Авет Тертерян. Говоря в музыке, я, естественно, в первую очередь имею в виду армянскую музыку, ибо настоящий художник—это живой плод, который растет и созревает на своем генеалогическом древе.

Бидзина Квернадзе

По моему глубочайшему убеждению, творчество Авета Тертеряна достигло тех высот, когда стирается грань между собственным и всеобщим, когда органично «сплавляется» интеллект с художественным и национальное приобретает значимость интернационального.

Я бы сказал, он композитор-романист, в корне постигший историю своего народа, всем сердцем чувствующий все им пережитое.

Поэтому-то национальное сознание художника обобщается и выражается на сложном музыкально-интеллектуальном языке современности, в котором естественно сочетаются тертеряновская техника с его концепцией мироздания.

Оркестр Тертеряна-симфониста по-своему дышит, динамичен, полон неожиданностей. Герои его «романов» естественно вписываются в его партитуру и всегда несут высокие идеи. Кстати, его партитуры — это прекрасная школа для нового поколения.

Творческий путь Авета Тертеряна — это, как восхождение на высокий пик, это всегда движение, поиск.

Творчество Авета Тертеряна, ставшее в некотором роде явлением исключительного порядка в нашем музыкальном искусстве, вывело искания армянской музыки на новый виток спирали. Если учесть, что современный период развития советской культуры связан со всеобщим интересом и познанием музыкальных достижений, накопленных человечеством в целом, то появление такого неординарного явления, как симфонизм А. Тертеряна, уже не может считаться «неудовлетворяющим жанр», «непонятным» или «случайным» фактом музыкального процесса. И все-таки, нужно признать, что столь стилистически едином виде интеллектуально-идеативный симфонизм в армянской музыке существовал пока что только в творчестве А. Тертеряна.

Таким образом, развивая и обогащая национальное музыкальное искусство, он в то же время представлял новые качества и тенденции современной музыки как общезначимого художественного явления.

Закир Багир

Особое впечатление оставляют замечательные симфонии Авета Тертеряна. С полным знанием законов современной музыкальной техники воплотил он в этих симфониях образы Востока, глубину восточной философии, а для усиления колорита применил музыкальные инструменты — кяманчу, дудук и другие.

Франгиз Али-За

...Творчество Авета Тертеряна, как мне представляется, одно из интереснейших явлений современной советской музыки. А если говорить о масштабности творческого дыхания, то здесь позволительно говорить об уникальности дарования А. Тертеряна в музыкальном искусстве XX века. Мне никогда не забыть того впечатления, которое произвела его Вторая симфония на Закавказском фестивале 1975 года. И с тех пор я с большим интересом слежу за творчеством композитора.

тора. Каждая его новая симфония — новая ступень в музыкальном постижении мира, природы, человека, новая грань истинной духовности...

Фарадж Караев

Музыка А. Тертеряна — явление во многом удивительное — близка и притягательна для меня. Его концепции Времени и отношение к Звуку, его ощущение оркестра — понятны и естественны. Он настоящий композитор, творец, всегда очень тонко чувствующий необходимость и правомерность появления своего нового опуса, всегда отличного от предыдущего, всегда тертеряновского.

Каждое его сочинение — это плод длительной работы интеллекта, работы интенсивной и напряженной, согретой обаянием настоящего таланта.

Дмитрий Смольский

Мне близка, вызывает искреннюю мою заинтересованность музыка А. Тертеряна, личность которого, представляется мне, одной из самых ярких и новаторских в современной Армении. Его произведения не только высокоталантливы, но и требуют, на мой взгляд, особой слушательской настроенности, особого восприятия своей временной природы, своих драматургических концепций и образного строя.

Фируз Бахор

В последние годы я с восхищением слежу за симфоническим творчеством Авета Тертеряна. Мне кажется, что он создал новый тип симфонии — динамичной, монолитной по концепции с очень современным, поразительным уровнем оркестрового мышления.

Мое знакомство с творчеством А. Тертеряна началось с Третьей симфонии, которая произвела на меня огромное впечатление.

Фольклорный наигрыш зурн (как у нас говорят, с наев) и дудуков удивительно удачно сочетается с современным оркестровым мышлением, и на этом противопоставлении или, если хотите, сочетании строится конструкция симфонии.

Знакомство с другими симфониями А. Тертеряна разочаровывает, а убеждает, что их написал мастер, создавший свой музыкальный мир — мир высокого интеллектуального и эмоционального напряжения.

Феликс Янов-Янов

До сих пор в памяти сохранилось впечатление, произведенное знакомством с музыкой Азета Тертеряна: это была Третья симфония, превосходно интерпретированная Д. Ханджяном. Симфония поразила оригинальностью драматургии, своей какой-то первозданной, бы сказал, — первобытной силой, красотой и благородством образного строя, ярко выраженной почвенностью, соразмерностью замысла и воплощения.

Сочинения, подобные Третьей симфонии, несут в себе немалую опасность: их успех может породить привыкание к клише в практике автора (тому примеры, к сожалению, есть... в творчестве некоторых коллег). А Тертерян же счастливо избежал этих «подводных камней» успеха: последующие его симфонии — в особенности Пятая — демонстрируют лишь верность избранному пути.

Мне приходилось проверять впечатление от музыки А. Тертеряна в студенческой аудитории разной степени подготовленности. Одним «нравилось» одно, другим другое, но общая реакция на сочинение совершенно одинакова — музыка захватывает. А ведь демонстрировалась в записи (хотя Четвертая симфония, например, успешно была сыграна в Ташкенте З. Хакназаровым). Насколько я могу судить, симфонии А. Тертеряна (и особенно это относится к Пятой с ее гипертрофированным культом звука) — как и симфонии Г. Канчели — не записи: их естественная партитурная стереофония, «плотность звукового пространства» требуют зрительного зала.

Думается, что значение «симфонических исканий» Авета Тертеряна выходит за региональные рамки, что естественно для композитора, ищущего и — главное — находящего новые пути в музыке.

Михаил Друскин

Авет Тертерян — композитор редкой самобытности, органически воспринявший и по-своему преломивший традиции армянской художественной культуры, профессиональной и народной.

Большой жизненный опыт, широкий общекультурный кругозор, глубокие познания в области своей профессии и, наконец, незаурядный композиторский талант способствовали созданию интересных и самобытных произведений.

А. Тертерян является великолепным знатоком оркестра, возможности которого он использует изобретательно, новаторски, подчас с привлечением народных инструментов и исполнителей, что придает звучанию его произведений особый национальный колорит.

Виктор Цуккерман

На протяжении довольно долгого времени я имею удовольствие знать Авета Рубеновича Тертеряна, как высокоталантливого композитора, нашедшего свой собственный путь в искусстве и неуклонно ему следующего. При этом А. Тертерян не только композитор в узком смысле этого слова, но и музыкант глубоко мыслящий, имеющий свою систему взглядов.

Совершив в 1976 году незабываемую поездку в Армению, я, благодаря любезности тогдашнего ректора Ереванской консерватории Лазаря Мартirosовича Сарьяна (бывшего некоторое время моим учеником), имел счастливую возможность слушать в записи две симфонии Тертеряна. Они произвели на меня большое впечатление яркостью музыки, сочетающей народные истоки с самыми современными средствами искусства, необычностью замыслов и их смелым, отнюдь не формальным выполнением.

Мы вправе ожидать от Авета Тертеряна новых, менее своеобразных и впечатляющих произведений, обогащающих советскую музыкальную культуру.

Марк Арановский

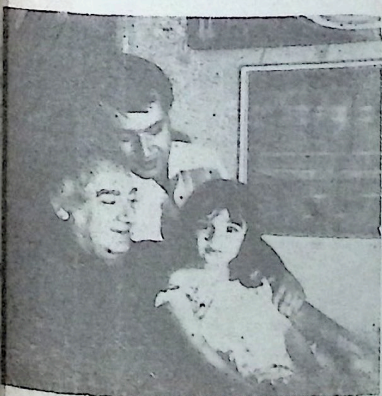
В Авете Тертеряне я вижу интересного и самобытного художника — в том смысле этого слова, которое подразумевает новые отношения между мастером и материалом его искусства. Для большинства людей камень — только камень; из него можно построить дом, из него можно мостить дорогу. И только скульптор способен почувствовать в нем ту потенциальную силу, которая дает жизнь его творению. В А. Тертеряне есть что-то от скульптора. Он слышит звук по-своему. Звук для него не внеположен художественной идее. Он ее источник. Звук для Тертеряна — нечто большее, чем просто средство, с помощью которого отображается жизнь. Жизнь в самом звуке. Из фонемы музыкального алфавита превращается в микрокосмос. Мы входим в него и оживаемся в мире новых измерений, где пространство непрерывно растет, а время течет по своим законам. Здесь происходят свои события, порой драматического созревания и совершаются катаклизмы. В этом я вижу проявление (или лучше сказать, новую жизнь) типично эпического сознания, которое еще в древней философии соединило в нерасторжимое целое мир Земли и мир Космоса, но, конечно, помноженное на мышление человека XX века. Даже тогда, когда Тертерян включает в свои партитуры эпизоды древней армянской монодии, это не воспринимается как этнографизм. «Голос Земли», дошедший до нас из древних веков, становится элементом эпического мирозерцания, охватывающего мир в целостности его «космического бытия».

Валентина Холопова

Мир музыки Авета Тертеряна удивителен и своеобразен. Уходя своими корнями в толщу культуры Армении, его творчество вместе с тем связано с новейшими достижениями европейской музыки последнего двадцатого



А. Тертерян (второй
справа) с отцом, мате-
рью и братом. Баку,
1937 г.



А. Тертерян в кругу семьи. Ереван, 1938 г.



А. Тертерян (второй слева)
с армянскими и грузинскими
коллегами. В центре
А. Баснчивалдзе



А. Тертерян (второй справа), гл. врач больницы им. Склифосовского
А. Арапов (второй слева), худ. А. Яр-Кравченко (крайний справа)



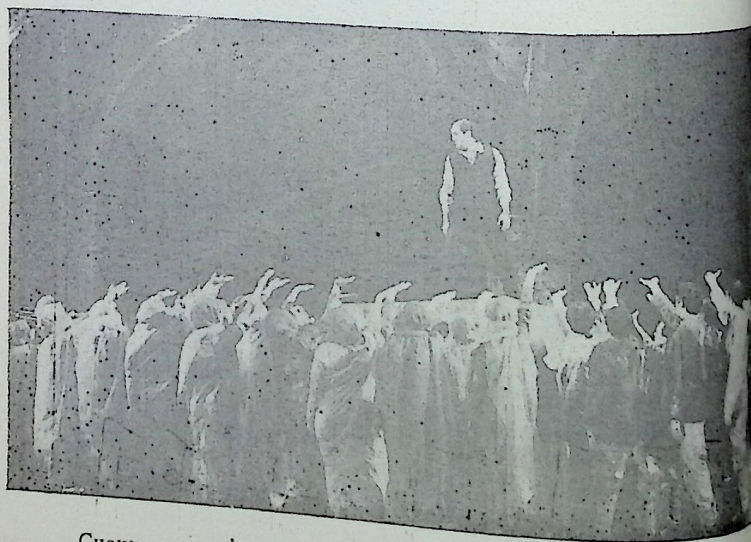
А. Тертерян (крайний справа) на концерте в ДК Армении



После исполнения вокально-симфонического цикла «Родина» в Колонном зале Дома союзов. А. Тертерян и К. Хренникова



А. Хачатурян, И. Айдинян, К. Хренникова, А. Тертерян, М. Ер-
перзая жена С. Прокофьева Л. И. Любера-Трескоцкая
(слева направо)

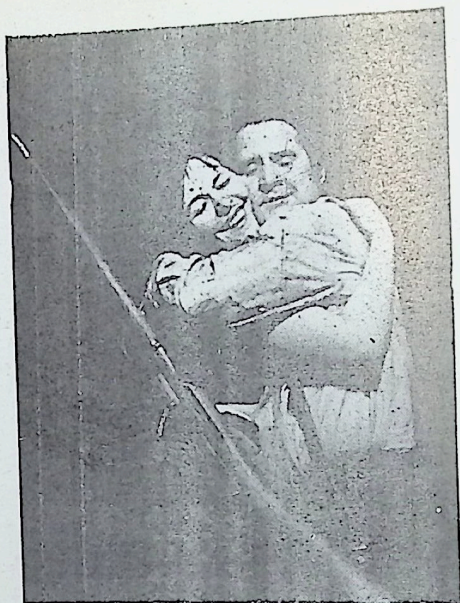


Сцены из оперы «Огненное кольцо». Ереван, 1967 год.



Г. Егнazarян, Э. Мирзоян, А. Тертерян, К. Орбели, Т. Хренников,
Л. Сарьян (слева направо)

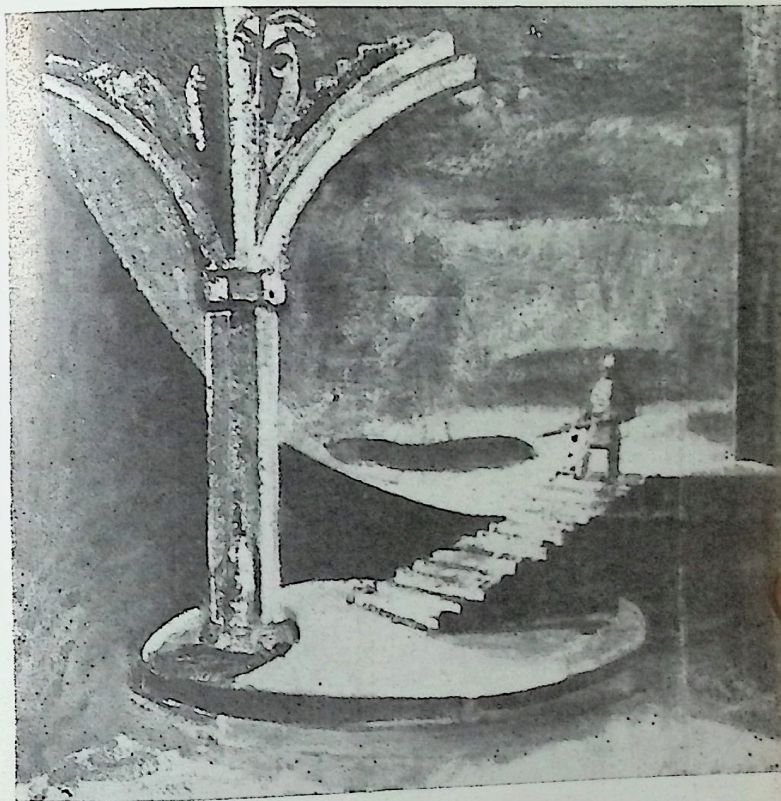




Сисна из оперы «О
кольцо». Галле, 1977



А. Тертерян после спектакля в Галле.



Декорации оперы «Огненное кольцо». Работа Минаса Аветисяна.

landes
theater
halle

DDR-Erstaufführung

Terzerian

Der Feuerling

Oper nach
Motiven

der Erzählung
»Der letzte Schuß«

Musikalische Leitung
Hans J. Wenzel

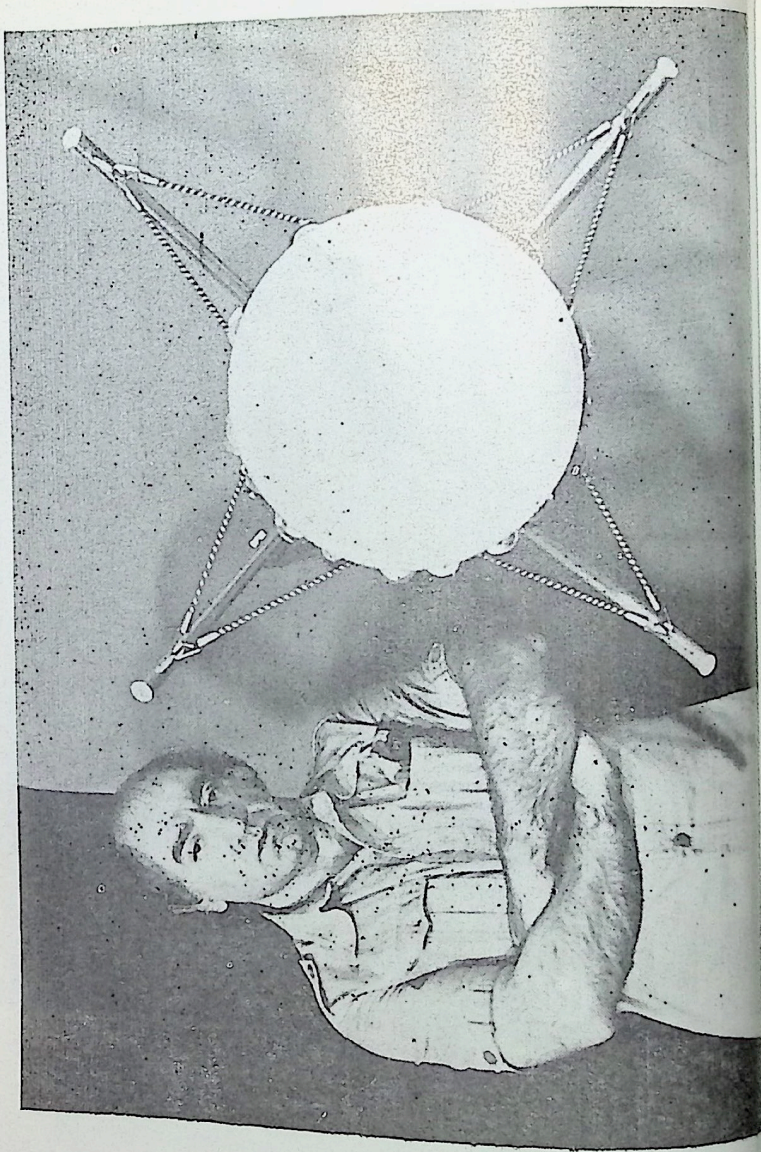
Inszenierung
Lottmar Schneider

Bühne
Bernd Leistner

Афиша оперы «Огненное кольцо». Галле.



А. Тертерян. Работа художника Г. Элибекяна.





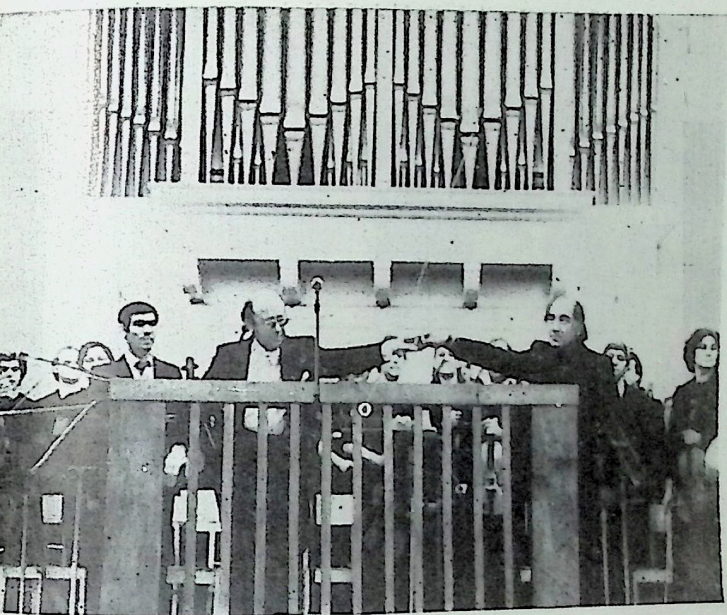
Г. Тертерян



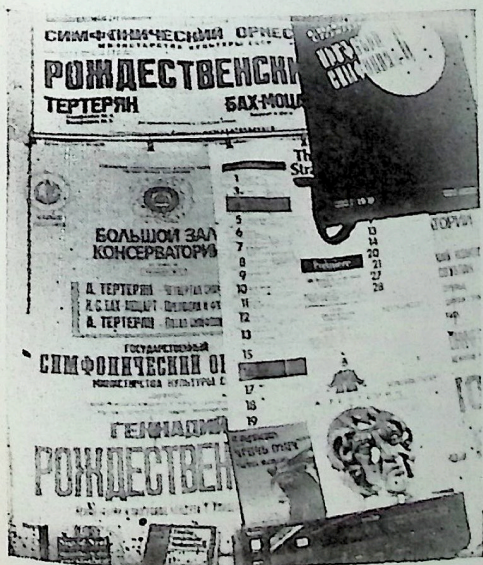
Д. Ханджян



Вроцлав, Костел Марии Магдалены. Дирижер Р. Сатановский



Москва. Большой зал Московской консерватории. Дирижер
Г. Рождественский



А. Тертерьян
Афиша к концертам



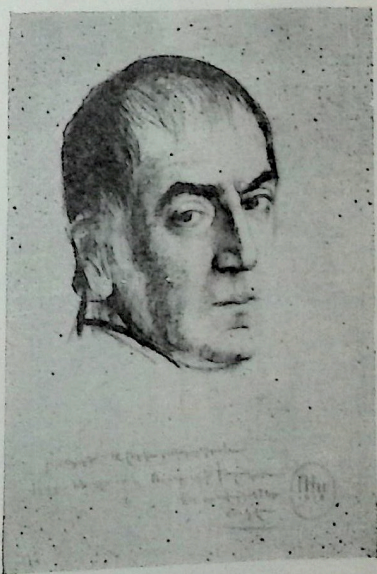
А. Тертерян с Л. Нино.
Венеция



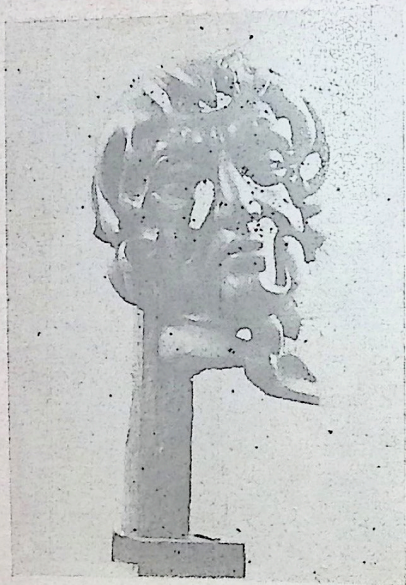
К. Волков, А. Тертерян, А. Меликов, Г. Банщиков (слева направо)



А. Тертерян. Работа
художника А. Яр-
Кравченко



А. Тертерян. Работа ху-
дожника Р. Хачатряна.



А. Тертерян. Рабо-
ты скульптора
А. Беджаняна



летия. В нем нечасто можно встретить откровенный национальный колорит в виде звучащей монодии или подражания народному инструментальному музицированию. Использование фольклора или его элементов не является первоочередной задачей художника, как это имело место в музыке республики в 50-е годы. В творчестве Тертеряна наблюдается как бы новый культурный виток, когда связи с древним национальным наследием становятся более опосредованными, глубинными и «тема повествования» музыки определяется в первую очередь нравственными и духовными ценностями нации. Изменяются представления о национальном — меняются и творческие ориентиры. Особенно это ощущается в самой значительной части творчества композитора — в его симфониях. Создавая во многом новаторские произведения, композитор не руководствуется классическими нормами, следуя собственной творческой концепции. Необычайные образы, индивидуальные драматургические решения, формы, пространственно-временная организация, колористическая музыкальная ткань — словом, каждый макро- и микропараметр музыкального целого несет на себе отпечаток национального мироощущения художника. Как показывает музыкальная практика, подобные творческие установки плодотворны для Армении и имеют аналоги в других республиках.

Музыка видного армянского композитора представляется ярким вкладом в советское музыкальное наследие. В то же время ее можно и должно рассматривать в процессах взаимовлияний культур, которые интенсивно сейчас идут в современном искусстве. Творчество А. Тертеряна своевременно вливается в европейскую музыкальную культуру, обогащая ее, занимая в ней самобытное и важное место.

Нелли Шахназарова

В этой короткой заметке мне хочется выразить свое первое впечатление от соприкосновения с музыкой симфоний Авета Тертеряна. Поразила грандиозность, почти космический масштаб общей картины и разворачивающихся событий. Их национальный характер сомнений не вызывал. Я восприняла авторскую концепцию как выражение особого национального мироощущения,

сквозь которое неожиданной своей гранью высвечиваются армянский народ, армянская музыка, армянская природа.

Образы этого музыкального мира лишены индивидуальных характеристик — их предельная до символа обобщенность наводит на мысль об эпичности тертеряновских симфоний. Но эпос этот своеобразен. В нем начисто отсутствует повествовательность — здесь рождаются горы, сотрясается земля, совершаются катаклизмы. Он насквозь пронизан экспрессивной интонацией. И через все испытания народ пронесет нетленную свою красоту, утверждая устойчивость и жизненную силу (например, в соло народного певца во Второй симфонии, дудука в Третьей).

Такое восприятие музыки А. Тертеряна, прежде всего, его первых трех симфоний может показаться субъективным, но у меня оно устойчиво и не меняется с годами. Так же устойчива давно возникшая ассоциация символики симфоний Авета Тертеряна с фильмом «Цвет граната» Сергея Параджанова. Поэтому приятно было узнать, что подобное сопряжение образных структур разных явлений армянского искусства возникло не только у меня (см. статью М. Берко о творчестве А. Тертеряна «Отбор — всегда обновление», «Советская музыка», 1979, № 5).

Концепции симфоний А. Тертеряна требовали и особой системы выразительности — и в структуре целого, и в отношении к отдельным компонентам — звуку, тембру, динамике, звуковому пласту как фактору драматургии. Звуковые полюсы здесь от сонорной многоголосицы до одинокого звука, «укутанного в тишину». В Пятой симфонии эволюционировала и общая концепция — от драматических взрывов к углубленной медитации, погруженности в звучание. Вслушивание в звук, его развитие, постепенное угасание доведены здесь до предела.

Лаконизм, свойственный мышлению А. Тертеряна с первых его сочинений — кантаты «Родина», квартет, оперы «Огненное кольцо» — дошел на данном этапе. Как мне кажется, до своего логического завершения. Что же дальше?

Тертерян не раз удивлял нас неожиданностями. Он находится в самом расцвете своего яркого и оригинального таланта. Фантазия его богата, а внутренний мир содержателен и глубок. Будем ждать его новых работ.

Всякое большое искусство загаочно и не разложимо на язык формул. «Загаочность» Авета Тертеряна — в умении быть глубоко национальным и одновременно слушать звуки «мирового оркестра»; в яркой театральной, синкретичности жизневосприятия — и погруженности в «имманентные» глубины музыки, в сонористической звукозаписи, которая оказывается не только звукозаписью; в способности «отключать» время, чтобы почувствовать неизмеримость пространств; в остроте индивидуально-личностных проявлений — и впечатляющих образах «хорового множества»...

В том, что А. Тертерян не просто национален, эпичен, созерцательно-декоративен и пр., окончательно убеждает его Шестая симфония — в сущности симфония-мистерия, где сам процесс рождения и деления звука уподобляется некоему магическому действию и где композитору удается предельно концентрированными средствами выразить извечную идею искусства — идею всеединства, духовного братства людей.

В загаточном соединении несоединимого — большая притягательная сила музыки А. Тертеряна, и, надо надеяться, будущие создания мастера еще не раз дадут ее испытать.

НЕКОТОРЫЕ ВЫДЕРЖКИ ИЗ СТЕНОГРАММЫ ПРЕСС-КОНФЕРЕНЦИИ, ПРОХОДИВШЕЙ В РАМКАХ ФЕСТИВАЛЯ «ЗАКАВКАЗСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ВЕСНА»

г. Тбилиси, 28 мая — 1 июня 1975 г.*

Большиджар Чикки

...Композитору удалось сочетать, совместить приемы, принятые великими мастерами, с народной музыкой и современными мелодиями, мотивами, которые звучат в

* Стенограмма пресс-конференции хранится в архиве СК Грузии.

наши дни*. Речь идет о тех больших преобразованиях и о том прогрессе, который чувствуется в жизни композиторов, которые шагают в ногу с современной жизнью народа, советского народа. Речь идет о том, что композитор должен все-таки придерживаться тех новшеств, которые существуют в преобразованиях народа, в той стране, в которой он живет.

Хотел бы выделить вторую часть, с моей точки зрения, технически несколько сложную. Речь идет о сольном номере, который должен исполнять один солист, что является в данном случае рискованным. Но Тертерян показал, насколько он хорошо знает не только исполнительское мастерство своих коллег-солистов, но и народную музыку.

...В заключении я хочу сказать, что композитору удалось соединить самое современное оригинальное звучание мелодий, мелодий народного искусства с современной техникой композиции. Ему удалось достичь равновесия между формой и содержанием.

Виктор Юзефович

Вчера мы получили не только сильное эмоциональное впечатление от Второй симфонии Тертеряна, но и приветствовали на эстраде Закавказья сочинение, в которое мы вкладываем обычно понятие философского жанра. На мой взгляд, это была философская музыка, мир, пропущенный через «я» композитора. Мне кажется, что симфония эта достойна внимательного изучения, о ней трудно говорить сразу.

Я уверен, что внимание музыковедов не обойдет проблемы строгого отбора средств, использованных композитором, действительно очень лаконичных средств. Дело не только во времени — симфония не длительна, но ведь и время — относительно, недаром Эйнштейн любил музыку, которая давала подтверждение открытого им закона относительности. За небольшой отрезок времени слушатель получает у Тертеряна массу информации — эмоциональной, философской, и это дает громадную пищу для размышлений.

* На фестивале была исполнена Вторая симфония А. Тертеряна.

Мне кажется, что в этой симфонии приобретает самодовлеющую ценность каждый звук, пауза, интонация. Именно поэтому в зале, к которому, честно говоря, мы, профессионалы, имели претензии на прошлых концертах фестиваля, вчера абсолютная царила тишина, зал слушал симфонию с напряженным вниманием. (...)

Позволю себе одну аналогию: в Ереване есть развалины древнего Эребуни. Чтобы попасть на них, надо преодолеть 2000 ступеней. А это трудно, как трудно заставить себя сосредоточиться на таком небольшом отрезке времени, какой являет собой симфония Тертеряна. Но, поднявшись на Эребуни, ты попадаешь в царство, отдаленное от тебя тремя тысячами лет. И симфония Тертеряна, его музыка словно приоткрывает завесу над тем, какой была древняя музыка Армении. Это однако не архивные искания ученого — а плод вдохновения художника, композитора, и когда слушаешь вторую часть симфонии, словно присутствуешь при процессе формирования древнего армянского напева.

Антон Цулукидзе

Надо признаться, что меня особенно взволновала Вторая симфония Тертеряна. В чем можно усмотреть принципиальную сторону, принципиальное значение этой симфонии? Уже начало симфонии говорит о виртуозном владении автора современными средствами использования ударных инструментов: они сразу же вводят нас в большой духовный мир. И далее в симфонии мы видим глубоко осмысленное владение современными средствами и одновременно глубокое ощущение своего национального прошлого, национального содержания, глубинной.

Симфония трогает духовным содержанием, эпичность сочетаются с напряженной динамикой, с непрерывным пульсом внутреннего биения. Автор буквально заставляет слушателей непрерывно жить в мире своей симфонии.

В сочетании арханчности с современностью, в хорошем понимании арханчности как образности ощущений, глубины национальной почвы, я ощущаю именно армянского художника, Армению во всей ее величавости, в значительности происходящих на современном этапе процессов.

Я обратила внимание на замечательный опыт, моей точки зрения, который был сделан А. Тертерьян в его симфонии. Это симфония отражает все самое лучшее, как мне кажется, что есть у армянских композиторов. Это сочинение звучит современно — ритмы, коркие попевки, шумы — все то, что ведет к взрыву, который лично у меня вызвал ассоциации с проблемами войны и мира, которые волнуют сейчас весь мир. В глубоко национальном стиле проявляются здесь проблемы личности и того, что связано с ней, именно с ее национальной культурой — через национальную культуру показано отношение к происходящему во всем мире.

Григорий Шант

Симфония Тертерьяна очень убедила меня. Она хорошо отвечает на вопрос о том, что говорит ее автор, а только на вопрос как он говорит. В этой симфонии средства, которые не очень отличаются от средств, используемых молодыми композиторами. Но у молодых они служат технологическим целям, а у Тертерьяна способствуют выражению ясных, четких, глубоких мыслей. И именно этой глубиной своей мысли симфония Тертерьяна меня очень взволновала.

Александр Шаверзаши

Мне отраден большой успех армянской музыки. В этом тут говорили, распространяться не буду, особенно хочу поздравить с большим успехом композитора Тертерьяна. Его симфония произвела большое эмоциональное воздействие на всех без исключения.

Витаустас Баркаус

...Хочу сказать о том, что оставило самое яркое впечатление — это Вторая симфония Тертерьяна и Четвертая симфония Канчели. Эти произведения анализировались

вать трудно, да и не хочется — слушаешь, веришь и этого достаточно. Это самое главное. Убедительный мир художника, который творит. Мы не чувствовали форм и средств, а только жили той музыкой, которая звучит в данный момент.

Израиль Нестьев

Многое здесь было сказано о Второй симфонии Тертеряна. Я согласен со многими оценками. Это интересное произведение. Кстати говоря, пример Тертеряна показывает, что самые современные средства оркестровки, гармонии могут быть применены очень умело, очень актуально, во имя вполне оригинальных своих и очень национальных каких-то образных задач. (...)

Я думаю, что мы обязаны изучить эти новые средства. Я думаю, что успех Тертеряна и Канчели отчасти связан с тем, что они не только опираются на традиции, а знают новое и умеют его применить.

Русудана Киладзе

Симфония Тертеряна была сыграна просто хорошо и музыка заслуживала этого. На мой взгляд, это одно из самых удачных произведений на фестивале.

Юрий Корев

Во Второй симфонии Тертеряна, которую я слушал, отчетливость авторских намерений доведена до логического конца, и мы уверены — это выражено очень интересно и значительно. Произведение находится в ряду хороших тенденций современной музыки, при этом видно и обращение к пласту народного искусства. В этом сплаве нового и старого большие завоевания Тертеряна.

Тихон Хренников

С этой трибуны много говорили о том великолепном, что было исполнено, — о сочинениях Тертеряна, Оганесяна. Я абсолютно разделяю все эти позиции, которые высказывались с этой трибуны.

После исполнения на Закавказской музыкальной весне в 1927 году Второй симфонии А. Тертеряна и Четвертой Г. Канчели, армянский композитор Больдижар Чикки провел интересный сравнительный анализ этих двух произведений, небольшой отрывок из которого мы публикуем здесь:

О II симфонии А. Тертеряна и IV симфонии Г. Канчели

А. Тертерян

Г. Канчели

Использует язык своего народа, чтобы говорить на нем для всех людей, обращаясь к разным народам.

Обращается к своему народу, исходя от общего восприятия народа, как интернационального.

Трагическая сила и постоянная, непрерывная напряженность.

Его музыка несет в себе и спокойствие и моменты молчания, как мудрец или пророк, он торопится, у него иное ощущение времени.

Тертерян как бы говорит, что дух народа имеет много тайн, которые надо раскрыть человечеству. Этот подход заставляет уверовать в собственный творческий потенциал композитора.

В наше время, когда многие натыкаются поисками средств выразительности новых приемов он говорит о том, что человеческие чувства и мир прекрасны.

Он выдвигает волнующие проблемы, вовлекая аудиторию в процесс своих поисков.

Он монументален.

Он историчен.

Он философичен.

Он Фауст, Фауст революционный, который ищет и действует.

Он Фауст, который уже все знал.

Он глубоко верит в будущее человечества.

Канчели тоже.

Он хочет выразить множество вещей, сжатых во времени, о сложном сказать как можно короче, компактно.

Он говорит, что у нас еще много времени, у человечества еще много времени для всего.

Его музыка подобна водопаду.

Его музыка течет как река.

Напряжение постоянное, нет моментов спада.

Канчели, чтобы быть напряженным, дает драматические контрасты часто. Он ощущает, что напряжение может быть потеряно. Это объясняется программой.

Вулкан в действии.

Гора, обитаемая, населенная людьми, говорит всеми атрибутами жизни с человеком.

* * *

Луиджи Ноно.

Техника информатики на уровне электроники и компьютеров необходима для экспериментов, обновления, изучения и анализа музыки. Она открывает новые просторы для музыкального мышления, воображения, современного творчества.

Техника, созданная человеком, позволяет глубже проникнуть в неведомые пространства, где появляется возможность постановки больших и обыденных вопросов, где беспокойство, сомнения и уверенность в непознанной нами жизни раскрываются новым звучанием музыки, способной осознать неизвестное.

В Шестой симфонии Авета Тертеряна я услышал всплески похожего беспокойства о мире чувств, осознанных в формах нового рационализма.

В слиянии «магнитофонной» и живой музыки, я почувствовал необходимость изучения возможностей использования электронных инструментов с инструментами естественными для создания еще более широких акустических музыкальных пространств, где ощущение каждого мгновения сегодняшнего, порой драматичного, дня станет более человеческим, где безграничным будет полет творческой фантазии.

У Тертеряна сильный, богатый фантазией ум, и естественна его потребность в новых выразительных средствах, в технологических опытах, которые позволяют ему идти по пути дальнейшего обновления и трансформации свободной музыки с устремленностью к другим горизонтам и эмоциональным пространствам.

La tecnologia l'informatica il live electronics i computer sono necessari per innovare lo studio la sperimentazione l'analisi anche nella musica.

Dalla didattica alla composizione allo studio-pratica di nuovi spazi di pensieri musicali per nuove immagini per nuova creatività.

Per più ampie possibilità-capacità dell'uomo musicista per altri nuovi bisogni scoperte tentativi per le grandissime domande inquietudini ansie dubbi certezze di fronte allo sconosciuto del nostro tempo—e la musica può ampliare trasformando e trasparmandosi studiando scoprendo il tuttora ignoto: la Tecnologia inventata dall'uomo apre oggi all'uomo altri nuovi spazi soprattutto nella cultura-nella musica.

Nella sinfonia № 6 di Awet Terterian ho sentito vibrare questa ansia questi sentimenti—nuova razionalità—ho sentito nel rapporto tra nostro e musica dal vivo la necessità di studio di poter usare strumenti elettronici con strumenti e voci dal vivo per inventare altri nuovi più ampi spazi acustici-musicali per poter vibrare umanamente e volare con la fantasia creatrice verso l'inedito l'ignoto in ogni attimo dell'oggi spesso drammatico—in Terterian è forte la intelligenza fantastica e l'esigenza di nuova tecnica di studi di sperimentazioni tecnologici nuovi per poter innovare trasformare la musica liberata verso altri orizzonti spazi sentimenti.

Luigi Nono

Luigi Nono

ИЗ ВЫСКАЗЫВАНИЙ НЕКОТОРЫХ ЗАРУБЕЖНЫХ ГОСТЕЙ ФЕСТИВАЛЯ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ В г. ТБИЛИСИ, 1981 г.*

Курт Вечер

Я поражен искусством композитора А. Тертеряна его большим мастерством. Поражен тем, как из простого звучания создает он сочинение, способное удивлять и радовать. Глубокое эмоциональное переживание — результат первого же знакомства слушателя с симфоническим опусом Тертеряна, отточенной структуры композиции.

* На фестивале была исполнена Пятая симфония А. Тертеряна.

зиции. Все это доказательство того, что современными средствами можно выразить глубокие чувства и, что важно,— перенести эти чувства на слушателя.

Иван Курш

В Тбилиси я приехал впервые. Мне очень понравился фестиваль. Самое сильное впечатление произвела на меня Пятая симфония Тертеряна — произведение, наполненное глубоким философским смыслом, отражающее высшие законы существования. Эта симфония обогатила мои представления о времени, открыла простор для фантазии.

Я глубоко благодарен автору сочинения за незабываемые ощущения, полученные от его музыки.

Рихард Веннингер

На фестивале Советской музыки я с большой радостью слушал Пятую симфонию А. Тертеряна. Музыка его излучает силу, которая пленяет и производит огромное впечатление.

Я уверен: сочинение А. Тертеряна — не только армянское, оно представляет цвет всей Советской музыки.

ИЗ ПИСЕМ К АВЕТУ ТЕРТЕРЯНУ*

Л. Михайлов** — А. Тертеряну

г. Москва, 8 ноября 1961 года

...Итак, продолжаем наш разговор об оперном сюжете. В 1963 году будет отмечаться всем миром юбилей Шекспира. Как Вы относитесь к идее написания оперы на шекспировский сюжет. Здесь уйма интересного, глубокого, драматургически эффектного, независимо от юбилея, юбилей же поможет решить все орг. вопросы.

Если Вас греет эта идея, напишите мне немедленно, а еще лучше приезжайте и мы обсудим ее подробнее.

* Сведения об отправителях писем даны в Списке цитируемых авторов.

** Результатом творческого содружества А. Тертеряна и Л. Михайлова стала постановка на сцене Ереванского театра оперы и балета оперы «Огненное кольцо».

В смысле конкретного названия это на Ваше усмотрение, что Вам ближе — комедия, трагедия, одним словом — выбор большой.

Меня эта идея страшно взволновала, за праздники перечитаю всего Шекспира и буду вооружен до зубов.

С нетерпением жду Вашего письма, а еще больше Вашего приезда. (...)

С приветом, Л. Михайлов

Ю. Рященцев — А. Тертеряну
г. Москва, 4 января 1963 года

Дорогой Авет!

Очень рад Вашему письму. «Мамаша Кураж»* меня волнует по-прежнему и даже еще больше, поскольку за нее принялся. Я всегда мечтал иметь дело с марк-танткой, и вот моя мечта сбывается.

Что я успел сделать? Распланировал события по актам, наметил сценарный план 1-го акта, вчерне закончил первую картину. Кроме того, у меня есть приблизительный хор (тот вступительный хор, о котором говорил Лева Михайлов и который условно мы назвали «Герникой» — потому что его настроение — это настроение пикассовской «Герники»). Я согласен, что надо сразу наметить сценарный план всей оперы. Буду заниматься этим.

Я думаю, что «Кураж» — трехактная опера, вероятно, 9-ти картин, вместо 12 брехтовских сцен. Логика пьесы подсказывает свою кульминацию в каждом акте — это три смерти: Швейцеркаса, Эйлифа и Карин, последняя — кульминация всего спектакля, символа одиночества, крушения всего, что было дорого героине, жизнь которой становится бессмысленной.

Адская сложность работы в том, что всего жалко. Есть и еще сложность — огромные хронологические разрывы между отдельными сценами. Это надо выразить в тексте, что проще, и, наверное, в музыке, в каких-нибудь музыкальных антрактах, что ли, символизирующих время. (...)

Жму руку, Юрий Рященцев

* Первоначальный замысел А. Тертеряна — создание оперы в драме Брехта не был реализован. Литературной основой либретто оперы стали: повесть «Сорок первый» Б. Лавренева и стихи Е. Чарушина.

Л. Михайлов — А. Тертеряну
г. Москва, 25 июня 1965 года.

Дорогой Авет!

Письмо с либретто (оперы «Огненное кольцо». — Р. Т.) посылаю с запозданием, потому что был замотан вконец. (...) Вот какие мои соображения. (...) О сказке мы говорили. Она, мне кажется, может быть очень музыкальной, а финальная сцена должна быть глубже, злее, сейчас она напыщенно-благородная, как в испанской старинной пьесе. Не чувствуется ни революционной крови, ни XX-го века. Если будет грубее, то ляжет и смерть, а главное — патетические слова финального хора. (...)

Желаю удачи, Лев Михайлов.

В. Юзефович — А. Тертеряну
г. Москва, 5 июля 1969 года

Уважаемый Авет Рубенович!

В радиоцикл «Панорама оперы XX века», который Московское радио проводит вот уже четвертый сезон, включена Ваша опера «Огненное кольцо»*. Вступительную беседу поручено подготовить мне, что и является основанием для беспокойства Вас настоящим письмом. (...)

С уважением, Виктор Юзефович.

А. Хачатурян — И. Тиграновой**
г. Москва, 21 мая 1970 года

Дорогая Ирина!

...Поклонись Тертеряну. Я до сих пор нахожусь под впечатлением его дерзкого сочинения (речь идет о Первой симфонии. — Р. Т.). (...)

С уважением, Арам Хачатурян

* Опера «Огненное кольцо» прозвучала в радиоцикле «Панорама оперы XX века» в 1969 году.

** Тигранова Ирина Георгиевна — музыковед, кандидат искусствоведения, жена композитора А. Тертеряна.

А. Хачатурян — И. Тиграновой
г. Москва, 20 июля 1970 года

Дорогая Ирина!

...Передай привет Тертеряну. Желаю ему успехов и дерзновений в творчестве. (...)

Арам Хачатурян

Э. Хагагортян — А. Тертеряну
г. Москва, 18 марта 1972 года

Дорогой Авет!

Поздравляю тебя с первым экземпляром оперы. Хотя тираж еще не отпечатали, клавиш попал на выставку. Пожалуй, такого издания у нас* еще не было. (...)

Обнимаю, Эдуард Хагагортян

А. Дмитриев — А. Тертеряну
г. Ленинград, 29 декабря 1975 года

Дорогие друзья-ереванцы!

...Все то, что мы знаем и о чем судим по нотам, по записи, по случаю — все это очень добротное и сильное. Лично я беру (и не только для занятий в класс) для анализа и издания этих анализов — «Огненное кольцо», Первую, Вторую, Третью симфонии. Мне уже говорили и о Четвертой симфонии, хотя этого произведения никто еще не знает, как об очень и очень серьезной музыке. Музыковедам, ведь, не обязательно знать музыку. Большинство из них не знает (или плохо знает) разбираемую музыку. Это же ясно из тех «общих» слов, которыми они оперируют. Поэтому и я не являюсь из этого горестного числа исключением, и смело говорю о Четвертой симфонии как об определенной и очень высокой по своему профессиональному качеству музыке. У Вас верное направление — музыка должна быть современной при твердой основе на высокие традиции народа, и из них делать современность — на новом качестве, с новой интонационной лексикой и новым обогащенным содержанием. Только путь при ясном народном чувстве (в самом высоком смысле этого понятия) может быть фундаментом настоящего произведения. А это

* Клавиш оперы «Огненное кольцо» выпустило издательство «Советский композитор».

как раз и есть тот путь, по которому идет Авет. И из народных глубин еще без конца можно черпать и черпать жемчужины (с новым оформлением). Я ведь буду делать анализы этих симфоний. Они мне нужны для очерков. Сейчас очень интересные творческие находки на этом пути имеют Кара Караев, Тактакишвили, некоторые литовские композиторы, в Ташкенте — Козловский, Мушель и некоторые другие. Щедрин, например, много и хорошо «работает» в этом направлении. Только бесконечная недалёковидность позволяет оперировать композиторам с нейтральным материалом.

Всего, всего Вам всем доброго и хорошего в жизни

А. Дмитриев.

Г. Тигранов — А. Тертеряну
г. Ленинград, 29 апреля 1976 года

Дорогой Авет!

...Мне пришла такая мысль! А что, если прибегнуть в постановке (оперы «Огненное кольцо». — Р. Г.) к таким обобщениям (почти до символа), но сохраняющим историческую картину, картинам-сценам (в начале и в конце), либо сменяющим друг друга, либо «наложенными» друг на друга: «Смерть», «Голод», «Разрушения и насилие», вызванные войной», «Бедствие» и т. д. (выразительно, лаконично, но без излишнего нажима). Это как обобщенное представление о многострадальной жизни страны. В этих картинах можно проводить и тему немеркнувшей воли к свободе, стойкости народа, из которых вырастает громадное зарево революции, свободы, «толпы идут», «К солнцу» и т. д. Нечто символическое, нечто от театральных «действ», от оратории, мистерии и панно, где могут быть превосходно слиты и хор, и балет, и оркестр, и художественное оформление, и чтец, а при желании, и кино.

В конце оперы — те же приемы, но с другим содержанием («Революция» и т. д.). В середине — история с девушкой и подпоручиком, причем надо найти такое решение, чтобы становилась ясной связь: Революционные эпохи не только сталкивают свободу и тиранию, классы и т. д., они захватывают и судьбы отдельных людей, их психику, их взаимоотношения и даже вторгаются в самые интимные сферы — любовь и ненависть.

Мне кажется, очень важно, что обобщения, к чему

стремится режиссер, очень соответствуют твоей музыке, но надо эту обобщенность не противопоставлять исторической (да и национальной) конкретности, а связать их. Чтобы ощущалась и революция, борьба за свободу против старого мира, но не только вообще, а в связи с Арменией (в музыке и это есть), а людские судьбы были увязаны с судьбами эпохи, времени, страны.

Вот несколько мыслей для тебя, может, хоть касательно они чем-нибудь помогут.

Г. Т.

В. Гривицкас — А. Тертеряну
г. Вильнюс, 7 мая 1976 года

Уважаемый Авет Рубенович!

Запись Вашей оперы у нас в театре вызвала определенный интерес. Всю оперу прослушал гл. дирижер Алекса, дал хорошую оценку и даже сказал, что это пример, как через интонации и характер национальной музыки можно решить такие широко обобщающие темы. В данное время эту запись попросили для прослушивания и другие дирижеры. (...)

С уважением, Витаустас Гривицкас

Х. Герлах — А. Тертеряну
г. Берлин, 27 мая 1977 года

Уважаемый товарищ Тертерян!

Надеюсь, что Вы получили мое письмо и пластинку с музыкой Маттуса. Между тем Маттус говорил на конференции в Берлине (Союз композиторов ГДР) о Ваших двух симфониях, прилагаю к письму газету с несколькими строчками об этом. (...)

С уважением, Ханнелора Герлах

Г. Венцель — А. Тертеряну
(телеграмма) г. Галле, 5 ноября 1977 года

Премьера оперы («Огненное кольцо». — Р. Т.) прошла с большим успехом, каждый день ждем тебя.

Твой Ганс Венцель

Я. Солодухо — А. Тертеряну

г. Москва, 21 декабря 1977 года

...От приехавших из ГДР слышал об успехе Вашей

оперы. Поздравляю, желаю, как говорится, и впредь так держать!

Ваш Яков Солодухо

Х. Герлах — А. Тертерян
г. Берлин, 21 декабря 1977 года

Уважаемый товарищ Тертерян!

...Послала Вам два экземпляра «Musik und Gesellschaft» со статьей о Вас и мою брошюру, надеюсь Вы все получили. (...)

Между тем была в Галле, там видела Вашу оперу (об этом надо бы подробно рассказать, музыка мне всегда нравилась). На научном заседании говорила о национальном аспекте в творчестве советских композиторов, как музыкальный пример звучал фрагмент из Вашей Третьей симфонии.

Искренне Ваша Ханнелора Герлах

Р. С. Получила теперь уже и второй экземпляр рукописи Р. Степаняна из Галле и передала ее своей знакомой из Западного Берлина, музыковеду, которая очень заинтересована Вашим творчеством.

Г. Орджоникидзе — А. Тертерян
г. Тбилиси, 25 декабря 1977 года

Дорогой Авет!

Поздравляю тебя и твою очаровательную семью с наступающим 1978 годом!

Запомни мое слово, это будет годом признания и большой радости в твоей жизни, ибо музыка твоя придет ко многим людям, и они по достоинству оценят большую человеческую правду, выраженную в ней. Через твои прекрасные творения люди ощутят драматизм и напряжение жизни героического народа, но больше всего — как это бывает с подлинным искусством — личность художника, который обо всем этом поведал кровью сердца.

Мы с тобой знакомы давно, но потребовались годы, чтобы мы по-настоящему ощутили друг друга. Так, чего же ты хочешь от людей: ведь смысл музыки разгадать еще более труднее, и в этой области преодоление пред-
рассудков требует огромных усилий интеллекта.

Как музыканту мне хотелось бы оказаться сопри-

частным этому неотвратимому процессу выхода твоей музыки на большую арену. Ибо там по-настоящему все и проверяется. Именно в этом смысле желаю тебе удачи. Побеждай!!!

Гиви Орджоникидзе

Г. Орджоникидзе — А. Тертеряну
г. Тбилиси, 27 декабря 1978 года

Дорогой Авет!

Во-первых, я не уверен, что ты в Ереване, но уверен, что хотя бы Ирочка доставит тебе послание по назначению.

По-моему, ты не имеешь основания жаловаться на год прошедший — он был для тебя успешным. Ты мне напоминал персонажа из драмы, который на сцене еще не появился, но о котором уже все говорят и на которого переключается действие. Твоих искренних друзей это может только радовать (я, как ты, наверное, догадываешься, принадлежу к их ряду).

Во-вторых, с тех пор как мы с тобою не виделись, ты, наверное, стал автором еще кое-чего и это «кое-что» меня очень интересует.

Замысел, о котором я тебе говорил, я планирую осуществить в 1979 году, так что нам придется по этому поводу очень всерьез встретиться. Меня эта перспектива радует и греет. (...)

Я очень хочу, чтобы ты опять писал бы только самое настоящее — как ты это делал до сих пор. А то, что об этом скажут — у меня нет никаких сомнений.

Обнимаю. Гиви Орджоникидзе

Правление СК Армении — А. Тертеряну
(телеграмма) г. Ереван, 27 июля 1979 года

Дорогой Авет Рубенович, Правление Союза композиторов Армении горячо и сердечно поздравляет Вас с пятидесятилетием со дня рождения. Ваше талантливое, самобытное творчество является одной из ярких страниц армянской советской музыки. Своей преданностью высоким идеалам музыкального творчества, своим активным, новаторским творчеством во имя достижения новых качественных ступеней развития нашей нации

нальной музыки Вы вносите большой достойный вклад в дело дальнейшего расцвета музыкальной культуры Армении.

Желаем Вам, наш дорогой друг и коллега, крепкого здоровья, большого счастья, новых, еще более высоких творческих достижений на благо расцвета Советской музыки.

Мирзоян, Аристакесян, Геодакян, Аджемян, Арменян, Арутюнян, Ахинян, Бабаджанян, Багдасарян, Егиазарян, Мансурян, Оганесян, Овунц, Орбемян, Сарьян, Тер-Татевосян, Тигранов, Чаушян, Манвелян, Казарян.

Кш. Мейер — А. Тертеряну
г. Краков, 5 августа 1979 года

Дорогой Авет!

...Я еще три раза прослушал твою пластинку со 2-й и 3-ей симфониями. Я очень полюбил твою музыку, захожусь под впечатлением особенно от Второй симфонии. Очень меня заинтересовала твоя последняя партитура*, она, интересное и совершенное создание! Буду очень рад послушать ее в записи.

Я убежден, что знакомство с тобой и с твоей музыкой только началось. Очень хочется, чтобы твои симфонии прозвучали в Польше.

Крепко жму руку, твой Криштоф

К. Харниш — А. Тертеряну
г. Галле, 9 октября 1979 года

Дорогой Авет!

Мое письмо от 17.8.79 ты, конечно, получил и, возможно, уже обдумал мое предложение. Но в нашей жизни бывают непредвиденные обстоятельства и осложнения.

Я очень радовался тому, что в поисках подходящего оперного материала для тебя обнаружил новеллу Клейста «Чилийское землетрясение», которая, насколько я знаю, еще никогда не использовалась ни одним оперным композитором. Спустя два дня после моего последнего

* Речь идет о Пятой симфонии А. Тертеряна.

письма к тебе я узнал, что словацкий композитор Я. Циккер написал оперу как раз по этой новелле и подготовил ее премьеру в Братиславе. В ноябре 1979 г. Эрфурте состоится премьера в ГДР. Можешь себе представить, эта новость была для меня горьким разочарованием.

Я уже переговорил с издательством Peters. Издательство предлагает подождать твоего ответа до принятия окончательного решения. Если материал очень интересен тебе и мы найдем вариант, который действительно полностью отличается от варианта Циккера, тогда, по мнению издательства, проект мог бы быть, несмотря на это, реализован. Я считал важным известить тебя о положении дел и с нетерпением жду твоего мнения.

Твой Клаус

У. Кайн, К. Клюттиг — Э. Мирзояну
(телеграмма) (на нем. языке) г. Галле,
12 ноября 1980 года

Пятая симфония Тертерьяна прошла с выдающимся успехом в присутствии значительного представительства (общественности.— Р. Т.). Совместная работа в премьеры явились вкладом в дружбу особенно в дни подготовки к X партсъезду СЕПГ. Примите большую благодарность за поддержку.

С дружеским приветом, директор «Landes theatre»
Ульф Кайн, главный дирижер Кристиан Клюттиг

Йрже Штилец — А. Тертерьяну
г. Прага, 25 мая 1981 года

Уважаемый, дорогой Авет!

...Я до конца жизни не забуду пребывание в Ереване, встречу с Вами, с Вашей музыкой. Когда я вернулся, я подготовил много передач по радио, одну (60 минут) только о Вас! Сделал также несколько докладов в Союзе чешских композиторов с акцентом на Вас. Может быть, что Вам об этом рассказывал В. Кучера. Ваша Вторая симфония знакома из пластинки многим людям. (...)

Всего хорошего Вам, Вашей гениальной музыке!
Ваш Йрже Штилец

И. Курш (ЧССР):— А. Тертеряну
г. Тбилиси, 26 октября 1981 года

Милый мой друг, еще перед моим отъездом хочу Вам сказать, что Ваша симфония мне очень понравилась и ее я осознал как одно из самых лучших сочинений на Тбилисском фестивале. Выражение и глубина Вашей музыки, связь с национальной армянской музыкой, с давней культурой и историей Вашего народа, инспирация с современной жизнью, всей советской музыкой и европейской музыкальной современностью. Архитектура композиции, способ мысли — это все мне очень понравилось и я Вам желаю много инвенций и такого же житного музыкального мышления.

Ваш Иван Курш

Р. Чепечян — А. Тертеряну
(на западноармянском языке) г. Алеппо,
1 марта 1982 года

Дорогой Мастер!

Вчера мы получили высочайшее удовольствие, послушав новую запись оперы «Огненное кольцо». Разрешите, дорогой Мастер, сердечно поздравить Вас, как автора. Этим Вашим произведением Вы дали новое дыхание армянской оперной музыке, Вы открыли новое качество прогресса. Опера «Огненное кольцо» не только должна быть нашей гордостью, но и должна принести новый успех творческому армянскому народу на международной арене.

Как желательно было бы, если бы Армянское радио взяло бы обязанность передавать если не все произведение, то хотя бы избранные его части с поэтическим текстом для зарубежных армянских слушателей.

Да, всегда повторяющиеся народные и гусанские песни любимы народом, но, тем не менее, сегодня среди западных армян немало поклонников лучшей классической и современной музыки, которым большое удовольствие может доставить знакомство с удачным произведением такого уровня.

И наконец, таким произведением должно пропагандировать вершины армянской музыки среди чужих.

Гордимся Вами, здравствуйте, Мастер, и продолжайте обогащать нас новыми и новыми сокровищами.

С глубочайшим восхищением, Р. Чепечян

...Те, кто сидели в зале, говорят, что было ощущение полного погружения в звук и «обволакивающего» его воздействия. Все звучало мягко. Прекрасно получилось вторжение цитаты с тромбонами — это был очень выразительный и резкий контраст. Пели, кажется, тоже ничего, во всяком случае югославская аппаратура скрасила все наши недостатки и подчеркнула все достоинства. Симфония шла медленно, особенно вначале, так как Лазарев стремился таким образом попасть в самое громкое место фонограммы с тромбонами. Потом темп чуть подвинули. Но все равно, симфония шла больше получаса. (...)

Ваша симфония произвела очень глубокое впечатление на устроителей фестиваля — это композитор Игорь Кульерич и Мирослав Полянец. Американская певица, певшая с нами, также была в восторге. (...)

Обнимаю, Саша Ивашкин

Х. Герлах — И. Тиграновой
г. Берлин, 7 июля 1983 года

Дорогая, милая Ирина!

...Я показала Пятую симфонию (целиком), как часть своей «лекции» о советской музыке. Была прекрасная реакция слушателей, очень интересный и продолжительный обмен мнениями об этой музыке.

В следующем году я буду писать для журнала статью «О творчестве Авета Тертеряна», а кроме того (только это пока не конкретно), анализ Пятой симфонии. Но статья о творчестве (обзор) уже точно оговорена. Я рада, что это, наконец, станет реальностью.

Также определенно запланирована на 1984 год радиопередача (75 минут) о творчестве А. Тертеряна. В связи с этим мне еще нужна запись Пятой симфонии (и Четвертой, если возможно, самая хорошая, которая существует. (...))

Искренно Ваша, Ханнелора Герлах

Вик. Катаев — А. Тертеряну
г. Москва, 11 июля 1983 года

Дорогой Авет Рубенович!

...Оркестр (о записи оркестром Радио Осло Четвертой симфонии. — Р. Т.) был, действительно, очень хоро-

Л. Любовский — А. Тертеряну
г. Казань, 5 декабря 1982 года

Многоуважаемый Авет Рубенович!

Секция симфонической музыки планирует прослушивание Вашей Третьей симфонии в середине декабря на творческом собрании (симфонический четверг). Буду очень благодарен Вам, если Вы пришлете нам партитуру этой симфонии. (...)

Сам я до сих пор помню исполнение Вашей Симфонии № 3 на съезде, оно произвело на меня неизгладимое впечатление.

Леонид Любовский

М. Гусейнов — А. Тертеряну
г. Махачкала, 17 декабря 1982 года

Дорогой Авет Рубенович!

Поздравляю Вас с большим очередным успехом в Ленинграде. (...) Ваша Четвертая симфония стала моей настольной книгой, в которой так много близкого мне. (...)

С большим уважением, Магомед Гусейнов

М. Сабина — А. Тертеряну
г. Москва, 7 января 1983 года

Дорогой Авет!

...Ужасно интересуюсь «Монологам», жду встречи с ними и их автором, музыку которого искренне люблю.

Марина Сабина

С. Ивашкин — А. Тертеряну
г. Москва, 1 мая 1983 года

Дорогой Авет!

Поздравляю с премьерой (Шестой симфонии. — Р. Т.)! Она прошла прекрасно во всех отношениях: нам предоставили прекрасный, огромный зал с превосходной акустикой, современным, но изысканным интерьером (плавно поднимающимся амфитеатром, балконов нет) и, что главное, с потрясающей аппаратурой! (...)

...Те, кто сидели в зале, говорят, что было ощущение полного погружения в звук и «обволакивающего» его воздействия. Все звучало мягко. Прекрасно получилось вторжение цитаты с тромбонами — это был очень выразительный и резкий контраст. Пели, кажется, тоже ничего, во всяком случае югославская аппаратура скрасила все наши недостатки и подчеркнула все достоинства. Симфония шла медленно, особенно вначале, так как Лазарев стремился таким образом попасть в самое громкое место фонограммы с тромбонами. Потом темп чуть подвинули. Но все равно, симфония шла больше получаса. (...)

Ваша симфония произвела очень глубокое впечатление на организаторов фестиваля — это композитор Игорь Кульерич и Мирослав Полянец. Американская певица, певшая с нами, также была в восторге. (...)

Обнимаю, Саша Ивашкин

Х. Герлах — И. Тиграновой
г. Берлин, 7 июля 1983 года

Дорогая, милая Ирина!

...Я показала Пятую симфонию (целиком), как часть своей «лекции» о советской музыке. Была прекрасная реакция слушателей, очень интересный и продолжительный обмен мнениями об этой музыке.

В следующем году я буду писать для журнала статью «О творчестве Авета Тертеряна», а кроме того (только это пока не конкретно), анализ Пятой симфонии. Но статья о творчестве (обзор) уже точно оговорена. Я рада, что это, наконец, станет реальностью.

Также определенно запланирована на 1984 год радиопередача (75 минут) о творчестве А. Тертеряна. В связи с этим мне еще нужна запись Пятой симфонии (и Четвертой, если возможно, самая хорошая, которая существует. (...))

Искренно Ваша, Ханнелора Герлах

Вик. Катаев — А. Тертеряну
г. Москва, 11 июля 1983 года

Дорогой Авет Рубенович!

...Оркестр (о записи оркестром Радио Осло Четвертой симфонии. — Р. Т.) был, действительно, очень хоро-

ший. (...) Оркестр быстро понял твою систему записи. (...) Ты сделал то, что хотел — музыканты при первом прочтении, действительно, держали инструменты на «изготовке» как солдаты — ружье, ожидая моего указания, взмаха. (...)

Отзывы очень противоречивые. Звукорежиссер в восторге — понравился эпизод с «бьющимся сердцем», начало — «вывод» отдельных звучаний, «появление» из кластера До мажора, эпизод с валторной, — он много говорил об иррациональном образе и т. д. Часть музыкантов просто ничего не поняли — играли партии, ждали, когда я покажу им вступление. Другая часть — много говорила об усложненности записи, о драматичности эпизода «бьющегося сердца» (этот эпизод многим понравился). Один музыкант, правильно, наверно, сказал — «эту музыку нужно слышать из зала, а не играть в оркестре, потому что непосредственное исполнение, занятость не позволяют «погрузиться» в фантазийную импровизационность». Я передаю своими словами, но по мысли он сказал именно это, мне потом певели. Действительно, эта музыка требует полного, как ты говоришь, «погружения», т. е. отвлечения от сует мира. (...)

Кстати, передай директору оркестра (ГСО Армении. — Р. Т.), что я видел собственными глазами афишу первого открытого исполнения симфонии Грига в Ереване. Афишу тогда подписали все оркестранты. Висит она под стеклом, в холле концертного зала им. Грига в Бергене. Интересно — Карс Андерсен сказал мне, что через два года он собирается уходить на пенсию. Все оставит в своей комнате главного дирижера, но афишу «из Еревана» заберет с собой!!!

С искренним приветом, жму руку, Виктор Катаев

В. Рубин — А. Тертеряну
г. Москва, 5 ноября 1983 года

Уважаемый Авет Рубенович!
Хочу еще раз поблагодарить Вас за Вашу музыку. Жизнь так сложилась, что я впервые с ней встретился в Тбилиси. Впечатление осталось сильное, устойчивое. Мне захотелось поделиться с Вами некоторыми соображениями на бумаге.

От Вашей музыки исходит сильный дух — дух почвы и судьбы. Это, по моему глубокому убеждению, одно из основных условий подлинной художественности. Это то, для чего композитор, в истинном значении этого слова, приводит в согласие звуки, извлеченные им, по словам Блока, «из хаоса Мира». Случается это чрезвычайно редко — потому-то и встреча с такими звуками (Вашей симфонии) столь впечатляюща, столь сильно воздействует на душу и воображение.

В музыке Вашей сжато время. Долгое время, исчисляемое не одним веком. Животрепещущее, сегодняшнее движение души я также явственно в ней ощутил. Отсюда впечатление имеет объем. Живое чувство связи — не то дежурное, пресное, казенное, которое так распространено, а тайное и неосознанное, — с народным началом, также мне близко в Вашей музыке. Подлинно народное близко всем народам. Музыка Ваша вызывает желание слушать ее еще и еще. По первому прослушиванию мне показалось, что в симфонии иногда есть избыточность пространства. Оговариваюсь, по первому прослушиванию.

Цех наш музыкальный, большой и постоянно все увеличивается и увеличивается. Самые способные в нем, я не говорю, естественно, о делягах и графоманах, часто поддаются внутрицеховым поветриям. Вместо того, чтобы, сливаясь с большим Миром, оплодотворить свою душу, потихонечку опыляют друг друга. Таким образом рождаются сочинения не из первозданного родника, а уже из «вторичного сырья», из кем-то, когда-то пережитого. (...) Образуется впечатление хоть и яркое, но мгновенно выветривающееся, ибо отсутствует то сокровенное начало, которое и создает подлинную музыку. (...)

С уважением, В. Рубин

Правление СК Армении — А. Тертеряну
(телеграмма) г. Ереван, 17 февраля 1984 года

Дорогой Авет Рубенович!

Правление Союза композиторов Армении сердечно поздравляет Вас с присвоением почетного звания «Народного артиста Арм. ССР». Отмечая Ваши большие заслуги в развитии армянского советского симфонизма.

мы с глубоким удовлетворением подчеркиваем Ваши высокие успехи на этом важном поприще. За последние годы Ваши симфонии звучали в крупных музыкальных центрах нашей страны и за рубежом в исполнении признанных коллективов, повсеместно принося успех Вам и нашей национальной музыкальной культуре. В этот радостный день желаем Вам, наш дорогой друг, доброго здоровья и новых творческих достижений на благо дальнейшего развития нашей музыки. Обнимаем,

Мирзоян, Аристакесян, Арутюнян, Оганесян, Геодакян, Амирханян, Чаушян.

Г. Аракелян — А. Тертеряну
(телеграмма) г. Ереван, 17 февраля 1984 года

Уважаемый Авет Рубенович!
Сердечно поздравляем Вас с присвоением почетного звания «Народного артиста Армянской ССР», желаем дальнейших больших творческих успехов на благо развития советского музыкального искусства.

Министр культуры Армении Аракелян.

Р. Лох — А. Тертеряну
(на нем. языке) г. Франкфурт (Одер),
11 сентября 1984 года

Я радуюсь Вашему интересу к Клейсту и его новелле, которую мы также в современной полемике с клерикализмом считаем особенно актуальной своей яркостью и богатством. (...)

С уважением, Док. Рудольф Лох
(директор музея Клейста).

К. Маршален-Млынчик — А. Тертеряну
г. Варшава, 6 июня 1987 года

Благодарю Вас за участие в симпозиуме, посвященном современной советской сценической музыке, который состоялся во Вроцлаве 11—12 мая нынешнего года. Я имею честь обратиться к Вам с творческим заказом на симфоническое произведение, предназначенное для

исполнения на одном из фестивалей современной музыки в Польше.

С уважением, Кристина Маршален-Млынчик
(сотрудник Министерства культуры и искусства).

Р. Юркиёнен — А. Тертеряну
г. Хельсинки, 22 сентября 1987 года

...Мы ищем возможность исполнения Вашего произведения в сезоне 1988—1989 гг. На хельсинском фестивале 25 августа 1988 года концертом дирижирует Геннадий Рождественский. Он предложил исполнение Четвертой симфонии Шостаковича. Может быть, было бы возможно Вашу симфонию исполнить во втором отделении того же концерта. (...)

Рейио Юркиёнен, директор
Оркестра хельсинской филармонии.

М. Гуастони — А. Тертеряну
г. Милан, 28 октября 1987 года

Дорогой Метр,
я очень сожалею, что не имел возможности встретиться с Вами во время Вашего пребывания в Италии. Я надеюсь, что Вы хорошо провели эти дни.

Я ожидаю получения партитуры Седьмой симфонии, и мы приложим все силы для исполнения ее в течение будущего года.

В надежде, что скоро я смогу порадовать Вас хорошими вестями, я дружески приветствую Вас.

Мимма Гуастони, Директор
Генерального издательства.

Х. де ла Мотте — А. Тертеряну
г. Западный Берлин, 30 января 1988 года

...Прошу Вас прислать мне одну из Ваших партитур, так как я хочу в педагогическом курсе, который я веду, рассказать и о Вашей музыке, которая мне очень понравилась. (...)

Сердечный привет.
Профессор, доктор Хелга де ла Мотте.

БЕСЕДЫ С КОМПОЗИТОРОМ А. ТЕРТЕРЯНОМ

Дом. Детство. Родители

— Что вы помните о доме вашего детства?

— Наш дом был заметным явлением в Баку. О нем говорили, как о доме, где всегда звучит музыка, поэзия, проза, даже целые оперы. Пели все и за всех, т. е. все партии, ну и мы, дети, тоже принимали участие. У нас бывали очень интересные гости: врачи, юристы, литераторы, журналисты. Помню — это были люди высокообразованные, по-настоящему влюбленные в музыку.

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

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

Часто и я пел дуэты со знаменитыми певцами. В опере «Евгений Онегин» в сцене на балу я вызывал их на дуэль...

— Что вы можете вспомнить о своем отце?

— Мой отец был врачом и всегда считал эту профессию своим призванием, несмотря на то, что он обладал весьма незаурядным голосом, и многие профессионалы — крупные певцы, педагоги-вокалисты — предлагали ему блестящее будущее, уговаривали бросить врачевание и полностью заняться вокалом, но он всегда повторял, что он прежде всего — врач, хотя это не мешало ему в Саратове, где, кстати, он окончил университет, учиться профессиональному пению.

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

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

шение отца к своей профессии, и ко всему остальному.

У отца был прекрасный тенор, по тембру напоминающий голос знаменитого Джильи.

Помню, в первые годы после войны показывали трагедийный фильм о Джильи. Однажды какая-то женщина в кинотеатре, узнав меня, сказала: «О, как это напоминает голос вашего отца!». Отца к тому времени не было в живых, он умер 12.04 1941 года, но многие сохранили в памяти его очень красивый голос.

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

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

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

Будучи крупным специалистом, отец просто делал чудеса, например, сложнейшие по тем временам операции: трепанацию гайморовой пазухи, и операции на ухо — это в то время, когда еще не было таких инструментов, таких возможностей как сейчас. Он был известным, можно даже сказать, знаменитым врачом в Баку. Все пациенты его очень любили. К нему люди тянулись потому что были уверены, что он всегда готов оказать любую помощь. Наша улица была, так сказать, улицей врачей, но больные чаще всего шли к отцу. И если ночью надо было кого-нибудь разбудить, то будили всегда его. Преисполненный чувством врачебного долга, он всегда оставался верен клятве, которую дал еще в университете.

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

...Каждое утро отец распевался, потом шел в поликлинику, когда возвращался — он пел романсы, а по вечерам устраивал фортепианные и вокальные концерты...

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

— Что вы можете рассказать о своей матери?

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

Моя мать почти во всем была талантливой от природы. Она пела, хорошо рисовала, училась на трех факультетах, но ни один из них не окончила. Ее подруги вспоминают, как в годы учебы пользовались ее конспектами, списывали у нее курсовые работы. Все они потом стали учеными, докторами наук, а мама...

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

Видимо, жизнь складывалась так, что это все было ей не нужно. Потом... неожиданно все прекратилось.

умер отец, началась война — именно тогда она стала заниматься вокалом, стала выходить на эстраду. И выступления проходили с огромным успехом, под громкие овации зала и, как правило, ее долго не отпускали со сцены. Она очень любила исполнять цыганские романсы, а я, по тем временам, крайне строгий в выборе, старался пресечь ее увлечение, тогда я очень хотел, чтобы она пела только «чистую» классику. Делала она это прекрасно, но всегда чувствовалось, что ее тянет к цыганским романсам. С годами я и сам полюбил цыганские романсы, за их правду чувства, естественность.

Жила мама, конечно, ради своих детей — меня и моего брата Германа. Она делала для нас все, могла остаться даже без туфель, лишь бы мы были одеты. Многие упрекали ее за то, что она держала нас, как говорится, «в вате», не заставляла работать, мне тогда было 14—15 лет. А она не впускала нас даже на кухню. Мы никогда не помогали ей по хозяйству, не знаю, хорошо ли это или плохо, но она все всегда делала сама.

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

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

Утром — она прачка, полойка — она крайне требовала чистоту, и у нас в доме все блестело так, что это порой угнетало: сюда не подойди, то не тронь — это создавало некоторое напряжение в домашнем кругу, а вечером гости целовали ей ручки, которые ламили полы. Она как-то умудрялась делать множество дел сразу: готовить, стирать и, одновременно беседуя на любые темы. И в этом не было суеты, то был ее

бый ритм жизни. Она была очень остроумным, удивительно оптимистичным человеком. Всегда развлекала друзей и себя — помню, как она весело смеялась, устраивая всевозможные розыгрыши.

Никто никогда не мог узнать от нее, где она родилась. То говорила, что в Париже, то еще где-то. А родилась она в Шуше. Возраст ее так никто и не узнал, даже ее внуки. Помнится, по последней версии она оказалась ровесницей моего сына! Во всяком случае, однажды выяснилось, что она моложе меня — вот до чего договорила.

До последних дней жизни она оставалась женщиной в полном смысле этого слова. Одевалась она по последней моде, экстравагантно, и всегда с большим вкусом, кстати, так же одевала и нас. Даже, когда лежала с тяжелейшим инфарктом в Москве, в больнице Склифосовского, она продолжала живо интересоваться пошивом своей шубы и просила не забыть о каких-то деталях фасона...

Готовила она потрясающе — красиво и вкусно. Видимо, и тут у нее был талант. Иногда она просто из ничего могла накрыть шикарный банкетный стол. И делала она это с таким вкусом и так эффектно (какие-то взбитые сливки, а сверху гранаты, политые еще чем-то...), что даже никто не решался есть. Причем этим блюдам сама давала неслыханные экзотические названия.

Мы с мамой по характеру не были похожи: она не воспринимала жизнь так, как я, она была полна оптимизма. В 60-х годах она переехала в Москву и очень хотела, чтобы я или Гера жили с ней. Я же говорил, что мой переезд из Еревана невозможен, потому что я уже крепко «повязан» Арменией, ее землей. Видимо, Баку, в те годы интернациональный город оказал свое влияние на маму, и у нее не было острого «чувства нации». Несмотря на свое карабахское происхождение, она не могла меня понять.

— Помните ли вы годы войны?

— Это были тяжелые годы. Отец умер за полтора месяца до начала войны. Маме пришлось срочно устроиться на работу, чтобы содержать детей. Ее голос стал единственным источником средств нашего существования. Я часто ездил с ней на гастроли, а в небольших городах аккомпанировал ей. Я очень хорошо знал во-

кальную литературу и сам пел многие романсы, говорят, был и неплохим концертмейстером.

— Сохранил ли ваш дом свои традиции?

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

Сохранить традицию, сохранить дом было очень трудно, особенно для молодой женщины, которая осталась одна с двумя детьми на руках. И только мамина энергия, ее оптимизм, воля к жизни, а также нелегкая задача поставить нас на ноги, сделать людьми заставляли ее бороться с тяготами жизни. Она делала все, чтобы мы никогда не чувствовали безотцовщины.

— Именно в годы войны у вас останавливался С. Прокофьев, о чем свидетельствует одно из недавно опубликованных его писем к Н. Мясковскому, расскажите об этом.

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

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

Музыкально-театральная жизнь Баку

— По вашему рассказу видно, что ваша семья была тесно связана с концертно-театральной жизнью города. Могли бы вы рассказать о ней?

— Что-то запечатлелось с самого детства, что-то в дальнейшем рассказывали старшие. Определенно одно, богатые музыкальные и театральные традиции Баку активно развивались в предвоенные и военные годы. Сюда приезжали все видные дирижеры страны и почти все зарубежные гастролеры. Симфонический оркестр же, который мне представляется олицетворением культуры, в те годы, можно было назвать одним из лучших. Концертная жизнь была насыщенной, но меня, почему-то, всегда тянуло именно на симфонические концерты. Хочу особо отметить настоящий факт, поскольку в результате именно это повлияло на мое музыкальное мышление. В Баку приезжали и прекрасные солисты...

— А театры?..

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

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

— Конечно, это не могло не оказать влияния на вас, юношу.

— Когда сейчас вспоминаю концерты, спектакли, музыкальную атмосферу, в которой я рос, то понимаю, какое все это оказывало влияние на мое мировоззрение, на формирование моей личности. Впечатления как бы подсознательно входили в меня, потому что если бы я сознательно относился к ним, представляю, сколько бы вопросов задавал всем этим великолепным музыкантам. Впечатления эти, как бы откладывались в моей эмоциональной памяти и сейчас также подсознательно и естественно все срабатывает в нужный момент.

Первые творческие опыты. Начало учебы.

— Когда вы решили стать композитором?

— Об этом я никогда не думал. Напротив, отношение к музыкантам у меня всегда было несколько скептическим, хотя еще до профессиональных занятий в

возрасте 14—15 лет музыку я знал не хуже, чем студенты консерватории.

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

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

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

— Помните ли вы ваш первый опус?

— Произошло это совершенно неожиданно! Моя мама вспоминала, что, когда она после войны заболела тифом, я впал в некое стрессовое состояние. Ей нужен был уход и я постоянно находился дома. В недолгие часы, когда она спала, я сидел в тишине рядом с ней и, видимо, в состоянии какой-то грусти, печали, а может, уже и какого-то творческого погружения, я «услышал» музыку, или точнее, музыкальную картину движущегося каравана. Во всяком случае, когда я «перенес» на рояль, все выглядело очень образно. Хотя это явно была вовсе не фортепианная музыка. И уже тогда, в 17 лет, мне стало совершенно ясно, что фортепианной музыки я писать никогда не буду. В пьесе уже ощущались зачатки творческого мышления и даже, как я сейчас припоминаю, чисто симфонического. Наверное, ее можно было бы оркестровать.

Имело ли сочинение форму? Вряд ли, все еще было неосознанно. Но бесспорно одно, оно имело свою динамику развития, так как в нем было начало, приближение и уход. Может быть, какая-то форма и образовывалась, но, видимо, как я сказал, благодаря динамическому нарастанию. Произведение получилось очень образным, всем нравилось, на всех производило впечатление и многие считали, что я должен стать композитором.

— А дальше?

— После этого я, еще влюбленный, написал романс «Это было в мае» — довольно-таки сентиментальный. Он также многим нравился и, кстати, уже пелся. Главное, что в нем появилась форма — это был именно романс. Видимо, он у меня получился еще и в силу того, что я рос в атмосфере романсов, арий, вокальной музыки. В нем сильно ощущались традиции русской классики.

Потом последовал романс «Соловей и роза». Написал я его в 1948 году. Это сочинение было уже вполне зрелое. Интересно, что романс до сих пор поют в консерватории и на эстраде. Но если говорить о самобытности, то и этот романс был «а-ля» Римский-Корсаков или Рахманинов. И не случайно: в нашем доме царила атмосфера именно их музыки, она и стала тогда моим средством выражения.

— Эти опыты и привели вас в Бакинское музыкальное училище?

— Желание стать музыкантом к этому времени во мне определилось. Причем поступать я хотел на дирижерский факультет. Дирижером мне хотелось стать больше, чем композитором: видимо, опять-таки сказывалась тяга к артистизму. Но выяснилось, что дирижерского отделения в училище нет, а есть теоретико-композиторское. И я согласился... Вот так все естественно и получилось.

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

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

Переезд в Ереван. Продолжение учебы. Новая музыкальная среда. Педагоги.

— Когда и почему вы решили покинуть Баку и переехать в Ереван?

— Атмосфера в нашем доме на Малыгина 17, который оставался домом «открытых дверей», начала про-

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

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

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

— В Ереване вы продолжили учебу?

— Да. Приехав в Ереван, я показал свои сочинения приемной комиссии в музыкальном училище имени Раманоса Меликяна, и меня приняли на четвертый курс. Поскольку первые три я уже прошел в Баку. Полгода!

я проучился у Григория Егиазаровича Егиазаряна по классу композиции, но между нами возникло полное непонимание и занятия быстро прекратились. Так и не найдя точек соприкосновения с педагогом, я окончил училище как теоретик.

Помню, первое, что меня поразило при общении с Егиазаряном, было его задание принести тему-мелодию. Я спросил: «Для чего?». Он ответил: «Вот вы принесите мелодию, а потом мы подумаем, для чего». Это было для меня совершенно убийственно. Я не мог представить себе, как можно написать просто тему без соответствия ее с определенной формой, без связи с сочинением в целом. Для меня до сих пор остается загадкой: может ли мелодия родиться без всего остального, без гармонии, без формы?

После окончания училища я был направлен в консерваторию. Я даже не видел своего диплома, дирекция сама переправила его в вуз, а мне выдали направление. В Ереванской консерватории я попросился в класс Эдварда Михайловича Мирзояна, с которым впервые встретился в Москве, в Доме культуры Советской Армении, у Генриха Ильича Литинского. В Эдварде Мирзояне я сразу почувствовал какую-то духовную близость, общность в отношении к творчеству, пониманию каких-то трудно объяснимых вещей.

— Ваше первое приобщение к национальной культуре произошло в Армении, как легко оно протекало?

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

Проникновение в дух, по сути, новой для меня культуры было процессом непростым. Но так как за моими плечами был уже большой слуховой музыкальный опыт русской и европейской культуры, процесс этот протекал быстро и естественно. Я приехал в Армению где-то уже сложившимся музыкантом, и неудивительно, что отбор информации был у меня целенаправленным, подчиненным достаточно строгому уже тогда художественному вкусу.

Возможность сознательного отбора сыграла положительную роль. Я не был засорен всем тем, что «не надо», и мне четко было ясно, что хорошо, а что плохо. Так шло время, наполненное познанием духа армянской культуры, музыки и, наконец, настал день, когда меня объявили армянским композитором.

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

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

Тут я хочу обратить внимание на одну проблему. Музыку всегда стараются связать с языком, что, с моей точки зрения, крайне ошибочно. Музыкальная интонация в какой-то степени связана, конечно, с языком, но музыка, как феномен, находится за пределами языка, за пределами слов. Каким же образом многие считают язык чуть ли не решающим фактором в определении национальной принадлежности музыки? Тут, мне кажется, большая неувязка. Язык не может даже приближаться к выражению духа музыки, и неизвестно, что первично: язык или звук. Я думаю, что первичен звук, что музыка языка родилась раньше, чем его смысловое значение. Я уверен, что звук более многолик и способ

открывать миры в бесконечности, а слово более однозначно.

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

Чисто европейская культура, на которой я воспитывался двадцать лет, и искусство Востока, атмосфера восточной музыки, так же всегда окружавшая меня сперва бессознательно, а в Армении — уже вполне осознанно «входила» в меня — и их связь дала, как мне кажется, свой положительный результат. Именно тогда настала пора настоящего творчества, когда стало возможным совмещение сугубо европейского и сугубо восточного. Я считаю, что у нас, армянских композиторов, есть то преимущество, что, вбирая европейскую культуру, приблизительно так же, как любой европеец, мы проникнуты еще и своим, национальным духом, истинным пониманием сущности восточного искусства. А для европейца оно совершенно «закрыто» и осознанно только как ориентализм, которому присуще поверхностное представление о Востоке.

— Что вы можете рассказать о своих педагогах?

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

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

Эдвард Михайлович очень чуток к творчеству, к музыке студентов. Он никогда не довлеет над личностью

студента, а пытается распознать его индивидуальность, что для молодых композиторов очень важно.

Меня он считал трудным студентом. Во-первых, к профессиональной музыке я пришел сравнительно поздно, к 20-ти годам, уже со сложившимися взглядами и представлениями о музыке; во-вторых, я проявлял много самостоятельности и порой педагогам трудно было мне что-либо доказать, хотя Мирзоян это делал очень тонко и, в целом, больших противоречий у нас никогда не возникало.

Я приносил на уроки сочинения почти в готовом виде. Они или просто уничтожались, как неудавшиеся, или Эдвард Михайлович очень метко указывал путь к продолжению работы, давая столь важный импульс для этого. Причем он мог предложить одно, а я мог сделать другое, но то, что он советовал, как-то меня стимулировало. Он никогда не навязывал мне своих мыслей, а только обозначал путь, по которому мне следовало идти. Это как раз было то, что нужно, так как меня достаточно было направлять, не более.

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

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

С Сарьяном мы часто слушали музыку, причем не только на уроках в консерватории, но и у него дома. Он устраивал вечера прослушивания музыки и, в частности, доставал редкие записи. Круг слушателей был вначале очень широк, потом он сузился: от нас быстро отмежевались те, кто еще на студенческой скамье утратил интерес ко всему новому. И эта замкнутость ощущается и сегодня в сочинениях некото-

рых моих сокурсников. Мне же знакомство с так называемой «новой музыкой» всегда было очень интересно. Сарьян старался привить студентам музыкальный вкус, и это сыграло свою положительную роль.

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

Ранние произведения

— Насколько первые произведения определили дальнейший путь вашего творчества?

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

— В одном из ранних списков ваших произведений указаны такие, о которых вы потом нигде не упоминаете, например, Соната для скрипки и фортепиано, вариации, пьесы...

— Эти произведения я писал в училище, их очень много, но сейчас я их не упоминаю. Некоторые из них не закончены, некоторые — просто проба пера, есть и незавершенные, но они для меня сегодня просто не представляют художественного интереса. Кстати, о романсе «Соловей и роза». У меня в ту пору было много романсов, но, наверное, только благодаря первой исполнительнице, Анжеле Арутюнян. «вынесшей» его на широкого слушателя, он стал популярен и его начали петь. Я же, до сих пор как-то стесняюсь его. Наверное, потому, что к моему теперешнему творчеству, он не имеет никакого отношения. Хотя среди моих коллег есть и такие, которые многие годы продолжают писать роман-

сы в духе Рахманинова, Римского-Корсакова и так далее. Я же их тщательно скрываю.

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

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

Соната для виолончели и фортепиано. Поступление в Союз композиторов

— Каково ваше отношение к Сонате для виолончели и фортепиано сегодня?

— Отношение к первым произведениям, в том числе и к Виолончельной сонате у меня, конечно, доброе и в то же время, снисходительное, потому что я вижу там еще несостоявшегося художника. Тем не менее в них есть очень дорогие для меня искренность и непосредственность. Выражение там более наивное, но другого быть не могло, оно соответствовало моему представлению о мире, о звуках. Это честные сочинения, откровенные и, порой у меня возникает ощущение, что сейчас я не сумел бы написать такую сонату. Да и оперу большую не смогу написать такую, как «Огненное кольцо», хотя казалось бы, не так уж много лет прошло с тех пор.

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

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

Соната по тем временам считалась чуть ли не авангардным сочинением, очень много было нападков со стороны моих старших коллег. Вплоть до того, что, Лазарь Сарьян, тогда председатель Союза композиторов, вынужден был в своем докладе взять Сонату под защиту. Выступали против острых, терпких звучаний, сейчас даже не помню, против чего еще, настолько это смешно звучит в наши дни.

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

— Расскажите, как вас принимали в Союз?

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

Принимали нас в Москве на самом высочайшем уровне. Я думал, что послушают, примерно, пару минут, не больше. Но помню, Секретариат СК СССР, на заседании которого присутствовали и Дмитрий Шостакович, и Арам Хачатурян. От начала и до конца прослушав Сонату, секретари СК СССР начали серьезный разговор, обсуждение. И я должен сказать, что мы все, втроем, выдержали экзамен блестяще. Нас очень хвалили, и наши произведения были включены в программу Молодежного смотра в Москве, где мы втроем опять же оказались в центре внимания.

Вокально-симфонический цикл «Родина»

— Сразу ли получило признание это произведение?

— Путь к признанию... — это была целая история! Опять мое сочинение восприняли как авангардное. Для

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

Этот цикл, какие бы вокруг него ни велись споры, был для меня родным сочинением. Но он принес мне очень много неприятностей. Играть его не хотели, петь не могли. Почему? Я до сих пор не могу понять. За него брались такие дирижеры, как Оган Дурян. Испир Хараджаниян, Юрий Давтян, потом Микаэл Малунцян, который, кстати, все же записал для Радио две части из этого цикла. Поскольку оркестр тоже не принимал мою музыку, исполнение осуществить было очень трудно. И фактически впервые цикл прозвучал через два года после его создания на встрече московских и армянских композиторов. Наверное, мне помог и фон, тогда играли какое-то сочинение Алемдара Караманова, на самом деле страшно сумбурное и авангардное. И на этом фоне Тертерян показался вдруг чуть ли не «классиком».

Оркестр первый раз всерьез сыграл «Родину», уже на генеральной репетиции. Дирижировал циклом Арам Катанян, солистами были Изабелла Айдинян и Мигран Еркат. Певцов во время репетиции дирижер поставил лицом к оркестру, чтобы инструменталисты прониклись доверием к этому сочинению. Оркестранты поначалу довольно нагло смотрели в глаза солистам, даже пошмеивались: Мол, что же это вы там такое поете и нужно ли это вообще петь? После второй части улыбки в оркестре исчезли, после третьей — некоторые даже пытались аплодировать, после четвертой — аплодисменты усилились, и буквально все оркестранты приняли сочинение. После пятой же части весь оркестр поздравлял меня. Но, как я уже сказал, шла генеральная репетиция и говорить мне дирижеру, что сочинение надо еще «сделать», было поздно. Несмотря на все это, цикл имел на концерте свой первый успех и немалый. Впрочем, были и отрицательные рецензии. Мне памятна ста-

тья Лианы Гениной, появившаяся на страницах «Советской музыки», где она очень резко отозвалась о моем произведении, но к чести ее, спустя два года, на страницах того же журнала она писала прямо противоположные слова. Это один из ярких примеров того, как приходилось постепенно завоевывать слушателей.

Это было в 1959 году. А в 1962 — я получил Всесоюзную премию за цикл «Родина», в 1963 — он имел триумфальный успех в Москве, в Колонном зале Дома союзов. Исполнителями были: И. Айдинян и М. Еркат, Большой симфонический оркестр Гостелерадио, дирижер А. Жюрайтис. С этим исполнением связана целая история. Сочинение должны были играть на день-два позже, а исполнять должен был Оперно-симфонический оркестр Гостелерадио, под управлением дирижера Игоря Блажкова. И вдруг накануне открытия Пленума СК СССР, срочно ищут меня, звонят: «Сегодня же партии отнесите в Большой симфонический оркестр, а партитуру передайте А. Жюрайтису. Ваш цикл будет исполняться завтра, в день открытия Пленума». Я впал в панику, ужас!.. Тот оркестр хоть как-то, но репетировал. Вечером я передаю партитуру дирижеру, утром он выходит на генеральную репетицию. Пробная читка... Но оркестр сыграл так, что я, можно сказать, впервые услышал свое произведение таким, каким оно мне «снилось». Они с листа исполнили даже лучше, чем вечером на концерте. А когда дирижер повернулся ко мне и спросил, есть ли у меня замечания, я просто онемел. До этой репетиции я думал, быть может, это моя вина, что исполнители не воплощают замысла. Но тут я не мог ничего произнести.

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

Вокально-симфонический цикл «Революция»

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

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

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

Цикл «Революция» непосредственно связан с моей дальнейшей работой над оперой. Отдельные его части вошли в оперу «Огненное кольцо» — это «Гишер амбогдж», а также «Галис эн, галис эн», правда, в опере они немного переиначены и переосмыслены в плане общей драматургии.

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

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

Струнный квартет

— Насколько Струнный квартет определил становление вашего музыкального языка?

— Я думаю, он, прежде всего, предопределил мое отношение к форме. К «разрушению» классической формы в моем творчестве я шел уже давно. Пожалуй, Соната была последним сочинением, связанным с освоением формы традиционного сонатного аллегро, от которой в Квартете остался лишь намек. И хотя в сочинении сохраняются еще основы тонального мышления, по сути своей эта музыка означила в моем творчестве начало разрушения классических канонов гармонии.

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

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

Опера «Огненное кольцо»

— Опера «Огненное кольцо» — это ваше первое обращение к крупной форме?..

— Да, опера — это уже освоение крупной формы, ощущение драматургии на больших отрезках, когда на одном дыхании выстраивается большее и сложное целое.

В опере, по-моему, уже полностью определился тот композитор-Тертерян, которого сейчас называют Тертеряном. И особенно это ощущается во второй ее половине.

— Легок ли был путь утверждения «нового Тертеряна»?

— Скорее, наоборот. Это произведение так же, как и предыдущие, претерпело немало непризнания и нападков критики. Началось все с того, что солисты отка-

зывались петь, считая, что вокальные партии безумно трудны. Хор также взбунтовался, и артисты направились в руководящие организации жаловаться на меня, говорили, что их заставляют петь не музыку, а нечто антихудожественное. Хористы при встрече глядели на меня какими-то злыми глазами и дразнили: «Да, да, да...»*.

Были люди, которые уговаривали меня исключить из оперы некоторые хоровые сцены. А я не только не снял, но дописал новые. Уже шли репетиции, когда я почувствовал, что надо написать еще одну картину. Возражали и режиссер, и дирижер, и либреттист, они считали, что больше ничего не нужно добавлять. Но для меня в опере главное и ведущее — это музыкальная драматургия, которую я считаю основой музыкального театра, и именно в этом плане мне все время не доставало чего-то. Этим «чем-то» и стала новая сцена, куда вошли шаракан, дуэт и ритмический хор.

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

— Старались ли вы при работе над оперой переосмыслить этот жанр?

— В композиторском творчестве ломка жанра происходит или оттого, что человек его не знает или знает хорошо. Если вернуться к музыкальной атмосфере моего детства, то станет ясно, что я вырос «на опере», и опера, как говорится, вошла в мою кровь и плоть и стала как бы моей сущностью. Работая над «Огненным кольцом», я не задумывался над тем, ломаю ли я или не ломаю жанр. Просто это было мое музыкальное мышление, соответствующее данному творческому этапу. «Огненное кольцо» — опера, я и сегодня утверждаю это, при-

* В опере целая хоровая сцена построена на одном слове «да».

чем опера, носящая черты сугубо классического представления об этом жанре. Хотя тут наличествуют новое мировоззрение, новое понимание и новое отношение к музыке, опять-таки — скупость средств выражения, аскетизм, лаконичность и строгость.

— Насколько первоначальное либретто В. Шахназаряна явилось основой оперы?

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

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

— Что вы могли бы рассказать о первой постановке?

— Декорации были кисти Минаса. Он очень своеобразно задумал оформление, у него по этому поводу есть высказывания, где он объясняет свое решение.

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

Каждому приезжему, все-таки, хочется показать Армению в глинобитных домах, в соответствии со стереотипным представлением о Востоке. И не случайно, что в связи с этим возникали споры. Михайлов постоянно тянул Минаса на национально-бытовое решение спектакля. У него, наверное, был еще и страх, что может сложиться мнение будто пришел режиссер не армянин и увел данную пьесу от национального решения. И потому, ему хотелось, чтобы визуально присутствовали очень четкие признаки национального и причем традиционно национального. Минас же сделал по-своему.

смело и ново, но в то же время куда более национально. Просто там проявился гений Минаса и его очень широкий всеобъемлющий взгляд. В декорациях как бы слилось воедино прошлое, настоящее, будущее Армении. Естественно, художнику, принадлежащему к другой национальной культуре, были необходимы внешние признаки и он тяготел к ориентализму, в то время, как у художника, живущего в Армении, совсем иное представление об армянской музыке, живописи, национальном искусстве в целом. Художник, живущий на своей земле, имеет право ломать свое искусство и обращаться с ним так, как ему это хочется, что нельзя гостю. Гость не может прийти в дом и передвинуть мебель так, как ему нравится, он не имеет на это права, а хозяин — имеет. Он может вообще выкинуть мебель и жить сидя на ковре — на это его воля.

Симфонические произведения

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

— Четкого определения симфонизма еще нет. Невоспитание слуха, накопление слухового опыта позволяет различать и чувствовать его присутствие. Одни трактуют симфонизм так, другие иначе, но, каждый, говоря о нем, произнося это слово, многозначительно поднимает глаза к небу. Симфонизм — есть понятие, скорее, эстетическое, чем просто определяющее некую конкретную форму. Сейчас симфонией называют даже спортивные представления. Что же вкладывают люди в эти слова, когда говорят: «Золотая симфония», скажем о фигурном катании? То ли это объем, то ли простота, масштаб, а может, степень охвата целого: земли, космоса, звезд и недр? Ясно одно, подразумевают что-то большое и всеобъемлющее, что-то феерическое, что-то возвышенное и в то же время земное. Определить конкретный смысл этого термина, наверное, невозможно. Но люди говорят «симфония» и понимают друг друга. Для музыканта первоочередным является генетика развития данного жанра. Слуховой опыт позволяет

обобщать нечто такое, что связано именно с симфонией. Но в каждом произведении есть свое открытие, отход от канонов жанра, от классических образцов, скажем, от казавшегося когда-то необходимым сонатного *allegro* и т. д. Нет ни одной похожей друг на друга симфонии, а значит, в каждой происходит какая-то ломка жанра. А если собрать все эти «ломки», получится нечто вообще непохожее на тот стереотип, который обычно, по привычке, называют симфонией, имея в виду наличие общепринятой классической формы.

Я всегда ощущаю, происходит ли в музыке ломка жанра, отход от классической формы, как результат отбора и слухового опыта или в ней есть только придуманные новшества — лишь бы было непохоже, — чувствую, органична ли музыка или ее новаторство искусственное. К примеру, может ли быть оправдано внесение в симфоническую партитуру народных инструментов, если они не услышаны в себе, если они не «приснились»? В такой музыке отсутствует главное — генетика жанра, его эстетика, в ней нет родовой связи с истоками, причем это может быть и в произведениях, где формально сохранены и четырехчастный цикл, и форма сонатного *allegro*. В таком случае симфонии, как таковой, нет. Это просто надуманная музыка.

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

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

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

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

Первая симфония

— Каково ваше сегодняшнее отношение к Первой симфонии?

— Первую симфонию я отношу к разряду сочинительства, потому что я ее писал тем методом, который был ближе моим творческим принципам раннего периода. Первую часть я закончил до «Огненного кольца», остальные — после. Уже это сегодня совершенно не ха-

рактерно для меня и лишний раз доказывает факт сочинительства. Когда процесс работы можно прервать, написать что-то другое, и потом уже возобновить его. — то здесь нельзя говорить о высоком творчестве. Ведь, в таком случае произведение не родилось сразу, не «приснилось», не «явилось» в готовом виде, а стало результатом одних лишь трезвых расчетов, труда, который точнее можно назвать ремеслом. То, что я сейчас сказал, больше всего относится к первой части.

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

Итак, вторая, третья и четвертая части Первой симфонии, созданные после оперы, написаны методом, близким к тому, которым я работаю сейчас. Изображать музыку на рояле для меня стало просто невозможным.

Из-за большого «антракта» в работе, первая часть заметно отличается от последующих трех. Если же музыковеды в этой симфонии находят все-таки «Тертяна», т. е. цельность и общность стиля, то спасибо. Хотя для меня она несовершенная с точки зрения единства мышления, материала, метода и степени творческого погружения.

— Можете ли вы вспомнить историю первого исполнения симфонии?

— Я пробовал дирижировать сам, но моя дирижерская карьера длилась примерно минуты три. После чего оркестранты меня прогнали, правда, очень по-доброму, так как все они были мои друзья, и за пульт совершенно неподготовленным встал Давид Ханджян, которого я пригласил просто для страховки. Тогда мы не были еще с ним дружны. Он встал за пульт и с тех пор,

как говорится, не сходил с него: им осуществлены премьеры и трех моих последующих симфоний.

Премьера Первой состоялась в Ереване, в зале Союза композиторов. На концерте присутствовал Арам Ильич Хачатурян, он очень беспокойно слушал музыку. Как потом он признался, его очень сбивала бас-гитара в сочетании с органом и весь состав ансамбля. Он все время приподнимался с места, пытаюсь узнать: — кто же играет? Успех в тот вечер был очень большой. После исполнения Арам Ильич зашел к нам домой. В разговоре он заметил, что ему хотелось бы, чтобы первая тема была все-таки армянской. Все замерли в молчании, затем кто-то из моих коллег сказал: «Арам Ильич, это же исконная, подлинно армянская тема — это цитата!» Он был очень растерян и смущен тем, что не узнал монодию. К сожалению, армянская духовная музыка прошла мимо Хачатуряна, он с ней как-то не соприкасался. Вспоминается довольно-таки богемная атмосфера, царившая в нашей квартире после премьеры, о чем Арам Ильич впоследствии писал в письме к моей жене Ирине. В полумраке бас-гитарист играл уже не симфонию, а какие-то блатные песни, кстати, они очень нравились Хачатуряну.

— Что характерно образному содержанию произведения?

— Для меня Первая симфония всегда была зовом к предкам, взглядом, обращенным очень далеко назад, в глубину веков. Лежащая в ее основе тема — цитата одного из первых христианских псалмов, интонационно и духовно связанных с музыкой еще более древних времен, а напев



и т. д. я воспринимаю как крик, как вопрос, обращенный к тем далеким временам, вопрос, остающийся без ответа. Ответ существует только в тебе самом, может быть, поэтому интонация крика постепенно снижается и успокаивается, ведет к просветлению. Не случайно, в конце первой части появляется До мажор, который еще в Квартете стал для меня олицетворением опреде-

ленной идеи. Тональным центром его назвать нельзя, потому, что музыка в целом атональна. Аккорд этот не есть результат тяготений, он не несет в себе признаков устоя. До мажор стал для меня символом, в котором я слышу абсолютное просветление, и в этом смысле он для меня чист как истина.

— Обращаетесь ли вы в симфонии к серийной технике письма?

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

— В симфонии использована необычная ластра. Этот инструмент был изобретен вами?

— Его изобрел не я. Ластра существует, но ее большой стальной лист не подчиняется строгим ритмическим формулам, и она служит чаще изображению шума грома или еще чего-то в этом духе. Короче, инструмент чисто иллюстративный. Мне же была нужна четкая ритмическая организация. Так появился небольшой железный лист из пружинной стали, так сказать, ручная ластра.

Вторая симфония

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

— Вторая симфония уже полностью является результатом того композиторского метода, о котором я говорил выше. Я работал совершенно без инструмента, в абсолютной, можно сказать, космической тишине. Когда я слушаю сейчас это произведение, я даже визуально представляю себя в тот творческий момент. Вспоминаю, какое это было сильнейшее творческое напряжение, в наивысший момент которого к тебе «приходит» сочинение как бы в готовом виде, с началом и концом, и ты лишь записываешь то, что услышал, это то состояние, когда выключается коммуникативный ряд сознания, но особенно активно работают его глубинные

пласты, действуют сразу все компоненты: и отбора, и вкуса, и чувства меры, и владение техникой. Но во время реализации замысла нет места для анализа отдельных взятых элементов.

— Можете ли вы в нескольких словах представить драматургию симфонии?

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

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

Третья часть — это глубокое погружение в состояние, в котором возникает новое ощущение внутреннего развития динамики в статике. Когда я первый раз показывал эту симфонию в записи Сергею Артемьевичу Баласаняну, в начале третьей части он спросил меня: «Не много ли, не долго?», а когда симфония кончилась, он сказал: «Хотелось бы еще!». То есть в восприятии этой музыки наступает момент, когда процесс ее развития подчиняет себе все, и время начинает двигаться как бы назад.

Мне кажется, Вторая симфония определила и мое новое отношение к музыкальному времени, и особенно это проявилось в третьей части, где оstinatное движение приводит в какое-то особое состояние, и исчезает привычное ощущение отсчета. На самом деле музыка еще долго звучит в тебе, как бы продолжаясь и после того как закончилось произведение. И, кстати, именно это подчеркнул Давид Ханджян, исполняя симфонию на «Закавказской музыкальной весне» в Тбилиси. Все ноты были уже сыграны, наступила полная тишина. Но рука его продолжала пульсировать. Весь зал заворуженно смотрел на дирижера и продолжал «слушать» оstinatный ритм третьей части.

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

— Какие исполнения Второй симфонии вам наиболее памятные?

— Конечно же, упомянутое уже исполнение на «Закавказской музыкальной весне» в Тбилиси, а также на польском фестивале «Wratislavia Cantans». После концерта в огромном костеле во Вроцлаве у меня создалось впечатление, что Вторая симфония создана для исполнения именно в таком зале с сильной реверберацией и эхом. Дирижер Роберт Сатановский очень точно использовал акустические особенности костела. Симфония длилась в два, а может, и в три раза дольше. На репетиции, когда я попросил его играть медленнее, он сказал: «Я и так играю в два раза медленнее, чем у вас записано на пластинке».

Музыка словно разрослась, стала еще возвышенней. Оркестр сидел прямо перед алтарем. Костел, причем функционирующий и имеющий две тысячи мест да еще огромные карманы, в которых, по-моему, помещается столько же слушателей и который ежегодно или раз в два года предоставляется организаторам фестиваля «Wratislavia Cantans», был битком набит. Сидели на полу, причем с какими-то отрешенными от суеты лицами, полностью погрузившись в звук.

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

Мне сейчас даже трудно слушать эту симфонию в обыкновенном зале.

Третья симфония

— С чем связаны образный строй и драматургия Третьей симфонии?

— Третья симфония написана в 1975 году и, безусловно, отражает то душевное состояние, в котором я

находился после безвременной кончины моего брата Германа. В ней есть черты какой-то ритуальности, служения. Есть размышления о жизни и смерти.

Кое-что возникло и как результат прямой ассоциации. В частности, «хохочущие» валторны в третьей части... Я помню, у Геры была японская заводная игрушка, которая гомерически хохотала. Когда же случилась трагедия, этот неестественный смех, сильно запечатлившийся в моей памяти, стал в какой-то мере символом того сграшного адского хохота над бренностью жизни, который как бы в напоминание о нашей суетности, бессмысленности многих наших деяний сопровождает трагедию смерти человека. Но есть же что-то непроходящее, вечное — и об этом, наверное, ведут свой сокровенный и мудрый диалог тромбоны. Их вопрошающие интонации о том, что же тогда бессмертие, что же правда? — и здесь ощущается приближение к медитативному познанию.

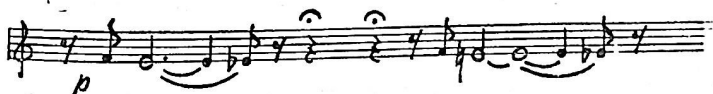
Начало Третьей симфонии, как это ни парадоксально, есть не что иное, как приготовление к тишине. Отчасти это навеяно ритуалом. Я был свидетелем буддийской службы в Монголии. Ритуал открывается тем, что служители выносят гонги и начинают бить в них. Звучат они неоднозначно; с одной стороны, это пробуждение,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

Набат подготавливает тишину... Может, и поэтому, появляясь после солирующих ударных, буддийский колокольчик сразу создает ту звуковую атмосферу, в которой произойдет «разговор» тромбонов.

Далее вступает зурна, вводя нас в круговорот событий жизни. Ты попадаешь в страшный мир, срывающимися на этот раз «истеричными» тромбонами. Но уже в конце первой части приходит успокоение и все тот же С дуг с призвуком далекого колокольчика, он открывает беспредельные дали, возносит к бесконечным мирам, в нем чистота и истина. В этом для меня есть что-то очень сокровенное.

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

Во второй части есть черты оплакивания, она близка нашим *пър-ам* — плачам. Возникает та же проблема, что и во Второй симфонии: на дудуках так не играют, такой музыки для данных инструментов нет, но тем не менее, все слушатели это воспринимают чуть ли не как фольклор. Когда я пригласил известного дудукиста Дживана Гаспаряна, то он не понимал, что я от него хочу и предлагал мне сыграть мутам или песню Саят-Нова... «Нет,— говорил я ему,— нет,



—это все, что мне нужно». А длительные паузы, это время для осознания звука, время для переживания. Как реминисценция начала симфонии, с естественным переосмыслением, снова появляются ударные. Я не знаю, как это у меня возникло, но сейчас, когда я вновь слушаю симфонию, уже просто как слушатель, мне кажется, что в этом тоже есть какой-то символ обряда. Создается впечатление, будто бросают камни, и они стучат о деревянную крышку гроба.

«Безумный, безумный мир» третьей части... В нем есть некое торжество и атмосфера вселенского пляса. «Это безумный пляс», — если говорить словами Чаренца. В нем присутствует какая-то безудержная сила, которую невозможно остановить, страшное веление времени, которое захлестывает все, оно все вбирает в себя, и создает, и рушит... В третьей части есть и нечто от истерии нашего века, в единстве прошлого, настоящего и будущего. И опять вдруг неожиданный «выход» в мажор, кажется, что торжество непоколебимо, наверное, в нем ощущается ликование, но лично я в него не верю. Хотя это и утверждающий мажор, но он по сути совершенно не ликующий, в нем проглядывается пустота... Бьют в тарелки, как бы радуются, но непонятно — почему? В этом даже есть подчеркнутая фальшь. И не слу-

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

— Кому первому вы показали законченную партитуру симфонии?

— Буквально, как только я закончил симфонию, я поставил точку, в дверь раздался звонок. На пороге моего дилижанского коттеджа стоял Гия Канчели. Наверное, если бы мы договорились, то так точно ни что бы не получилось. Уехал он в тот же день, и у меня сразу же сложилось впечатление, будто его визит был связан именно с окончанием моей работы. Когда он зашел, я сказал: «Гия, я только что завершил симфонию!». Вскоре ему первому я и показал законченную партитуру.

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

— Где состоялась премьера симфонии?

— Как раз через несколько дней я поехал в Тбилиси на «Закавказскую музыкальную весну», там я по-

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

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

Четвертая симфония

— Существует мнение, что Четвертая симфония трудна для восприятия. Видите ли вы в этом объективные причины?

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

После работы над этим произведением года два я вообще не мог писать никакой музыки, видимо, оно у меня забрало творческой энергии больше, чем какие-либо другие сочинения. Я почувствовал истощение духовных сил и очень долго находился под сильным воздействием

этой симфонии. Может, именно поэтому она в какой-то степени оказала влияние на Пятую, которая отчасти является моделью Четвертой и даже, я бы сказал, какой-то ее расшифровкой. Пятая симфония как бы обнуляет и выносит чуть-чуть на поверхность те идеи, которые скрыты в Четвертой, и, в этом смысле она мне кажется, доступней, как бы идущей на помощь слушателю.

Если Третья и Пятая симфонии вовлекают любого слушателя в свой мир образов, то Четвертая симфония мне кажется, доступна лишь тому, кто погружен в самопознание, открыт тем самым для восприятия этой музыки. Кому это не дано, я помочь не могу.

Мне кажется, Четвертая симфония способна пробудить дух человека, так сказать, «наполненного», именно его призвать к самопознанию. А если ее слушать просто так, как бы со стороны, то многое останется непонятым. Она может быть или богатой и содержательной, на самом деле открывать очень далекие миры, состояния, ощущения во взаимодействии всех времен, или может ничего не сказать.

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

— В Четвертой симфонии было использовано звучание голоса, почему вы потом его заменили клавишином?

— Точнее, два голоса. Один — где-то вдалеке монотонно говорит что-то, его слова то улавливаются, то не слышны. Другой — на переднем плане, врываясь в общий процесс движения музыки, произносит, как заветное слово «Тук митас!».

Потом для того, чтобы не отвлекать слушателя внешним эффектом, создание этого далекого, мерцающего фона было поручено клавишину. Но в таких слуш

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

Пятая симфония

— Вы сказали, что Пятая симфония есть отчасти модель Четвертой?

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

Моя Пятая симфония — «выходец» из Четвертой, но она совершенно иная. Я помню, как Геннадий Рождественский сказал однажды: «Как они непохожи друг на друга!». Но существуют музыканты, которые находят, что они схожи, наверное, следуя внешним признакам, каким-то приемам, каким-то драматургическим расстановкам. Пятая совсем о другом, и в то же время о том же. В этих двух симфониях я как бы повествую об одном едином, но совершенно по-разному. Наверное, и Бетховен, и Моцарт писали всю жизнь одну, свою музыку, моцартовскую или бетховеновскую... Они все время обращались к чему-то одному, но всякий раз в неповторимых ракурсах. И в этом смысле я вижу огромное отличие Четвертой симфонии от Пятой. В каждой

из них — своя индивидуальная концепция, свое духовное состояние, воплощенное в музыке. Их созданию характерна разная степень творческого погружения, каждая из них рождает свои миры, несет свои проблемы.

— В этом произведении вы вновь обращаетесь к родному инструменту?

— В этой симфонии я использовал натуральное звучание кяманчи, именно она берет на себя ведущую функцию. Кяманча повествует о том сокровенном, что я хотел сказать людям.

Балет «Монологи Ричарда III»

— Как родилась у вас мысль написать балет «Монологи Ричарда III»?

— Когда Рачья Каплянян поставил в Ереванском драматическом театре трагедию «Ричард III», а затем повторил спектакль на сцене Театра имени Вахтангова в Москве, в нем оказались использованы фрагменты из моей оперы «Огненное кольцо». Сделано это было без согласования со мной, и то что в спектакле звучат эпизоды из моей оперы, я узнал от Каринэ Худабашян. Я пришел в театр с твердой решимостью снять свою музыку, запретить ее использование. Мне казалось, что подобное сочетание неправомерно. Но когда я услышал музыку в контексте с действием, со всем тем, что происходило на сцене, меня настолько это убедило и так понравилось, что от намечающегося конфликта не осталось и следа, были лишь улыбки, объятия и поздравления. А позже, по просьбе Капляняна к сцене «Приход Ричмонда», я уже специально написал музыкальный отрывок.

Идея балета родилась непосредственно в драматическом театре. После спектакля Каплянян и Вилен Галстян вдруг предложили мне работу над балетом. Оба они представили свои варианты либретто «Ричарда». Они намеревались писать либретто вместе, но первоначально каждый предложил свою версию. У Капляняна преобладал характер «театральности», т. е. «пришел, сказал, ушел...». Обратившись к балету, он не мог преодолеть законы драматического театра. Я даже в шутку сказал ему: «Может, не пришел, а пританцовал».

вал, или не сказал, а показал?..» Вариант Галстяна в начале был наполнен приемами лобовой символики, идущей от наглядной философии. Посреди сцены должна была быть натянута паутина, в которую попадали бы все герои трагедии. Когда я ознакомился с его либретто, у меня сложилось впечатление, что мы ставим «Муху-Цокотуху», а не «Ричарда III». После у Галстяна возникла мысль о шахматной доске, на которой Ричард расставляет и разыгрывает фигуры. И хотя такое либретто во многом меня не устраивало, именно в нем впервые появилась идея решить тему через монологи Ричарда.

Как это было и с оперой, прочитав и то, и другое либретто, я отложил их в сторону и опять сам выступил в качестве драматурга. Я выстроил весь спектакль по своему: в центре — драма состояний, символов. Этот балет в дальнейшем оказал большее влияние на оперу «Землетрясение», куда перешло много драматургических приемов.

— Какие основные драматургические особенности балета вы могли бы выделить?

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

В решении темы я пошел по принципу монологов, заложенных в либретто Галстяна. Создал балет, далекий от общепринятой классической манеры, традиции.

Там нет таких понятий как «Adagio», дивертисмент и т. д. И кроме того, там просто нет метрических опор: «раз, два, три — подняли ногу; раз, два, три, четыре — опустили ногу» и классических ритмо-формул, включающих люфты, ситуации, в которых дирижер ждет, когда танцор закончит прыжок, и лишь затем даст следующий аккорд. Нет там даже четких ритмических акцентов, на которые могли бы опереться танцоры. Таким образом, выдвинута очень сложная задача, касающаяся самой балетной труппы. Артисты танцуют свой танец как бы под звуковой фон, который живет сам по себе, самостоятельной жизнью. Идея эта возникла не случайно. Не раз присутствуя на репетициях нашего балета, я обращал внимание, что танец ставится как бы и не под музыку. Для того, чтобы стало ясно, что я имею в виду, расскажу о довольно-таки курьезном случае. Однажды балетмейстер, увлеченный работой, вдруг раздраженно скомандовал: «Выключите музыку, она нам мешает! Давайте еще раз попробуем — раз, два, три, четыре — подняли ногу, пять, шесть — сделали поворот, семь, восемь — прыгнули». После того, как эпизод был полностью отработан, танец исполнили уже в сопровождении музыки. Нередко так и получается, что танцоры фактически музыку не слушают, а считают под нее. Синтез визуального и звукового пластов осуществляется не на сцене, а в зале, и, значит, можно освободить музыкальный ряд от необходимости отстукивания сильных и слабых долей.

В «Ричарде» я полностью отказался от традиционных танцевальных ритмоформул. Даже менуэт, который казалось бы, должен, наконец, вернуть танец к его классическому образу, путем бесконечных наложений расплзается, превращается в сто менуэтов сразу. Иными словами, создается менуэтная ситуация, атмосфера танца, а самого его, как такового, нет. Сложная полиритмия музыки не дает возможности танцевать в общепринятом смысле. Вместе с тем, балетмейстер получает большую свободу, он не скован ритмом музыки и может делать все, что ему угодно. Для меня, главное то, что музыкальное решение эпизода, о котором я рассказываю, оправдывается сценическим действием, Ричард начинает сбивать темп менуэта и постепенно разрушает танец, а когда он вонзает в пол шпагу, то с трона слезает король Эдвард.

Обратившись к «Ричарду III», я интересовался различными версиями жизни своего героя; в одной из них отмечалось, что Ричард III сам совершил лишь одно убийство, он убил короля Эдварда, а в другой, что он никогда и никого не убивал. Много споров вызывает и его внешность; отмечают и то, что он не был горбуном и имел хорошее телосложение. Лишь в детстве у него одно плечо было чуть приподнято, но этот недостаток он многодневными упражнениями исправил так, что про это полностью забыли. Ричард III был одним из лучших королей Англии: изданные им в столь короткий срок правления законы до сих пор не утратили своей жизненной силы. Это был мудрый и умный король. В книге М. Барга «Шекспир и история» я вычитал прекрасную фразу о том, что вся вина Ричарда заключалась лишь в том, что он слишком недолго правил, чтобы успеть с помощью придворных летописцев создать свою историю, и это дало возможность Тюдорам оставить потомкам образ Ричарда таким, каким то было удобно им. Именно эта версия и дошла до нас, ее использовал Шекспир, иначе не было бы сюжета для трагедии. У меня сложилось свое отношение к королю Ричарду, неадекватное пьесе, и это в какой-то степени тоже выражено в балете. Так вот, на авансцене Ричард вонзает в пол шпагу, а в глубине сцены около Эдварда, который сейчас слезит с трона, появляются две фигуры сподвижников Ричарда. Они возникают каждый раз, когда кто-то должен быть убит. И даже не ясно, Ричард ли лишает жизни своих противников или те двое, которые возникают, как сила рока, судьбы данного субъекта, обреченного на смерть. Фактически ни одно убийство, как таковое, я в балете не показываю. Ричард никого у меня не убивает, но все гибнут...

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

Соединение нескольких пластов характерно и для музыкального решения. Этому способствует, в частности, использование многоканальной системы воспроизведения магнитофонных записей, что в дальнейшем на-

шло продолжение и в опере «Землетрясение», и в Шестой симфонии.

Немалую роль в балете играет гротеск. Например, сцена, в которой три брата делят корону с помощью детской считалки «Эники, беники...». Обыкновенная считалка превращается в целый хор путем многократных наложений. Когда я записывал ее на пленку, то попросил артистов заткнуть уши, чтобы они не слышали друг друга, и каждый говорил свою считалку. Образовался интересный и неоднозначный звуковой пласт, в котором есть и гротеск, есть и наивность. Дикая путаница словно подчеркивает, что один, не желая понять другого, думает лишь о своем и ведет свой счет. Таких моментов в балете немало.

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

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

Очень много персонажей из предложенного мне либретто я исключил, так как ониотяжелили бы действие в балете. Снял я и образы детей, также как поступил в дальнейшем и в опере «Землетрясение». Я никогда не любил присутствие детских образов в искусстве. Это мне кажется сентиментальностью и, наверное, приемом «запрещенным», стремящимся разжалобить публику: мол, «Мама, где ты?» — «Мама, я здесь!» — и публика начинает рыдать: «Это же дети, как их жалко».

Как я уже сказал, на сцене я не показываю ни одной смерти.

Герои, которые не фигурируют в течение всего балета, возникают в конце, и тогда становится понятным, что крики, доносящиеся каждый раз из-за кулис, — это и были убийства.

Завершается балет звучанием клавесина. Идет дождичек (как бы для себя продолжает играть клавесин), а дождь идет, и он шел всегда и всегда будет идти, он смысляет все. Кстати, дождь завершает и оперу «Землетрясение», но в опере это большие раскаты зарождающейся грозы.

— Какую роль сыграл балет в вашем творчестве и почему вы отказались от его постановки?

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

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

Шестая симфония

— Одним из ваших драматургических принципов, перешедших в Шестую симфонию из балета «Ричард III», явилось соотнесение реального звучания с магнитофонной записью. Как это связано с концепцией произведения?

Рассказывая о Четвертой симфонии, я говорил о соотношении двух голосов: одного, постоянно повторяющего что-то вдали, смысл чего то исчезает, то появляется вновь, и другого — на переднем плане произносящего «Тук митас». Если из-за монотонности постоянного повтора в какой-то момент ты перестаешь слышать первый голос, хотя он продолжает что-то говорить — то ли просить, то ли жаловаться, — и он не воспринимается как реально присутствующий, то второй — есть выражение истины, он объективен.

Желание соединить в одной композиции два пласта — одного, как бы находящегося за пределами видимого и слышимого, и другого, пребывающего на переднем плане, наиболее полно реализовалось в Шестой симфонии. В основе ее драматургической концепции лежит идея отражения далекого в близком и наоборот. Здесь уже определенно «действуют» две звуковые сферы, ставшие выражением двух миров: реального для всех и неслышимого простым слухом, открытого только композитору, подобно сфере атомов, доступной исключительно ученому. И в таком единении я вижу выражение сути целостного бытия — это и сегодня, и вчера, а может, и завтра: это рождение, но это и конец. Для меня Шестая симфония — какая-то вселенская месса, реквием памяти по ушедшим во имя рождения. Понятия жизни, смерти и рождения здесь как бы слиты воедино. И, повторяю, я стремился к воплощению идеи вечной памяти: мы реально ощущаем присутствие ушедших, память о них живет в нас, в нашем искусстве, в общественном сознании всего человечества.

Подобно символу, в произведении возникают буквы древнеармянского алфавита «Ա, Բ, Գ, Դ, Ե, Շ» (ай, бе, гим, да). Я использовал их фонетическое звучание именно как выражение духовной памяти, торжества разума. В то же время, алфавит — это символ народа, истории его духа. И наконец, в нем есть своя, очень певучая музыка.

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

Примечательна форма симфонии. Все, что было вначале, вновь возникает в своеобразной репризе, которая вступает в права после хорового эпизода. В заключение музыка растворяется, повисает и расплывается в звучании скрипок, и вновь возникают далекие голоса.

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

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

Мне очень понравилось высказывание одного моего знакомого поэта: «Когда я молчу, я молчу о чем-то». В Шестой симфонии я слышу это молчание о чем-то. И может быть, о большем, чем способна сказать музыка. Тишина абсолютна, и музыка стремится к ней. Она наполнена чем-то бесконечным и глубоким, подобно мирозданию, не знающему границ пространства и времени.

Опера «Землетрясение»

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

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

Конечно, можно выступать против. Но против чего? Брехт выступал против оперы, но какой? — против «кулинарной оперы», ведь будучи против, он сам написал либретто, на которое Дессау создал оперу.

Да, старые традиционные формы, конечно же, отмирают. Меняется человек, меняется эстетика, средства выразительности, но сущность жанра остается вечной.

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

— Мне было трудно возвращаться к опере. После «Огненного кольца» я почти семнадцать лет не писал музыку со словом, звук стал для меня явлением абсолютным. Я «ставил» звук, столь многозначный и многоликий, несущий в себе тайну вселенной и ощущал как открываются новые миры. И вдруг под этот звук мне надо произнести какое-то слово, конкретное слово. Поначалу это меня приводило в ужас, и я долго не мог начать работу. И еще: присутствие чужого образа, чужого духа, чужих ситуаций, мыслей, настроений — от этого я тоже отвык, пребывая, как говорится, наедине с самим собой. Симфония — чистое самовыражение, в опере же я должен выражать еще кого-то. В этом смысле, как я уже говорил, опера для меня не самое высшее искусство. Симфония, мне кажется, безусловно, более возвышенным проявлением духа, где, кроме звуков, открывающих душевный мир человека, нет более ничего. Я, наверное, имею право говорить об этом, как автор двух опер и двух вокальных циклов.

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

— Вы создали оперу на немецком языке?

— Да, но как это ни парадоксально, когда меня спрашивают: «Вы свободно владеете немецким?», я отвечаю: «К счастью, нет». Сначала это приводит людей в замешательство, они это воспринимают как подвох. Тогда я им объясняю, что, когда я с трудом входил в работу над оперой, мне помогло именно незнание языка. Я воспринимал не столько смысловую сторону слова, силу его понятия, сколько музыку немецкой речи. Например, почти вся первая картина идет на «слова»

«Sie», что означает просто «она» и больше ничего, но в этом «Sie» я слышал звучание. Я абстрагировался от слова «она», — и «Sie» стало для меня как единый многоликий звук. Я отталкивался от фонетики, от музыки речевой интонации. Раз поняв смысл слова, я как бы забывал его и для меня снималось значение, конкретный смысл и оставалось только звучание. И это отношение к слову позволило мне начать работу над оперой.

— Связан ли музыкальный язык оперы с симфониями?

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

Как я уже сказал, весь гармонический и интонационный строй оперы связан с симфониями. Звук и в опере берет на себя основные функции в становлении художественного целого.

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

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

Кстати, как бы возвращаясь к предыдущему вопросу, я должен сказать, что «далеко звучащие аккорды» возникли уже в симфониях, где расположение, высота, интервалика созвучий создаст, как мне кажется, ощущение

ние глубины и отдаленности пространства, особого объема музыкального образа. Примером может служить Четвертая симфония, где складывается впечатление, будто музыка звучит далеко-далеко, хотя музыканты играют, сидя прямо перед вами. В опере эти звучания получают конкретное пространственное выражение за счет глубины сцены. Там я достигаю огромнейших *pianissimo*. Музыкант на сцене, если это еще решить режиссерски, может взять звук и с ним вообще «уйти домой», и этот звук растворится так, как немыслимо во время симфонического концерта.

Глубоким противоречием в классической опере я считаю взаимоотношение оркестра и сценического действия, то что инструменталисты как бы отделены от сцены. Оркестранты сидят в «яме», то ли они аккомпанируют, то ли что-то изображают. Это противоречие я ощущал и в своей первой опере и как бы подсознательно пошел по пути отношения к оркестру, как соучастнику действия. Впервые это проявилось в Шестой симфонии, где музыканты и поют и играют. Это можно назвать синтетичностью исполнителя. А в опере этот подход диктовала синтетичность самого жанра! Почти все инструменты вынесены на сцену, и оркестранты становятся соучастниками действия, скрытой, по существу, остается только струнная группа, но если мне удастся, как-то заменить струнные, то я оркестровую «яму» вообще закрою. В этом выражено мое стремление к правде искусства. Я вижу нечто лживое в том, что одни играют в «яме», другие поют на сцене. Кто же эти, а кто те? Тут определенно есть какая-то неправда.

— Каковы национальные истоки вашей оперы?

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

все это, конечно же, восточное и, как мне кажется, основа оперы национальна и именно армянская.

— Повторилось ли на этот раз ваше отношение к либретто?

— Да, в этой опере я уже целиком являюсь драматургом и либреттистом. Либретто было сделано с моих слов. Когда я впервые прочитал Клейста, то поделился с драматургом своими предположениями о том, как можно было бы сделать либретто, а он фактически мои же рассуждения перевел на немецкий язык и передал мне в качестве либретто. Естественно, это не могло меня удовлетворить.

Сценическую пьесу я создавал сам, исходя из музыкальной драматургии, которая для меня всегда являлась определяющей. Пьеса родилась вместе с музыкой, и я выступил и как драматург, и как композитор, наверное, и как сценограф, потому что во многом уже определил и развитие зрительного ряда, в частности, вынеса инструменты на сцену. Их трактовка, как уличного ансамбля, четкое расположение музыкантов в картине бо-тослужения, в партитуре я как бы нарисовал, как должна выглядеть сцена, а это не может не диктовать режиссерские решения, художественное оформление. Это уже, безусловно, сценография. Естественно, что живописец и постановщик, отталкиваясь от этого, найдут иное, свое решение, но в сущности уже все предопределено.

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

Седьмая симфония

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

— Я долгое время находился под влиянием Шестой симфонии и если бы сразу начал писать Седьмую, то вряд ли она несла бы в себе новое качество. Преодолеть не только интонационную сферу Шестой симфонии, но, что важнее, ее идеи, ее дух помогла опера, о которой

мы только что говорили. В условиях иного жанра, исчерпал себя творческий заряд предшествующей симфонии. Но все же снова возвращаться к симфонической форме было нелепо. Я несколько раз приступал к Седьмой, вновь и вновь отказываясь от записанного материала — ни одно произведение не имело столько «начал». И пожалуй, поиск пути преодоления влияния Шестой симфонии стал одной из особенностей самой творческой задачи.

— В чем же суть качественного скачка музыки Седьмой симфонии?

— Если Шестая симфония «увела» меня в глубочайшее творческое погружение и если там путь к объективному лежит через самопознание, то в Седьмой — присутствие действительно реального определено. Уже с самого начала почти зримы черты ритуала — создаваемые равномерными ударами литавр, звучание которых напоминает большие древние армянские барабаны. В финале — «открытые образы», проникнутые этикой чисто человеческих чувств.

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

— В этой симфонии вы сохраняете ставшее уже для вас традицией обращение к народному инструменту?..

— Тембр ударного инструмента дап, который я использовал в симфонии, снился мне уже много лет. Его характерное звучание, полное глубочайшего смысла, буквально, преследовало меня, но я не слышал вокруг него той музыкальной среды, в которой оно могло бы пребывать естественно, беря на себя основное образное содержание. Звуковая атмосфера симфонии в целом предопределена дапом. Возможно, именно поэтому в оркестр «пришли» литавры, которые, противостоя дапу в образном значении, вносят действенное начало. Оно исчерпывается в кульминации и, подобно отголоску, продолжается в монологе альты. В то же время оно как бы воссоздает звучание больших древних барабанов, огромных доолов, генетически связанных со сферой интонационного бытия народного ударного инструмента.

Тем самым подчеркивается единство дапа и литавр, их родовая связь.

Выписанная импровизация струнных, опевающих один звук, периодически меняющий свое высотное расположение, с характерной примесью «ударных» звучаний, так же близка звуковой стихии дапа. Порой даже создается впечатление, будто играют не смычковые, а некий, подобный дапу, инструмент. В той же образно-интонационной зоне находятся многочисленные *irullato* у духовых инструментов.

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

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

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

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

— По всей видимости, интервальной основе сопутствуют и другие средства, подчеркивающие противоречие статике устоя и действительности развития?

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

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

Ответ же — в финале симфонии, во всеобъемлющем обобщающем образе, создаваемом интонациями солирующей группы альтов.

— По сути, существование двух образно-интонационных сфер — статики и движения — роднит симфонию с ее классическим прообразом?

— Возникающий в финале синтез подразумевает существование тезиса и антитезиса, разрешение существующего противоречия, и в этом я условно вижу родство драматургии Седьмой симфонии с сонатным *allegro*.

— В этой симфонии, как и в предыдущих, использована магнитофонная запись. Какова ее драматургическая функция?

— Прецедент в симфонии магнитофонной записи, безусловно, связан с предыдущими произведениями: балетом «Монологи Ричарда III», Шестой, отчасти — Пятой симфониями. Запись оглушительного «хруста» ассоциируется с апокалипсисом, звучит как предостережение человечеству от «раскола» Земли, если же вообще, правомерно словесное объяснение музыкальных образов.

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

Пространственная многопластовость выражена не только во «введении» магнитофона, но и в самом живом звучании. Так, сопрановый саксофон играет за сценой, постепенно удаляясь в глубь кулис.

— Что вы могли бы сказать о технических средствах, использованных в симфонии?

— Вряд ли целесообразно выделять какой-либо один прием. Здесь, так же как и во всех симфониях, использованы додекафония, элементы серии, отдельные принципы гармонического и сонорного письма... Широ-

ко применены уже знакомые мажорные аккорды с основной Си, До, Ре, Ми... В их чередовании центром становится До мажорное трезвучие с Ля бемолем. Последнее создает определенное напряжение звучания, лишаящее конец симфонии замкнутости, устойчивой завершенности, как бы открывающее перспективу дальнейшего осмысления...

Музыка для театра и кино

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

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

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

— Тем не менее ваша музыка очень часто используется при музыкальном оформлении?

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

Используют и музыку моих симфоний, обладающую другой концепцией, другой идеей, и, как ни странно, она,

несмотря на то, что попадает в чуждую для нее ситуацию, выполняет какую-то свою функцию. Например, на музыку Третьей симфонии Рудольф Харатьян поставил балет «Клеопатра и Артавазд». Какое отношение имеет этот сюжет к моему произведению? Казалось бы, никакого! Но когда балетмейстер рассказал мне либретто, то возможность такого синтеза в чем-то и убедила. Наверное, музыкальные образы настолько сложны и всеобъемлющи, что позволяют конкретизацию одного из ракурсов путем привлечения слова или зрительного ряда.

Одни ставят балет «Клеопатра и Артавазд», у других возникает идея фильма о геноциде. В частности, это задумал Марсельский армянин Александр Варпетян; используя Вторую и Третью симфонии, он повествует о геноциде армян. Значит, в звуках слиты воедино и «Клеопатра и Артавазд», и геноцид... Значит, в музыке есть целостное представление о мире.

Эстрадные произведения

— Каково ваше отношение к эстрадной музыке, и в частности, к песне?

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

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

остальное делают другие: оркеструют, подтекстовывают и т. д. Так что это не есть композиторский труд, это нечто другое.

— Но вы в 60-е годы написали ряд песен.

— В целом идея написать песни возникла у меня в связи с желанием заслужить право говорить об этом жанре то, что я думаю. Я сочинил ряд песен, некоторые из них даже стали популярны. Видимо, они производили хорошее впечатление, раз уж меня ругали за то, что я не продолжаю работать в этой сфере. «Осенний блюз» или «Колыбельная моему городу», или песни, исполненные оркестром Лундстрема...

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

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

— А каково ваше слушательское отношение?

— Слушать и эстраду, и джаз я очень люблю, потому что в данном случае я не творец, а просто потребитель. У меня тоже бывают различные настроения, я же не все время нахожусь в состоянии творческого процесса, в космосе звуковых пространств. После создания произведения вновь возвращаешься к обыденной жизни. Я думаю, что и ученые находятся в различных состояниях: в одном, когда ставят опыты в своих лабора-

риях, и до фанатизма отдаются своей идее; в другом, когда приходят домой, становятся «обыкновенными» смертными и идут, например, в кино. Вот в минуты такого отдыха, эстрада может ласкать слух, соответствовать настроению печали или радости. И наконец, кому не хочется попрыгать, подрыгать ногами, а под музыку это, наверное, лучше, как-то веселее.

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

Композитор. Творческий процесс

— Может, вопрос мой прозвучит очень уж прямолинейно, но что такое композитор?

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

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

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

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

— Каковы, на ваш взгляд, основные особенности вашего творческого процесса?

— В момент творчества у меня как бы выключается внешнее восприятие и напряженно работают глубинные пласты мозга. В процессе воплощения произведения задействованно все, о чем я уже говорил в связи

со Второй симфонией. Это тысячи, а может, и миллионы частиц — это весь накопленный опыт.

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

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

Часто задают вопрос: «Как вы пишете, как вы сочиняете?» Если мы говорим о сочинительстве, то ответить нетрудно, если о творчестве — невозможно. Я могу рассказать, как я писал Виолончельную сонату, но как родились Вторая и последующие симфонии — не могу. В момент творческого погружения музыка «является» как бы в готовом виде.

Я слышу ее впервые в себе целиком так, как может присниться сон — со своим началом, развитием и концом.

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

Сколько мы знаем произведений, где есть хорошая идея, хорошая задумка, но нет должного выполнения. Наверное, что-то «явилось», но для реализации не хватило мастерства. И сколько известно нам сочинений, в которых присутствуют все признаки так называемой серьезной музыки, есть виртуозная техника, но нет «сна». Иногда, слушая произведение, я визуально представляю композитора, сидящего за роялем, который импровизирует, что-то придумывает. Безусловно, это

тот этап, который прошел и я, и обойти его невозможно — но это только подступы к творчеству.

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

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

— Вы работаете без инструмента?

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

Концепция. Содержание. Форма

— В чем, по-вашему, сущность концепции произведений?

— Творческий процесс объединяет все, в том числе и внутреннее ощущение произведения как целого. Художественная форма имеет четкую концепцию замысла, которая вмещает отношение и к средствам, и к акустическим особенностям, и к исполнительским возможностям и т. д., и т. д. Например, акустика зала. Я обращаю внимание моих студентов на то, что после удара там-та сразу, а длится еще несколько секунд после выписанной ими паузы. Эта закономерность запоминается и уходит в глубокие слои сознания. Все, что знает композитор о гармонии, полифонии, акустике, психологии восприятия, заложено, путем воспитания, в культуре его личности. И в момент творчества он уже не задумывается о каком-нибудь одном компоненте. Концепцию нельзя отде-

...лить от того творческого процесса, о котором я уже говорил. Она становится результатом опыта, накопленного к настоящему моменту. Я не верю композиторам, которые музыку слышали только в двадцать лет. Не верю потому, что необходима слуховая практика, отбор, а это — воспитание вкуса, ощущение времени, формы, т. е. того, что потом сольется в целостную концепцию произведения.

К примеру, ощущение времени вытекает из учета психологии слушателя, людей данного региона, в котором живет художник. И это тоже ложится в основу концепции. Восточное понятие времени одно, европейское — другое. Скажем, если Джон Кейдж создает «произведение» из 4,5 минут молчания, то, зная «своего слушателя», он уверен, что этого достаточно для того, чтобы зал пришел в неистовство, стал соучастником происходящего. Но на Востоке, те же 4,5 минуты, думаю, вызовут совершенно иную реакцию. Это покажется мгновением. Восточный слушатель готов к молчанию длиною в целый век. Он не неистовствовал бы, а, наоборот, был бы благодарен за тишину. И это относится не только к психологии, но и к воспитанию. Я помню, когда эксперимент Кейджа воспроизвели в Москве, то вся публика очень спокойно дождалась конца, хотя исполнитель, по-моему, сидел у рояля не 4,5 минуты, а целых шесть.

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

— Что вы могли бы сказать о содержании музыки вообще?

— Содержание музыки — я понимаю как воплощенную в звуках идею, связанную с общим мировоззрением, эстетикой, жизненным опытом художника. В процессе создания произведения вряд ли можно сказать что-либо о его образах. Творчество — это самовыражение, а не звуковая живопись, и поэтому музыка будет нести то содержание, которым наполнена личность композитора. И опять же важную роль здесь играет опыт художника, его жизненная платформа, его отношение к миру. Сочинение — особенно чисто инструментальное — можно назвать как угодно, можно приписать ему и

программу, но вряд ли оно будет отвечать идеалам нашего искусства, если художник не живет жизнью своего народа, не наполнен идеями гуманизма, народности, прогресса.

Содержание музыки почти невозможно выразить конкретными словами. Но это, отнюдь, не значит, что она не реалистична. Образность музыкального языка приближается к символической обобщенности.

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

— А что можно сказать о форме?

— Форма также является в какой-то степени результатом слухового опыта, отбора. Я никогда не задумываюсь над формой — она рождается как целое, в совокупности всего комплекса.

Форма отвечает концепции, содержанию данного конкретного произведения, и для меня она никогда не была заранее заданной.

Народность. Народная музыка. Обработки. Ориентализм

— Что вы можете сказать о народности искусства, о национальной принадлежности музыки?

— Я считаю, что не национальной музыки быть не может, как не может быть художника, не принадлежащего определенной нации. Восток или Запад, та или другая страна — сама жизнь, мировосприятие, определяют отношение к звуку, к времени, пространству... Это

было всегда, лежало в основе развития любой культуры, так оно и будет. Я думаю, не надо постоянно напоминать: я имею в виду настоящую музыку, истинное творчество, а не сочинительство.

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

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

— Каково ваше представление о народной музыке?

— Когда мне говорят «народная музыка», я всегда вздрагиваю и никак не могу понять, что значит слово «народная». Я считаю, что речь должна идти о музыке композиторов, живших давно, нам неизвестных. Чем ближе к нам, тем конкретней становятся их имена, подробней биографии. Это определенная музыкальная культура, которая существовала давно и дошла до нас без имен ее творцов.

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

Искусство всегда несло в себе правду, как и сейчас, было явлением социальным, имело свое предназначение. Когда я однажды попросил бывшего погонщика волов спеть оровел (песню пахаря), он засмеялся: «Как оровел?! Как я сейчас буду петь оровел? А где волы? Неужто я должен петь: трактор джан?» Оровел — это самовыражение, он рождался в творческом процессе, и крестьянин, в полном смысле этого слова, становился композитором. Разумеется, не все сочиняли сами. Кто-то

пел оровел, услышанный от деда, подражая, видоизменял его. Но неизвестно, улучшал он или ухудшал его. Говорят, что народ кристаллизует и очищает, делает так называемую народную музыку лучше. Для меня же это большой вопрос, может, именно оригинал был совершенней, мы же не знаем его.

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

— Как вы относитесь к практике обработки народной музыки?

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

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

Слово «обработка» я понимаю буквально как переложение, видоизменение чужой музыки. Именно чужой, потому что для композитора нет народной музыки, это лишь удобное слово, а есть чужое творение, т. е. не им

сочиненное. Самый яркий пример — «Нубар, Нубар» Г. Егиазаряна. Татул Алтунян использовал «Нубар, Нубар» Комитаса, частично дописал сам, а Егиазарян оркестровал. В его оркестровую пьесу вошли и Комитас и Т. Алтунян. У меня даже возникает сомнение, знал ли он, что вторая половина принадлежит Татулу Алтуняну, музыку которого, как мне кажется, он не очень любил. Я считаю, что это не есть настоящее композиторское творчество, так как здесь нет самостоятельной, индивидуальной концепции.

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

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

— Какие-то интонационные элементы, естественно, проникают, но не как «использование», а как частицы музыкального языка народа. В большинстве случаев включенная, например, в симфонию «народная» тема не сливается с общим развитием и остается просто чужой. И всегда возникает мысль, а почему эта мелодия, а не другая?

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

Для меня не случайно, что в Шестой симфонии Чайковского, нет никаких цитат. Думаю, что их отсутствие в этом произведении было предопределено предельно индивидуальным самовыражением художника, глубиной философского отношения.

Причем вряд ли кто-либо будет утверждать, что его Четвертая симфония с использованием «Во поле березинька стояла...», более национальна, чем Шестая.

— Каково ваше отношение к ориентализму?

— Меня часто не устраивает и смущает в произведениях западных композиторов «заигрывание» с Востоком. Его видят обычно не настоящим, не глубоким, не

исконным, не духовным, а внешним. И это идет как раз за счет использования лишь характерных интонаций, которые всегда возводились в культ. Но в них нет главного — духовности Востока.

В этом плане я могу назвать поверхностным весь русский ориентализм. Не убеждает меня и восточная музыка Штокгаузена. «Заигрывание» с Востоком продолжается все время и, кажется мне, очень смешным и наивным. Я не вижу там сплава, национальных музыкальных пластов, зато четко ощущаю границы.

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

Критерий ценности в искусстве

— В чем, на ваш взгляд, заключается та непреходящая ценность произведения, которая дает ему многовековую жизнь?

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

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

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

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

— Видите ли вы связь между личностью и творчеством композитора?

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

Традиции. Новаторство. Современность

— Каково ваше понимание связи традиции и новаторства в искусстве?

— Традиции и новаторство — это вопрос сложный. Новаторство — оно уже заложено в любой традиции, в которой есть импульс к эволюции. Ведь, если что и возникает новое, то не иначе как отталкиваясь от накопленного опыта. В своем движении традиция дает толчок к развитию, хотя бы от иного сочетания знакомых средств и приемов, уже ощущаются черты ранее неведомые, т. е. появляется то, чего не было. И в то же время не может быть новаторства, в котором нет традиции, потому что не может ничего родиться из пустоты. Не существует новаторской оперы, симфонии вне связи с традициями, тем, что я называю генетикой жанров, родовой памятью. Потому что, если нет этого единства в произведении, значит, сам художник не осознал истоков, прошлого, нет у него практики слушания, знаний, опыта и т. д. И творчество в таком случае состояться не может.

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

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

— Что можно сказать о современности в искусстве?

— Современность также зависит от личности художника. Ведь сколько мы знаем людей, живущих в наши дни, но несовременных по своему духу, по мышлению, по отношению к жизни и, наконец, по образу жизни. Они как бы не подвержены воздействию времени, которое выдвигает потребность иного отношения к жизни. Новые впечатления влияют на человека, и происходят изменения в представлениях, мировоззрении. Разум истинного художника всегда открыт к восприятию ранее неизвестного. Впервые человек поднялся в космос... посетил Луну..., опломбированный самолет с тремястами пассажирами взмывает в воздух и летит... — все это, хотя довольно просто можно объяснить теоретически, продолжает воздействовать на человека психологически сильно. Впечатления от жизни, от открытий науки, от развития техники сказываются в эволюции личности и все находит отражение в искусстве.

Об эволюции музыкальных жанров

— Что вы могли бы сказать об эволюции жанров?

— Мне как-то легче говорить об этом на примере симфонии. Этот жанр, как, наверное, и любой другой, развиваясь, видоизменяется, приобретает новые черты. Даже в творчестве одного композитора, каждый изopus приобретает новые черты, в каждом — огромное количество «отходов», нарушений. Значит, рецензентов, как таковых, нет. Строго ли Бетховен придерживался правил, сочиняя симфонии? Там сплошь и рядом новаторство. Я уже говорил, что само понятие «симфония» стало скорее понятием эстетическим. Этот жанр, скажем, в трактовке XX века и в период своего зарождения — это два противоположных полюса, правда, одного явления. Если вначале черты сонатного аллегро только намечались, то в какой-то период это стало основным признаком. Потом развитие пошло дальше.

ния постепенно приобрела иные черты и таким образом стала что-либо определять, перестав соответствовать новым образам, новому содержанию.

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

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

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

Стилизация. Коллаж

... что для XX века характерно иное...
... стилистически...
... рия всегда писали и должны пи-
... естественно, меняются стили, но

сама эта категория должна всегда оставаться такой, какой мы веками привыкли ее воспринимать, т. е. выражением единства идеи, замысла, выполнения, цельности индивидуального композиторского почерка.

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

— Каково ваше отношение к такому направлению в музыке, как полистилистика?

— Я опять-таки могу повторить, что многие композиторы просто прикрываются полистилистикой и обычно это те, у которых нет своего почерка, которые не могут писать в едином стиле. Могло ли присутствовать это явление в творчестве Баха? Представьте полистилистику Моцарта! Есть просто музыка Моцарта — единая, цельная, монолитная! Но когда произведение эклектичное, когда «нахватано» и отсюда, и оттуда, то нету удобней слова, чем полистилистика.

Недавно я услышал произведение, названное «Разночтения». В нем, действительно, была рваная ткань, отсутствовало умение последовательно развивать материал, композитор все время кидался из одного состояния в другое. Но если кто-то отметит эти недостатки, у автора всегда найдется оправдание: он, де, сам назвал произведение «Разночтения». И фактически просчеты начинают трактоваться как концепция. То же и полистилистика. Можно назвать симфонию «Эклектическая», и получится, что ее положительная черта будет заключаться именно в отсутствии единства стиля. Мол, композитор поставил целью не иметь собственного лица и —

надо же — это у него получилось! Вспоминается забавный случай. Одному из моих коллег во время обсуждения откровенно сказали, что его произведение плохое, что оно не получилось. Он же радостно ответил, что никто даже не представляет как он всем благодарен, потому что опус был задуман именно так, чтобы произвести впечатление неполучившегося, и он предельно тронут тем, что слушатели угадали его замысел. Как говорится, и смех, и грех!

Встречаются случаи, и нередко, когда сочиняется произведение абсолютно под Бартока и посвящается Бартоку. Мне всегда не понятно, почему подделку музыки Бартока посвящают ему самому, или «музыку Шостаковича» — Шостаковичу, а Хачатуряна — Хачатуряну! Тогда можно, отдавая дань гению Моцарта и Баха, без зазрения совести стилизовать их музыку. А почему бы всю свою жизнь и все свое творчество сразу не посвятить Гайдну или Шуману — и «творить», будучи посвященным кому-то.

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

— Принимаете ли вы коллаж или иную форму использования в своем творчестве музыки другого композитора?

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

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

от начала до конца, когда он пробуждается, «сочинение» завершается!

Правда, коллаж использовал и Шостакович, но крайне редко. В той же Пятнадцатой симфонии постоянно ощущается его собственное отношение к привлеченному материалу. Видимо, если это естественная необходимость, нужная в концепции данного произведения, и при этом сделано все умело, не примитивно, тонко, с блеском, то это можно принять.

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

Средства музыкальной выразительности

— Чем определяется ваше отношение к средствам музыкальной выразительности?

— Средства — результат накопления человеческого опыта. Возникнув раз то или иное средство, навсегда остается в общественной памяти, становится всеобщим достоянием. Средство как бы объективизируется. В процессе познания все откладывается в сознании человека, входит в его плоть и кровь. А в нужный момент тот или иной прием всплывает как память, как мысль. Композитор уже не задумывается, пользуется ли он серией или гармонией... Он употребляет те звуки, ту технику, которые более или менее точно выражают его идею, его состояние, его духовный мир, концепцию. Лично для меня серия, гармония, строгий стиль или свободная полифония, алеаторика отдельно не существуют. Я не могу, например, сказать: «Я полифонист!». Если надо, обращаясь к контрапункту, если чувствую необходимость, использую возможности гармонии или додекафонии.

Каждое из средств индивидуально, порой они взаимоисключающие, но при всей самостоятельности, они удивительно едины, потому что взяты из общего арсенала накопления человеческой культуры.

— Но ведь каждое средство, техника письма связаны с определенной эстетикой?

— Безусловно, это так, техника является порождением эстетики. А система определенных приемов несет в себе черты характера мышления. Но как я уже сказал, наступает момент, когда тот или иной прием, то или иное средство объективизируются, входят в общий фонд накопления и там сливаются в некое единство.

А далее художник избирает те частицы целого, которые в данный момент ему нужней. Но это не отделение хорошего от плохого, таких средств я не знаю, а отбор необходимого для воплощения определенной идеи, образа.

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

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

— Это, на самом деле, краеугольный камень.

Меня всегда смущает обращение к средству, которое как бы не имеет отношения к данной музыке. Это всегда обособляет настоящий прием, делает доступной его материальную сущность. А это уже идет вразрез с критериями истинного искусства, где никогда отдельный уровень не ощущается и главенствующим предстает единство мышления и средств.

Порой наблюдается желание втиснуть музыку, являющуюся продуктом тонального мышления, в серию. Это приблизительно то же самое, что и попытка гармонизации додекафонии. В этом есть какой-то абсурд. Причины же кроются в том, что композитор, мыслящий тонально, хотя в этом нет ничего плохого, пытается ис-

кусственно «осовременить» свой язык. Зачем это нужно — не знаю.

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

Кстати, то же я говорил и о своей Первой симфонии, где мое мышление по своей сути ладовое. Может, поэтому я всегда избегал вопроса о том, какие виды техники письма мною использованы там.

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

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

Авангардизм

— Развитие новых средств, в частности, связано с авангардизмом. Каково ваше отношение к настоящему течению в искусстве?

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

Вряд ли с авангардизмом надо связывать что-то

плохое, хотя очевидно, что функция его весьма ограничена и явление это временное. Авангардизм — своего рода лаборатория, где рождается все новое, оно пока еще живет в пробирке и не обретает своей настоящей силы.

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

Конечно же, в стремлении к реальному отражению событий, например, войны можно произвести на сцене взрыв, подложив в рояль динамит. Но станет ли это чем-то большим, чем натуральный факт, взятый из жизни? Настоящему же художнику не нужен тол. Для него взрыв — это взрыв разума, души, идеи, это осмысленные явления, и для этого совсем не обязательно производить внешний эффект. Шокирующие новые средства, непривычные слуху звучания у авангардистов служат цели удивить, поразить слушателя. И поэтому, видимо, при первом прослушивании их произведения воспринимаются с интересом, все выглядит забавно, при повторном же, когда внешние эффекты уже не воздействуют столь остро и появляется желание понять, о чем это и чему служит, становится просто скучно. Ты ощущаешь отсутствие глобальных проблем, содержательной мысли.

Но открытые авангардизмом средства, как я говорил, достигая своего совершенства, вливаются в общую сокровищницу средств музыкального выражения и начинают служить передаче новых идей, нового содержания.

Компоненты музыкального языка

— Каково ваше творческое отношение к элементам музыкального языка?

— Когда я пишу музыку, я не задумываюсь над элементами ее речи, языка. Все рождается одновременно и как бы подсознательно. Это творческий процесс, где все слито воедино.

Другое дело, если проанализировать отдельные компоненты законченного произведения: звуки, тембр, ритм и т. д. — тут все можно свести к каким-то даже математическим формулам. Мне кажется, что в искусстве настолько все закономерно, что можно выстроить в ка-

кую-то геометрическую форму. Я думаю, что логика музыкального мышления обязательно имеет адекватные решения: математическое, геометрическое, графическое, архитектурное.

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

— В чем заключается особенность вашего отношения к звуку как к основе музыкального языка?

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

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

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

Это все определяет мое отношение к звуку и, помещая его в живую среду взаимодействий, я стараюсь быть предельно бережливым к нему. Я хочу сосредоточить на нем внимание аудитории и вместе со слушателем проникнуть в его тайну. Может, поэтому многозвучные я воспринимаю с большим трудом: сколько тайн там, сколько жизней?.. Я очень сильно чувствую сейчас в произведениях лишние ноты, без которых вполне мог бы быть донесен замысел художника. Это подобно многословию, порой затуманивающему смысл произносимого. Все звуки, которые не являются необходимыми, только отвлекают слушателя, создают нагромождение, начинают мешать друг другу, и ты не можешь сосредоточиться ни на одном из них. И не случайно, в своих произведениях я как бы свел до минимума их использование. Но я не уверен, что это предел.

Я часто вспоминаю слова Д. Д. Шостаковича, который как-то сказал, что надо писать только крайне необходимые ноты. Подобная мысль встречается и у Гессе в «Степном волке», где от имени Моцарта он говорит о Брамсе: «Бедный, сколько лишних нот он написал».

— Насколько динамика звучания влияет на его восприятие?

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

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

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

— Какую роль вы отводите ритму?

— Он есть во всем, в самой нашей жизни. Мы можем не замечать его, но он присутствует всюду в многообразии нюансов. Ритм не есть результат каких-то группировок музыкальных звуков, его суть в самом движении. А последнее присутствует и при внешней статике. Сам звук имеет внутреннюю пульсацию и, может быть, очень четкую, организованную. В звуке про-

исходит развитие, а значит, есть темп, есть ритм... Если ты проникаешь в его богатейший мир, то воспринимаешь там биение самой жизни. Воспроизводя звук, человек-исполнитель, естественно, вкладывает в него свое движение, свой темп. Он выражает в этом индивидуальное состояние, свое отношение к действительности, а это ритм его мысли.

Земля вертится, звезды мерцают, вращаются планеты, все — в ритме, хотя и создается общее впечатление статики. Небо и звезды — они неподвижны для нас, но сколько там происходит явлений, которые мы просто не замечаем. Мы смотрим на гладь озера, которая как бы замерла в вечном покое, но какая полиритмия движений там, внутри: рождение и смерть, войны и примирения; там все бурлит, а озеро спокойно, безмолвно, нет ветра, нет волн, и даже зыби.

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

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

— Какова роль высотной организации звуков?

— Высотная определенность звука — это есть четкая организация его пространственного бытия. Каждый тон имеет свое строго ограниченное положение в плоскости бесконечной звуковысотной шкалы и этим индивидуализирован.

Звук, обладающий определенным тембром, ритмом, помещенный в пространственную среду, имеет наиболее характерное положение, где ему не мешают другие тона, и его развитие произойдет наиболее полно.

Человечество часто обращалось к созданию систем высотной организации — так рождались учения о полифонии, гармонии, додекафонии... Абсолютно четкой системой является серийная техника, я нередко пользуюсь ею, так как в основе моей музыки заложен принцип атонального мышления. Кроме того, для меня важна высота звука для наиболее полного раскрытия его специфики, а также для выражения пространственных перемещений.

— Сколь важно точное ощущение композитором тембра звучаний?

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

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

Некоторые системы и приемы организации музыкального материала. Гармония

— Каково ваше отношение к гармонии?

— Особого отношения у меня нет. Гармония — это то, через что мы прошли, и то, что уже давно стало нашим объективным достоянием. Я гармонию изучал, и она во мне — как частица моего я. Как я уже отмечал, я не могу отделить гармонию от полифонии, тональную систему от серии — это все общественное накопление, единый арсенал наших средств, вобравший в себя и чистые звуки, и первые шумы зарождения вселенной, и все виды композиторской техники.

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

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

— В До мажоре, больше чем в каком-либо другом, я слышу что-то абсолютное. В нем много чистого излучения — вселенского, космического... Кстати, если обра-

таться к моим произведениям, где я пользуюсь и «другими мажорами», можно заметить, что аккорды других строений и тонических основ не несут столько света и такого очищения.

Трезвучие я насыщаю и другими так называемыми неаккордовыми тонами. Например, привнесение Ре бемоля в Квартете. Этот звук становится особо рельефным в его контрасте с ярким До мажором.

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

Полифония

— В чем сущность вашего отношения к полифонии?

— Если имеется в виду высотная организация материала, то я отношусь к ней точно так же, как и к гармонии.

Но полифонию я понимаю несколько шире, как любое взаимодействие различных движений. И в этом плане, как я говорил, я вижу полифонию в самом звуке, наложении различных пластов, во взаимовлиянии тембров, ритмов и т. д.

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

Додекафония

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

— Я не считаю, что додекафония является чем-то случайным в развитии форм музыкального творчества. В какой-то период в музыке начался отход от тонального мышления, причем намного раньше, чем появилось учение Шенберга. Серийная техника родилась на основе многовекового опыта именно классики. Это не что иное

как систематизация атональной музыки. Далее стали создаваться произведения, строго следующие законам додекафонии.

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

Алеаторика

— Каково ваше отношение к алеаторике и не приводит ли она к приоритету импровизационности в ущерб четкой композиторской концепции?

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

В связи со второй половиной вопроса я должен сказать, что я не даю полной свободы исполнителю. Вся моя алеаторика строго выписана и суть ее в постоянном повторе, как бы движении по кругу. Скажем, во Второй симфонии, когда флейты начинают «накручивать» интонации, — все точно выписано. Или же аналогичный прием в Четвертой симфонии



это создает впечатление какого-то хаоса, видимо, того, который слышится в этом мире и который мы, композиторы, организуем. Если вслушаться во вселенную, то можно почувствовать, что звучат вещи, дома, улицы, машины, наверное, звучат и звезды, и солнце, луна и воздух, и все это создает страшное звуковое месиво. Человеческий мозг, вероятно, даже не способен вместить все это многообразие. Но художник в состоянии творчества воспринимает вселенское смешение тонов и выбирает те звуки, которые нужны ему. Все идеи, как говорится, кружатся вокруг нас, но лишь человеку, наделенному особым талантом, доступно понять их суть и сделать их достоянием человечества.

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

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

В отношении к алеаторике, я вновь хочу подчеркнуть, что определяющим всегда является творческий подход художника к тому или иному средству, подчинение его своей эстетике.

— Значит ли это, что художник может использовать любой прием?

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

Микрохроматика

— Какие возможности дает композитору обращение к микрохроматике?

— Она связана с процессом развития атональной музыки и во многом расширяет наше представление о

звук. Микрохроматические ходы дают возможность обращения к новым тонам. В то же время, это способствует трактовке звука не как точки, а как зоны между соседними тонами. И в пределах которой происходит активное движение, способное расширяться, сжиматься, оно может быть насыщенным и разряженным.

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

Ostinato

— В своем творчестве вы нередко используете прием *ostinato*. В чем суть этого приема?

— Это прием опасный, потому что если *ostinato* не рождено идеей концепции, а просто взято, как говорится, лишь трезвым сознанием, то это очень скучно и неинтересно. Мне кажется, что применение мной *ostinato* во Второй и Третьей симфониях было следствием некоего состояния, в которое я был глубоко погружен в процессе их сочинения.

Суть этого приема в том, что от многократного повторения одной и той же фразы ты перестаешь слушать ее и только ощущаешь ее присутствие. Раз поняв ее смысл, как бы уже не вникаешь в каждый отдельный повтор, но это создает определенный воздействующий на тебя фон. Слушатель как бы впадает в оцепенение.

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

Время, Пространство

— В чем вы видите сущность восточного представления о времени?

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

Восточный человек способен к более глубокому погружению в звук, к более долгому созерцанию. Европейец суетливей, возможно, это зависит от истории региона, его специфики. Европа, по сравнению с Востоком, значительно моложе и, наверное, в ней ощущается еще юношеский задор. На Востоке же есть обретенная в веках мудрость. Он подобен некогда извергавшемуся, но уже умолкшему и хранящему свою тайну, вулкану.

Психологию восприятия времени можно рассмотреть с самых различных точек зрения. Тут — влияние национальных традиций, культурного наследия, темперамента, воспитания и климата...

И вполне естественно, что творчество художника, принадлежащего к определенному региону, несет свое восприятие времени.

— Что вы можете сказать о «пространстве» музыкального произведения?

— Представление о бесконечности и конечности пространства нашего бытия заложено в сущности художника, как особенность человеческого сознания, и находит свое выражение в его искусстве, в его музыке.

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

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

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

Таким образом, на мой взгляд, пространство существует в музыке на различных уровнях: в образе, замысле, идее; в психологическом восприятии пространства звучаний; в графической фиксации музыки; в аспектах

конкретного ее бытия, здесь форма и размеры зала и сцены, расположение на ней исполнителей и прочее. Наверное, это не исчерпывает всего многообразия, каждый аспект, безусловно, можно изучать в отдельности. Но для художника эти ощущения не всегда объяснимы. Они существуют в его подсознании, влияют на творческий процесс, находят выражение в музыке. А исследовать все это, видимо, дело ученых.

— Что вы можете сказать о разделении искусств на временные и пространственные?

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

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

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

Акустика

— Насколько представление об акустике влияет на творческий процесс?

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

Естественно, создание стереофонических, объемных звучаний находит место и в моей музыке. В частности,

во Второй симфонии, в партитуре указано, что арфы, рояль и литавры должны находиться в разных концах сцены. Исполнители даже не слышат друг друга, хотя играют в одном ритмическом рисунке — звучание фиксируется в зале. Возникает типичный стереоэффект.

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

— Влияет ли акустика зала на восприятие произведения?

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

Хорошая акустика создает своеобразную квадрофонию, которая как бы «окутывает» аудиторию со всех сторон. Звуки получают новый объем, они становятся глубже, масштабней.

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

Симфонический оркестр

— Каково ваше отношение к симфоническому оркестру?

— Симфонический оркестр — это высочайшее проявление человеческого духа. Это непревзойденный и самый великий инструмент. Исключительно многоликий, многозначный, оркестр дает композитору уникальную возможность для воплощения сложных концепций, мыслей, обобщенного содержания. Он богат внутренним дыханием, и в этом есть какой-то заложенный в нем его собственный ритм. Оркестр обладает огромным диапазоном

регистров и различных звуков; одни тянутся в бесконечность, другие тут же гаснут. Необъятная палитра тембров, я уже не говорю о миксах.

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

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

Народные инструменты

— Считаете ли вы закономерным включение в состав симфонического оркестра народных инструментов?

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

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

— Какова ваша трактовка народных инструментов при использовании их в симфонической музыке?

— Если художник работает в композиторской технике конца XX века, он должен использовать прошлое как

символ. Народные инструменты в симфонической партитуре — есть для меня обращение к одному из таких символов. Я вижу ошибку многих композиторов в том, что, используя народные инструменты, они пишут для них музыку, стилизованную под ту, которую они обслуживали в былые времена. При этом исчезает главное — отношение художника с позиции сегодняшнего дня. А в рамках одного произведения музыка прошлого никак не вяжется с современной, разве что в виде коллажа. На мой взгляд, лишь излагаемая мною трактовка национального инструментария ликвидирует непримиримое противоречие между симфоническим развитием, характерным нашей эпохе, и использованием народных инструментов.

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

— Еще раз вернусь к мысли о том, что инструменты пришли в Европу с Востока. И естественно, что они несли заложенную в них музыку, которая являлась выражением духа определенной нации, народа.

Создавая каждый инструмент, не случайно ведь он так называется, человек пытался воспроизвести те звуки, которых нет в реальной жизни, но которые он слышал в состоянии глубокого творческого погружения. Таким образом, уже сам инструмент становился носителем духовного начала как продукт человеческого гения. Нет же, к примеру, тромбонов в природе, ведь не растут же они на деревьях! Наш далекий предок, я не боюсь назвать его художником, стремился к каким-то иным звучаниям, которые он слышал в себе, воображал и старался передать другим. Так рождался инструмент воспроизведения.

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

Когда композитор использует инструмент, в том числе и восточный, как символ, то он обращается к его духовности, а она близка европейскому симфоническому оркестру, так как лежала в основе начала его развития.

Ведь именно с Востока в Европу пришли первые далекие предшественники современных средств воспроизведения. Через выявление общей сущности несовместимое сближается, а в рамках одного произведения, одной концепции, сливается в нерушимое целое.

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

Оркестр народных инструментов

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

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

Видимо, мое музыкальное мышление требует большего многообразия возможностей, именно тех, которые несет в себе оркестр симфонический. Имеет значение хотя бы и то, что последний объединяет в своем составе видовые варианты каждого типа, имевшего одного прародителя. К примеру, семейство флейт, от малой до басовой, или кларнетов и, наконец, смычковых. В то время, как восточный инструментарий, привнесенный в Европу и ставший основой развития современного оркестра, в целом остался как бы законсервированным.

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

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

Можно предположить слияние воедино оркестра народных инструментов с большим симфоническим. Видимо, возможно было бы смешать инструментариин, создать группу кяманчи, она же звучит совершенно по-иному, чем скрипки. Но искусственно это делать нельзя и давать рецепты — тоже. Подобное смешение должно стать творческой необходимостью, потребностью художника, и тогда оно будет правомерным.

Электронная музыка

— Каково ваше отношение к электронной музыке, рассматриваете ли вы ее как перспективу развития нашего искусства?

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

шине свою композиторскую волю, а не идти на поводу случайных эффектов.

Электронную музыку будет создавать будущее поколение композиторов. На современном этапе развития эта музыка зашла, на мой взгляд, в тупик. На Западе многие художники от нее даже отказались. Просто не родился тот композитор, который осмыслил бы данное явление. Как я говорил, в связи с разговором о средствах, они часто появляются раньше, чем начинают настоящему служить выражению художественной идеи. Придут люди, которые будут знать, что делать с электронными машинами, и они начнут служить высоким идеалам, большим, великим замыслам. Появится настоящая музыка, которая будет выражать мысли, чаянья и дух своего времени. И это совсем не будет похоже на опыты, проводимые инженерами сегодня.

— Влияет ли электронная музыка на ваше творческое мышление?

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

Часто многие предполагают, что в моей Четвертой симфонии использованы какие-то синтезаторы. Там их нет, но я чувствую определенную связь с электроникой. Появление новой музыки, ранее не ведомой, не могло не отразиться на моем мышлении. И, видимо, эта звуковая сфера, хотя и подсознательно, но нашла воплощение в моих произведениях.

Звукозапись. Грампластинка

— Бытует мнение, что грампластинка в наши дни стала основной формой бытия музыки. Как вы относитесь к этому? Может ли запись стать адекватной сценическому звучанию музыкального произведения?

— Грампластинка, с ее огромными тиражами, всеобщей доступностью, конечно же, приносит музыке популярность, но она создает лишь поверхностное представление о ней. Ведь когда художник сочиняет, он слышит живую акустику, живой зал. Я уже не говорю о моменте интерпретации. В записи она зафиксирована раз и навсегда, в зале же на твоих глазах происходит процесс сотворчества композитора, дирижера и каждого

оркестранта — и он уникален, потому что точная копия: не может быть повторена.

Пластинка напоминает мне фотографию. Воспринимать музыку в грамзаписи то же самое, что общаться с человеком через его снимок. Тем, кто предпочитает фототеку концертному исполнению, я могу посоветовать обложиться открытками и не выходить из дома. Даже несколько миллионов фотографий вряд ли способны заменить живое общение с людьми. Состояние, настроение: зала, акустика — все это очень трудно выразить в пластинке.

Дилемма возникла в связи с записью Шестой симфонии, в которой часть музыкантов сидит на сцене, а большой симфонический оркестр звучит в воспроизведении магнитофона. В зале это производит особое впечатление, что является следствием развития самой драматургии произведения, а на грампластинке оба пласта слились воедино. И реальное звучание и механическое объединились, а значит, разрушился авторский замысел, суть концепции. И знакомясь с музыкой по пластинке, никогда невозможно представить себе, что же слышал композитор в момент сочинения.

Правда, случается и наоборот, когда плохие сочинения в записи звучат прекрасно, ведь там всегда можно переставить микрофоны. Не звучат фаготы — можно усилить, вставить маленький микрофон даже в флейту, и она «перекроет» весь оркестр. Для меня же непременно возникающие нарушения просто убийственны.

Каждое произведение требует особого подхода звукоорежиссера. Приведу самый элементарный пример. Если при записи классической музыки достаточно поставить один микрофон у первого пульта, потому что он играет примерно то же, что и последний, то как быть, когда каждый музыкант группы исполняет свой тон. И как часто «вырываются» одна две ноты, а все остальные просто не слышны. Таким образом, возникают нарушения, которые мешают представлению об истинном звучании музыки. Так что грампластинка при всех своих положительных качествах, в частности, связанных с пропагандой произведения, пока еще несовершенна и имеет очень много отрицательных сторон.

Исполнители

— Какие качества, на ваш взгляд, должны быть присущи исполнителю?

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

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

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

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

От духовного состояния исполнителя часто зависит содержательность и доступность звучащего произведения. Если интерпретация не убеждает, то слушателю будет очень трудно понять композитора, проникнуть в музыку. Чем глубже познает музыку исполнитель, тем больше постигает ее слушатель.

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

Слушатель

— Что вы можете сказать о процессе восприятия и о слушателе?

— Для меня всегда существовало понятие «таланта слушателя». И здесь определенно существует иерархия от профана до гения.

Не могу не вспомнить Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Я уже говорил о том, как он попросил выключить свет во время прослушивания моей оперы «Огненное кольцо». Свет мешал ему! Потому что ему, гению — композитору и слушателю, видимо, было доступно излучение звуков. А физический свет, вероятно, мешает восприятию духовного...

Для меня замечание Шостаковича было особенно примечательным, потому что я и сам ощущал в себе желание слушать музыку в темноте, одному, в полном погружении в звук. Но как часто бывает в жизни, мы познаем себя лишь через другого. И если раньше я не решался выключить свет, смущаясь этой, как могло показаться «игры», то после того, как я нашел подтверждение у такого композитора как Шостакович, во мне пропал стыд и это перестало быть для меня театром или позой. Я тушу свет, создаю определенную атмосферу — это нужно, это необходимо для полноценного восприятия.

Важное значение имеет общая культура, духовная наполненность слушателя. Пустого человека вряд ли можно увлечь музыкой, заставить задуматься. Когда мы читаем книги, воспринимаем музыку, изучаем философские труды, то мы во всем этом ищем себя, ищем подтверждение своим собственным ощущениям, наблюдениям, переживаниям, тактике своей жизни. Мы обращаемся к романам, в которых заложены огромные запасы информации, глубокие идеи, и мы вновь и вновь листаем их, каждый раз открывая для себя что-то новое. Книги остаются теми же, меняется человек, читатель. И каждый раз, возвращаясь к произведению искусства или литературы, мы находим подтверждение своим новым ощущениям, представлениям.

Адекватен ли гений композиторский и слушательский? Думаю, что нет. Способность к восприятию — качество особое. Я помню, как Арам Хачатурян присутствовал на исполнении моей Второй симфонии. Я,

естественно, попросил его сесть рядом со мной, чтобы его ничего не отвлекало. И помня, как он, беспокойно слушал Первую симфонию, сказал ему: «Арам Ильич, вы гений-композитор, я прошу вас, будьте сегодня гением-слушателем!» Я сказал ему такую фразу именно под впечатлением общения с Шостаковичем. Хачатурян всегда с большим трудом вникал в чужую музыку и никак не мог преодолеть своего композиторского «Я», погрузиться в новый, для него, мир образов. Так что и великий творец может не обладать слушательским талантом.

— Является ли способность восприятия современной музыки качеством особым?

— Надо просто ощущать ее, быть открытым к ее восприятию. Есть слушатели, от природы одаренные способностью войти в тот музыкальный мир, который несет в себе современное произведение. Другим же необходим слуховой опыт. Нужно досконально знать классическую музыку, слушать современную. Но нередко человек, и как ни странно, чаще музыкант, застревает в своем познании в веках, от нас отдаленных. Он отрицает искусство нашего дня и утверждает, что раз оно недоступно ему, то значит, не нужно никому. Что это, поза (иногда ведь возникает мода на отрицание) или «врожденная» ограниченность?

Конечно, шедевры классики прекрасны, но может ли человек современный обойтись без своей музыки, т. е. искусства своего времени? Наверное, оно остается закрытым лишь перед теми, кто не живет проблемами сегодняшнего дня, кому чужды идеи, мысли, чувства эпохи конца XX столетия. Наверное, бывают и такие...

— Возникает ли у композитора слушательское отношение к своим произведениям?

— Безусловно. Ведь создатель — первый слушатель своего сочинения. Если произведение удовлетворяет автора при взгляде как бы со стороны, погружает его самого в какие-то состояния, если его звуки о чем-то говорят ему — значит, в этом есть правда, и он был честен. А если это не убеждает самого композитора, то слушателю тем более будет неинтересно! Художник прежде всего проверяет все на себе.

Меня всегда удивляло, как композитор, который чувствует, что у него в произведении не все получилось, выносит его на широкую аудиторию. Мне кажется,

страшное наказание такому сочинителю — заставить его самого слушать свою музыку. А вместе с ним можно посадить его близких и тех музыковедов, которые хвалят неудачный опус. В оценках ошибаются иногда искренне — значит, это будет методом поучения и даст возможность разобраться. А если превозносят произведение, сознавая, что оно неудачное, к сожалению, и это встречается, — подобное слушание станет принудительной мерой искупления вины!

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

— Каково ваше отношение к своим произведениям с позиции слушателя?

— Звучит произведение Рахманинова, и эта музыка воздействует на меня, вызывает эмоции, чувства и мысли... Таково же мое восприятие собственных симфоний. Может дойти до смешного, иногда хочется воскликнуть: «Ой, как здорово!» Глупый человек не поймет, подумает, что ты просто страшно влюблен в самого себя и в свою музыку, а для умного станет ясно, что произошло то самое отчуждение, и автор сделался непосредственным слушателем. Можно в своем сочинении годы спустя увидеть и недостатки. Когда я рассказывал, к примеру, о Первой симфонии, то говорил о ней как бы объективно, т. е. как чужой ей человек. Это мое детище, но творческое состояние, которому оно обязано своим появлением на свет, кончилось и безвозвратно ушло. Наверное, я стал другим человеком. Я не могу сегодня написать свой ранний Вокально-симфонический цикл, да и вторую оперу я создал в корне отличную от первой. Те сочинения должен был написать именно тот Тертерян, который жил в те годы. А в 1969 году или в 1972 я не мог создать такую оперу, как в 1967! Это разные индивидуумы, принимающие друг у друга эстафету и продолжающие одну линию, один процесс. Складывается одна традиция. Ты имеешь постоянную связь с ней, как с частицей общечеловеческого опыта. И наряду с этим есть и свое новаторство. Если рассмотреть творчество в целом — его создал один человек, если говорить о каждом произведении в отдельности — их авторы — разные люди. И видимо, все это дает возможность объяс-

нить слушательским восприятием отношение к собственному произведению и объективную оценку его, как бы со стороны.

Музыкальный вкус. Авторитеты

— Что вы могли бы сказать о сути ваших музыкальных вкусов?

— Когда перед тобой совершенство, произведение, созданное гением, вопрос о вкусах просто не возникает. Я не помню, с кем произошел этот случай, когда композитора спросили: «Как вы относитесь к Бетховену?», он ответил: «Я не смею к нему относиться». То же могу сказать и я. Я не имею права относиться к Моцарту, к Баху, к Вагнеру. Я могу только преклоняться перед ними.

Неважно, в чем проявляется гений, он может найти выражение в сочинении оперы, симфонии, песни. Но он всегда несет в себе правду, чистоту разума, души, сердца. Она может отражать истину всей вселенной, всего человечества, если речь идет о симфонии, или истину одного настроения — в песне. Правда — она всегда великая!

У меня никогда не было какой-то одной музыкальной привязанности, для меня все шедевры находятся на одинаково недостижимой ступени. И тут нельзя говорить о любви к тому или иному стилю, направлению. Все они служат единому великому человеческому духу, все стремятся к познанию истины, к правде! Трудно сказать, что же более великое, а что менее, искусство я воспринимаю в целом, как одно явление, как эстафету поколений: от Букстехуде к Баху, потом к Бетховену, Вагнеру... И это есть развитие одной музыки, и создал ее один гений — гений человечества, который как бы продолжает сам себя. Все это есть накопление общественной культуры, где ничто не пропадает. Мне обидно, когда что-то предается временному забвению, и смешно, когда что-то одно возводится в культ. Сейчас может быть модно одно, потом — другое, но явление это единое, это процесс, который берет свои истоки у самого зарождения музыки, доходит до наших дней и продолжится в бесконечности...

Живопись

— Каково ваше восприятие живописи?

— Она очень сильно воздействует на меня. Я люблю это искусство, атмосферу мастерских с запахами красок и величайшие полотна. Мне кажется, что я способен к проникновению в дух живописи. Я там также вижу какой-то симфонизм в самой гамме красок, излагаемой художником. Я чувствую внутреннее движение палитры живописных тонов, которые воздействуют на меня подобно музыкальным. Там заложены большие мысли и духовность, великая идея и красота.

Я люблю общаться с художниками, у меня много интереснейших друзей живописцев, скульпторов.

— В чем вы видите коренное отличие живописи от музыки?

— Живопись и музыка — это особые виды мышления. Я не уверен, что это различие связано лишь с образованием, ведь не каждый музыкант может стать композитором. И вряд ли все определяет слух, который, скажем, возводится в культ при поступлении в консерваторию. Решают талант, склад ума, особое состояние. (Кстати, близко к этой мысли высказывается Назайкинский в своей статье о слухе Асафьева). Поэтому я не ищу точек соприкосновения. И не надо смешивать виды мышления живописца, писателя, композитора.

В этом плане, немножко наивным мне кажется музыкальное наследие Чюрлёниса, который пытался средствами живописи воссоздать образы музыки. По-моему, это невозможно. Не надо одному искусству вторгаться в область другого — это разные явления. Я не уверен и в эксперименте Скрябина. Но у него речь шла о цвете, а цвет — это еще не живопись.

Философия

— Видите ли вы связь между философией и музыкой?

— Не буду говорить о той роли, которую играет философия в становлении мировоззрения художника. Ее значение определено... Скажу о другом. В основе композиторского мышления лежит философское познание бытия. С помощью звуков художник создает свою мо-

дель мира. Музыка имеет четкую концепцию, а это есть построение целого на основе индивидуального отношения к жизни, осознания явлений. И в этом я вижу много общего между философией и музыкой.

Музыкознание

— Какую роль вы отводите науке о музыке?

— Ошибочно, а то и глупо звучат иногда слова о том, что якобы музыкознание не нужно. Зачем, мол, литературоведение или наука о театре? По-моему, они необходимы как обобщение созданного, несущее огромную информацию и знания. Часто художник интуитивно приходит к какому-нибудь открытию, а задача ученого — объяснить, систематизировать явления, а может, рассказать об этом и самому творцу. Музыкознание обобщает композиторский опыт, передает его следующим поколениям. И в этом его служение прогрессу.

Музыковед-теоретик, историк или критик — порой должен быть даже образованнее композитора, чтобы распознать тайну творчества. И, кроме того, ему должна быть чужда косность, он должен быть открыт для нового. Современное искусство доступно лишь тому, кто живет им, кто понимает его эстетику, кто видит тончайшие нюансы стилей, кто распознает их суть.

Когда-то созданием теоретических трактатов занимались сами композиторы. Потом наступил момент расслоения. Видимо, охват всех явлений стал недоступен одному человеку. Появилось разделение: композитор, музыковед, каждый из которых выполняет свою очень важную функцию.

Н О Т О Г Р А Ф И Я

Произведения для музыкального театра

- 1967 — «ОГНЕННОЕ КОЛЬЦО». Опера в двух действиях, восемь картин. Либретто В. Шахназаряна по мотивам повести Б. Лавренева «Сорок первый» и стихов Е. Чаренца. Русский текст А. Машистова. Длительность звучания 80 мин. Состав оркестра: 3 (1—флейта пикколо), 3 (1—английский рожок), 4, 3 (1—контрафагот); 4, 3, 3, 1; литавры, ударные (малый барабан, большой барабан, там-там); фортепиано, струнные.

Действующие лица:

Девушка	сопрано
Подпоручик	баритон
Голос за сценой	тенор
Поэт	чтец

Женский хор, мужской хор и балет.

Партитура. Рукопись. Нотная библиотека ГАТОБ им. А. Спендиарова. Клавир (с пением). М., «Советский композитор», 1972.— Изд. на рус. и англ. яз. Текст на арм. и рус. яз. Грампластинка. Комплект из двух грампластинок. ВФГ «Мелодия». Стерео С 10—13707—10.

- 1979 — «МОНОЛОГИ РИЧАРДА III». Балет в двух частях. Либретто Р. Капляна и В. Галстяна по трагедии В. Шекспира «Ричард III». Длительность звучания 90 мин. Состав оркестра: 3, 3 (1—английский рожок), 4, 3 (1—контрафагот); 4, 4, 3, 1; 4 литавры, ударные (коробочка, 2 бича, малый барабан, том-том, большие палки, 2 тарелки обыкновенные, 1 тарелка подвесная, большой барабан, там-там, русские колокола в магнитофонной записи, колокольчик) ксилофон; челеста, чембало, фортепиано, органелла, струнные (скрипки I—14, скрипки II—12, альты—10, виолончели—10, контрабасы—8). Большой симфонический оркестр и смешанный хор в магнитофонной записи (7 каналов).

Действующие лица:

Ричард III
Маргарита
Леди Анна

Двое в черном

Кларенс

Эдвард

Толпы, призраки

Партитура. Рукопись. Нотная библиотека ГАТОБ им. А. Спендиарова.

1984 — «ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЕ». Опера в двух частях. Либретто Греты Штехер по новелле Генриха фон Клейста «Землетрясение в Чили». Произведение написано по заказу издательства «Peters» (ГДР).

Длительность звучания 120 мин.

Состав оркестра: 3, 3 (1—английский рожок), 4, 3 (1—контрафагот); 4, 4, 3, 1; 4 литавры, ударные (коробочки, 2 бича, малый барабан, том-том, большие палки, 2 тарелки обыкновенные, 1 тарелка подвесная, большой барабан, там-там, русские колокола в магнитофонной записи, колокольчики), ксилофон; челеста, чембало, фортепиано, органелла; струнные (скрипки I—14, скрипки II—12, альты—10, виолончели—10, контрабасы—8). Хор: Большой симфонический оркестр и смешанный хор в магнитофонной записи (7 каналов).

Действующие лица:

Она сопрано

Он тенор

Два хора.

Партитура. Собственность издательства «Peters» (ГДР)

Симфонические произведения

1969 — СИМФОНИЯ. Для медных, ударных, фортепиано, органа и бас-гитары.

(ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ). В четырех частях.

Посвящение «Тартеряну, Рубену Борисовичу»

Длительность звучания 27 мин.

Состав оркестра: 2 валторны, 1 труба, 1 тромбон; 4 литавры (2 исполнителя), ударные (коробочка, гуиро, марacas, трещотка, темпле-блок, бич, бубен, малый барабан, 5 тоมтомов, ластра, тарелки, большой барабан, там-там), ксилофон; фортепиано; орган, бас-гитара. Партитура. М., «Советский композитор», 1973.

Запись в фонде Армянского радио.

1972 — ВТОРАЯ СИМФОНИЯ. Для большого симфонического оркестра, мужского голоса и смешанного хора. В трех частях.

Посвящение «Тертерян, Кармен Носифовне».

Длительность звучания 25 мин.

Состав оркестра: 3 (1—флейта пикколо), 3 (1—английский рожок), 3, 4 (2—контрафагота); 4, 3; 3, 1; 4 литавры, ударные (леньо, бубен, томтом, малый барабан, тарелки,

большой барабан, там-там, колокола, русский колокол), ксилофон, маримбафон, вибрафон; 2 арфы, фортепиано, струнные. Партитура. М., «Советский композитор», 1975.— Изд. на рус. и англ. яз.

Грампластинка. ВФГ «Мелодия». Стерео С 10-11523.

1975 — ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ. Для большого симфонического оркестра, дудуков и зурн. В трех частях.

Посвящение «Тертеряну, Герману Рубеновичу».

Длительность звучания 26 мин.

Состав оркестра: 3 (1—флейта пикколо), 3 (1—английский рожок), 4, 3 (1—контрафагот); 6, 3, 3, 1; 2 зурны, 2 дудука; литавры, ударные (трещотка, 2 бубна, коробочка, бич, малый барабан, томтом, тарелки, большой барабан, там-там, русский колокол, колокольчики), ксилофон, 2 фортепиано; струнные (скрипки I—II, скрипки II—III, альты—II, виолончели—II, контрабасы—II); дополнительная группа—6 валторн.

Партитура. В изд.: Тертерян А. Третья и Четвертая симфонии. М., «Советский композитор», 1980.— Титульный лист паралл. на рус. и англ. яз.

Грампластинка. ВФГ «Мелодия». Стерео С 10—11524.

1976 — ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНИЯ. Для большого симфонического оркестра. Посвящение «Давиду Ханджяну»

Длительность звучания 30 мин.

Состав оркестра: 3, 3 (1—английский рожок), 4, 3 (1—контрафагот); 4, 4, 3, 1; 4 литавры, ударные (коробочка, 2 бича, малый барабан, томтом, большие палки, 2 тарелки обыкновенные, 1 тарелка подвесная, большой барабан, там-там, русский колокол, колокольчики), ксилофон; челеста, чембало, фортепиано, органелла; струнные (скрипки I—II, скрипки II—III, альты—II, виолончели—II, контрабасы—II).

Партитура. В изд.: Тертерян А. Третья и Четвертая симфонии. М., «Советский композитор», 1980.

Грампластинка. ВФГ «Мелодия». Стерео С 10—19949.

1978 — ПЯТАЯ СИМФОНИЯ. Для большого симфонического оркестра, кяманчи и больших колоколов (звонницы).

Посвящение «Геннадью Рождественскому»

Длительность звучания 30 мин.

Состав оркестра: 3, 2, 3, 2; 6, 4, 3, 1; зурна; 4 литавры, ударные (5 коробочек, 2 бурзара или пандейры, 2 бубна, 2 томтома, малый барабан, тарелки, большой барабан, там-там, колокольчики, кроталн, колокола, 5 русских колоколов, звонница (при отсутствии звонницы возможно использование магнитофонной записи), ксилофон; чембало, 2 гитары, кяманча; струнные (скрипки I—II, скрипки II—III, альты—II, виолончели—II, контрабасы—II).

Партитура. В изд.: Тертерян А. Пятая и Шестая симфонии. М., «Советский композитор», 1987.

Грампластинка. ВФГ «Мелодия», Стерео С 10—19950.

1981 — ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ. Для камерного оркестра, камерного хора и девяти фонограмм с записью групп большого симфонического оркестра, хоров, клавишных, колокольного перезвона.

Посвящение «Тиграновой Ирине Георгиевне»

Длительность звучания 34 мин.

Состав камерного оркестра: 2, 2, 2, 0; 1 валторна; ударные (кротали, треугольник, 2 малых барабана, трубчатые колокола, русские колокола, большой барабан, там-там); чембало; струнные (скрипки—9, альты—3, виолончели—2, контрабас—1). Хор.

Состав большого симфонического оркестра в магнитофонной записи: 6 валторн, 3 тромбона, 1 туба; литавры, ударные (2 малых барабана, том-том, русские колокола, большой барабан); 2 чембало; струнные. Хор.

Партитура. В изд.: Тертерян А. Пятая и Шестая симфонии. М., «Советский композитор», 1987 г.

Грампластинка. ВФГ «Мелодия» Stereo С 10 25665005

Международные права: фирма «Альфонс Ледюк» (Франция)

1987 — СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ. Для большого симфонического оркестра, дапа и магнитофонной записи.

Посвящение «Александрю Лазареву»

Длительность звучания 28 мин.

Состав оркестра: 3 (1—флейта пикколо), 3 (1—английский рожок), 1 саксофон, 4 (1—кларнет пикколо, 1—бас кларнет), 3 (1—контрафагот); 4, 4, 3, 1; 4 литавры, ударные (5 коробочек, треугольник, бубен, 2 бонга, 4 тарелки, большой барабан, 3 там-тама, трубчатые колокола, дап); клавишин, арфа, фортепиано — группа усилена микрофонами; магнитофонная запись (дап, треск); струнные (скрипки I—14, скрипки II—12, альты—10, виолончели—10, контрабасы—8).

Партитура. Рукопись. Нотная библиотека Армянской государственной филармонии.

В издательском плане: М., «Советский композитор», 1989.

Вокально-симфонические произведения

1957 — «РОДИНА». Вокально-симфонический цикл для сопрано, баритона и симфонического оркестра. В пяти частях. Слова О. Шираза (части 1, 2, 3, 5) и О. Туманяна (часть 4). Русский текст Э. Александровой.

Посвящение «Эдварду Михайловичу Мирзояну»

Части:

1. «Лети со мной в дальний простор!...»

2. «Эй, птицы с дальних круч, где вы?...»

3. «Если я паду за край родной...»

4. «В прах обратятся миры...»

5. «Жажду, чтобы кустом весенним ты, страна моя, цвела».

Длительность звучания 18 мин.

Состав оркестра: 3 (1—флейта пикколо), 3 (1—английский рожок), 3, 2; 4, 3, 3, 1; литавры, ударные (бубен, ма-

лый барабан, тарелки, большой барабан, там-там), ксилофон;
арфа, фортепиано; струнные.
Партитура. М., «Советский композитор», 1962.
Клавир, Ереван, «Айпетрат», 1964.
Грампластинка. ВФГ. «Мелодия». Д 15591—2 (33 $\frac{1}{2}$ об/мин.).

- 1960 — «РЕВОЛЮЦИЯ». Вокально-симфонический цикл для сопрано, баритона и большого симфонического оркестра. В пяти частях. Слова Е. Чаренца.
Длительность звучания 15 мин.
Состав оркестра: 3 (1—флейта пикколо), 3 (1—английский рожок), 3, 2; 4, 3, 3, 1; литавры, ударные (бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, там-там), ксилофон; арфа, фортепиано; струнные.
Партитура. Рукопись. Нотная библиотека Армянской государственной филармонии.
- 1967 — «ШАРАКАН». Для смешанного хора и симфонического оркестра (отрывок из оперы).
Длительность звучания 5 мин.
Состав оркестра: 2, 1, 2, 2; 4, 2, 0, 0; литавры, ударные (бубен, большой барабан); арфа; струнные.
Партитура. Рукопись. Архив автора.
- 1977 — «ГИМН ОКТЯБРЮ». «Все народы ждали это пламя...». Кантата для смешанного хора и симфонического оркестра. Стихи Г. Эмина. Русский текст М. Лаписовой.
Длительность звучания 7 мин.
Состав оркестра: 3 (1—флейта пикколо), 3 (1—английский рожок), 2, 3 (1—контрафагот); 4, 4, 4, 1; 4 литавры, ударные—5 исполнителей (2 бубна, малый барабан, чарльстон, 2 тарелки обыкновенные, 1 тарелка подвесная, большой барабан, там-там); фортепиано, виолончель; струнные.
Партитура. Рукопись. Нотная библиотека Армянской государственной филармонии.
Клавир. М., «Советский композитор», 1980.
- 1981 — «РЕЗВЯТСЯ МАЛЬЧИК С ДЕВОЧКОЙ». Романс для голоса в сопровождении камерного оркестра. Слова Ав. Исаакяна.
Длительность звучания 4 мин.
Состав оркестра: флейта, гобой, кларнет; колокольчики, маримба, челеста, арфа; струнные (скрипка I, скрипка II, альт, виолончель).
Партитура. Рукопись. Нотная библиотека ЕГК им. Комитаса.

Камерно-инструментальные произведения

- 1954 — ПЬЕСА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО.
Посвящение «Медее Абрамян».
Длительность звучания 6 мин.
Клавир. Ереван, «Айастан», 1968

В сб.: «Пьесы композиторов Армении для виолончели и фортепиано». Составление и редакция Ф. Симоняна. М., «Советский композитор», 1978.

1955 — СОНАТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО. В трех частях.

Части:

1. Andante

2. Adagio

3. Presto

Длительность звучания 21 мин.

Клавир. М., «Советский композитор», 1960.

Запись в фонде Армянского радио.

1963 — КВАРТЕТ ДЛЯ ДВУХ СКРИПОК, АЛЬТА И ВИОЛОНЧЕЛИ (До мажор).

В двух частях.

Посвящение «Ирине Тиграновой».

Части:

1. Tranquillo molto

2. Presto

Длительность звучания 23 мин.

Партитура. М., «Музыка», 1966.— Изд. на рус. и англ. яз.

Предисловие Н. Шахназаровой.

Запись в фонде Армянского радио.

Вокальные произведения

Романсы

1948 — «СОЛОВЕЙ И РОЗА». Для голоса в сопровождении фортепиано.

Стихи А. Пушкина.

Посвящение «Анжеле Арутюнян».

Длительность звучания 4 мин.

Клавир. Рукопись. Архив автора.

1953 — «ДНЕПР». Для бас-баритона в сопровождении фортепиано.

Слова Т. Шевченко. Русский перевод М. Исаковского, армянский перевод А. Погосяна.

Длительность звучания 5 мин.

Клавир. Ереван, «Айпетрат», 1954.

1954 — «КАЖДУЮ НОЧЬ В МОЕМ САДУ». Для голоса в сопровождении фортепиано. Слова Ав. Исаакяна.

Длительность звучания 4 мин.

Клавир. Ереван, «Айпетрат», 1955.

1956 — «КАК ЗДЕСЬ ХОРОШО». Экспромт для голоса в сопровождении фортепиано. Слова Ал. Толстого.

Длительность звучания 3 мин.

Клавир. Рукопись. Архив автора.

- 1957 — «ПОЗОВИ, Я ПРИДУ». Для тенора или сопрано в сопровождении фортепиано. Слова О. Шираза.
Длительность звучания 4 мин.
Клавир. Рукопись. Архив автора.
- 1964 — «В ПОЛЕ ЗАБЫТОМ». Для баритона в сопровождении фортепиано. Слова О. Шираза.
Длительность звучания 3 мин.
Клавир. Рукопись. Архив автора.

Хор без сопровождения

- 1953 — «ОДИНОКОЕ ДЕРЕВО». Для четырехголосного хора. Слова О. Шираза. Длительность звучания 4 мин.
Партитура. Рукопись. Архив автора.

Песни

- 1956 — «СЛАВА ТЕБЕ, КОМСОМОЛ!» Для хора в сопровождении фортепиано (в темпе марша). Слова А. Григоряна.
Длительность звучания 5 мин.
Партитура. Рукопись. Архив автора.
- 1958 — «ПЕСНИ». Для хора в сопровождении духового оркестра. Слова Э. Манучаряна.
Посвящение «Воспитанникам музыкальной школы «Интернат».
Партитура и клавир. Рукопись. Архив автора.

Эстрадные песни

- 1959 — «ЭСТРАДНАЯ ПЕСНЯ». Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра.
Клавир. Рукопись. Архив автора.
- 1962 — «ПРИДИ». Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра. Слова В. Арутюняна.
Клавир. Партитура (инструментовка Г. Гараняна). Рукопись. Архив автора.
- 1962 — «ГОЛУБЫЕ ГЛАЗА». Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра. Слова О. Гукасяна.
Клавир. Рукопись. Архив автора.
- 1963 — «ТЫ ЗНАЕШЬ ОДНА». Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра. Слова О. Гукасяна.
Клавир. Партитура (инструментовка Г. Гараняна). Рукопись. Архив автора.
- 1964 — «БЫТЬ МОЖЕТ, ЗАВТРА». Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра. Слова А. Вердяна.
Клавир. Партитура (инструментовка Г. Гараняна). Рукопись. Архив автора.

364 — «Я ЖДУ ОПЯТЬ ТЕБЯ». Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра. Слова А. Вердяна. Клавир. Партитура (инструментовка Г. Гараяна). Рукопись. Архив автора.

364 — «ОСЕННИЙ БЛЮЗ». Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра. Слова А. Вердяна. Посвящение «Яр-Кравченко, Анатолию Никифоровичу». Клавир. Партитура (инструментовка Г. Гараяна). Рукопись. Архив автора.

364 — «ИДИ ПОТАНЦУЕМ». Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра. Слова А. Вердяна. Клавир. Партитура (инструментовка Г. Гараяна). Рукопись. Архив автора.

365 — «КОЛЫБЕЛЬНАЯ МОЕМУ ГОРОДУ». Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра. Слова А. Вердяна. Клавир. Партитура (инструментовка Г. Гараяна). Рукопись. Архив автора.

365 — «НЕ ВЕРЮ Я!». Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра. Слова А. Вердяна. Клавир. Партитура (инструментовка Г. Гараяна). Рукопись. Архив автора.

367 — «ОТКУДА ЗНАТЬ ТЕБЕ». Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра. Слова А. Вердяна. Клавир. Партитура (инструментовка Г. Гараяна). Рукопись. Архив автора.

368 — «ЭСТРАДНАЯ ПЕСНЯ». Для голоса в сопровождении эстрадного оркестра. Клавир. Рукопись. Архив автора.

Музыка к кинофильмам

1959 — «АВТОБУС ИДЕТ ЗА ПАПОЙ». Художественный кинофильм. Постановка не была осуществлена. Длительность звучания музыки 20 мин. Партитура. Рукопись. Архив автора.

1973 — «ХРОНИКА ЕРЕВАНСКИХ ДНЕЙ». Художественный кинофильм. Режиссер Ф. Довлатян. Производство киностудии «Арменфильм» им. Амо Бекназаряна. Длительность звучания музыки 30 мин. Партитура. Рукопись. Нотная библиотека киностудии «Арменфильм».

- 1985 — «ВСАДНИК, КОТОРОГО ЖДУТ». («Господин разбойник»).
В соавторстве с В. Рубашевским. Художественный телефильм
в двух сериях. Режиссер Д. Кесаянц.
Производство киностудии «Арменфильм» им. Амо Бекназа-
ряна по заказу Центрального телевидения.
Длительность звучания музыки 50 мин.
Партитура. Рукопись. Нотная библиотека киностудии «Ар-
менфильм».

Музыка к драматическим спектаклям

- 1971 — «СЕМЬ СТАНЦИЙ». Композиция в двух частях по стихам
С. Капутикян.
Ереван, Ереванский драматический театр. Премьера 30 марта
1971 г. Постановка и художественное оформление Р. Капла-
няна. Партитура. Рукопись. Нотная библиотека Ереванского
драматического театра.
- 1972 — «РИЧАРД III». Трагедия В. Шекспира в двух частях. Ар-
мянский перевод Х. Даштенца.
Ереван, Ереванский драматический театр. Премьера 2 сентяб-
ря 1972 г. Постановка и художественное оформление Р. Кап-
ляна. Партитура. Рукопись. Нотная библиотека Ереванско-
го драматического театра (использованы фрагменты из про-
изведений композитора).
Премьера спектакля в Москве, в театре им. Вахтангова (по-
становка Р. Капляна) 29 сентября 1976 г.
- 1975 — «ЛЕГЕНДА О РАЗРУШЕННОМ ГОРОДЕ» (АРШАК II).
Трагедия П. Зейтунцяна в двух частях.
Ереван, Армянский академический государственный театр
им. Г. Сундукяна. Премьера 15 марта 1975 г. Постановка и
художественное оформление Р. Капляна, режиссер Х. Абра-
мян. Партитура. Рукопись. Нотная библиотека Армянского
государственного театра им. Сундукяна.

СПИСОК ЦИТИРУЕМЫХ АВТОРОВ

- АВЕТИСЯН М. (МИНАС) — выдающийся армянский художник.
- АЛИ-ЗАДЕ Ф. — композитор, лауреат премии Ленинского комсомола Азербайджана, г. Баку.
- АЛЬТМАН П. — музыкальный критик, ГДР.
- АРАНОВСКИЙ М. — музыковед, доктор искусствоведения, г. Москва.
- АРАПОВ Б. — композитор, Народный артист РСФСР, г. Ленинград.
- АРАКЕЛЯН Г. — министр культуры Армянской ССР. В настоящее время главный редактор журнала «Советское искусство» (на арм. языке).
- АРЕВШАТЯН А. — музыковед, кандидат искусствоведения, г. Ереван.
- АРУТЮНЯН С. — философ, доктор философских наук, г. Ереван.
- АСИНОВСКАЯ А. — музыковед, г. Новосибирск.
- БАБЛУМЯН С. — журналист, соб. корр. газ. «Известия», г. Ереван.
- БАГИРОВ З. — композитор, Заслуженный деятель искусств Азербайджанской ССР, г. Баку.
- БАРКАУСКАС В. — композитор, лауреат Государственной премии Литовской ССР, г. Вильнюс.
- БАСНЕР В. — композитор, Народный артист СССР, лауреат Государственной премии РСФСР, г. Ленинград.
- БАХОУ Ф. — композитор, лауреат премии Ленинского комсомола Таджикистана, г. Душанбе.
- БАХТАДЗЕ И. — музыковед, кандидат искусствоведения, г. Тбилиси.
- БЕМ Г. — музыкальный критик, ГДР.
- БЕРКО М. — музыковед, г. Ереван.
- БОРИСОВА Ю. — актриса, Народная артистка СССР, г. Москва.
- БРИТТЕН Б. — выдающийся английский композитор.
- БУДАГЯН А. — музыковед, кандидат искусствоведения, г. Ереван.
- ВАЙНБЕРГ М. — композитор, Народный артист РСФСР, г. Москва.
- ВАРПЕТЯН А. — архитектор, г. Марсель (Франция).
- ВЕННИНГЕР Р. — дирижер, Венгрия.
- ВЕНЦЕЛЬ Г. — композитор, дирижер, г. Галле (ГДР).
- ВЕБЕР Я. — музыковед, г. Варшава (ПНР).
- ВЕЧЕРЕК К. — дирижер, директор центра грамзаписи Государственного радиокомитета, г. Берлин (ГДР).
- В. Ш. — музыкальный критик, г. Западный Берлин.
- ГАБРИЭЛЯН Э. — музыковед, г. Минск.

- ГАБУНИЯ Н. — композитор, Народный артист Грузинской ССР; ректор Тбилисской государственной консерватории, г. Тбилиси.
- ГАЙФЕДЖАН Э. — искусствовед, кандидат искусствоведения, г. Ереван.
- ГАЛУСТЯН Г. — журналист, корреспондент газ. «Коммунист», г. Ереван.
- ГЕОДАКЯН Г. — музыковед, Заслуженный деятель искусств Армянской ССР, кандидат искусствоведения, г. Ереван.
- ГЕРЛАХ Х. — музыковед, доктор, исследователь советской музыки, г. Берлин (ГДР).
- ГЕРМАН У. — музыковед, доктор, г. Галле (ГДР).
- ГЕЦЕЛЕВ Б. — композитор, г. Горький.
- ГИЛИНА Е. — музыковед, Заслуженный деятель искусств Армянской ССР, кандидат искусствоведения, г. Ереван.
- ГЛОНТИ Ф. — композитор, Народный артист Грузинской ССР, г. Тбилиси.
- ГОМЦЯН Н. — журналист, сотрудница газ. «Коммунист», г. Ереван.
- ГРИВИЦКАС В. — режиссер, г. Вильнюс.
- ГРИГОРЬЕВА А. — музыковед, г. Москва.
- ГРИГОРЯН А. — музыковед, кандидат искусствоведения, г. Ереван.
- ГУАСТОНИ М. — директор генерального издательства «G. Ricordi Sc. s. r. a.».
- ГУБАЙДУЛИНА С. — композитор, г. Москва.
- ГУСЕИНОВ М. — композитор, г. Махачкала.
- ДАНЬКО Л. — музыковед, доктор искусствоведения, г. Ленинград.
- ДИМИТРИАДИ Н. — музыковед, кандидат искусствоведения, г. Тбилиси.
- ДМИТРИЕВ А. — видный советский музыковед.
- ДОЛИНСКАЯ Е. — музыковед, доктор искусствоведения, г. Москва.
- ДРУСКИН М. — музыковед, Заслуженный деятель искусств РСФСР, доктор искусствоведения, г. Ленинград.
- ДЮМЛИНГ А. — музыкальный критик, г. Западный Берлин.
- ЗАРЯН Р. — театровед, член-корреспондент АН Арм. ССР, доктор искусствоведения, директор НИИ искусства АН Арм. ССР, г. Ереван.
- ЗЕНГИНОВ Д. — композитор, Болгария.
- ИВАШКИН А. — музыковед, кандидат искусствоведения, г. Москва.
- КАЗЕНИН В. — композитор, Заслуженный деятель искусств РСФСР, г. Москва.
- КАЙН У. — директор театра «L. T.», г. Галле (ГДР).
- КАКОСЯН А. — журналист, специальный корреспондент газ. «Комсомольская правда», г. Ереван.
- КАНЧЕЛИ Г. — композитор, Народный артист СССР, лауреат Государственных премий СССР, г. Тбилиси.
- КАРАЕВ Ф. — композитор, г. Баку.
- КАТАЕВ В. — дирижер, Заслуженный артист Белорусской ССР, г. Москва.
- КВЕРНАДЗЕ Б. — композитор, Народный артист Грузинской ССР, лауреат Государственной премии Грузинской ССР, лауреат премии им. З. Палиашвили, г. Тбилиси.
- КИЛАДЗЕ Р. — музыковед, Заслуженная учительница Грузинской ССР, г. Тбилиси.

- КЛОТЫНЬ А. — музыковед, кандидат искусствоведения, г. Рига.
- КЛЮТТИГ К. — дирижер, г. Галле (ГДР).
- КОВАЧЕВИЧ К. — музыкальный критик, г. Загреб (Югославия).
- КОЛК М. — музыковед, г. Таллинн.
- КОРАБЕЛЬНИКОВА Л. — музыковед, кандидат искусствоведения, г. Рига.
- КОРГАНОВ Т. — композитор, г. Москва.
- КОРЕВ Ю. — музыковед. Заслуженный деятель искусств РСФСР, главный редактор жур.: «Советская музыка», г. Москва.
- КОФИН Э. — сотрудница журнала «Ruch muzyczny» г. Варшава (Польша).
- КУРЫШЕВА Т. — музыковед, доктор искусствоведения, г. Москва.
- КУРШ И. — композитор, ЧССР.
- КУТАТЕЛАДЗЕ Р. — музыковед, г. Тбилиси.
- ЛЕВАЯ Т. — музыковед, кандидат искусствоведения, г. Горький.
- ЛОХ Р. — директор музея Г. Фон Клейста, г. Франкфурт-(на-Одере), (ГДР).
- ЛУИ А. — композитор, г. Торонто (Канада).
- ЛЮБОВСКИЙ Л. — композитор, г. Казань.
- МАЛУНЦЯН М. — видный армянский дирижер.
- МАНСУРЯН Т. — композитор, Заслуженный деятель искусств Армянской ССР, лауреат Государственных премий Армянской ССР, г. Ереван.
- МАРШАЛЕН-МЛЫНЬЧИК К. — сотрудница Министерства культуры и искусства ПНР, г. Варшава.
- МАТТУС З. — композитор, г. Берлин (ГДР).
- МЕЙЕР Кш. — композитор, председатель правления СКПНР, г. Варшава, (Польша).
- МИРЗОЯН Э. — композитор, Народный артист СССР, Председатель правления СК Армении, г. Ереван.
- МИХАЙЛОВ Л. — видный советский режиссер.
- МОЛЬКЕНБЕР Н. — сотрудник издательства «Peters», г. Лейпциг (ГДР).
- Де-ла МОТТЕ Х. — профессор, доктор, г. Западный Берлин.
- НАСИДЗЕ С. — композитор, Народный артист Грузинской ССР, лауреат Государственной премии Грузинской ССР, г. Тбилиси.
- НЕСТЬЕВ И. — музыковед, доктор искусствоведения, г. Москва.
- НОНО Л. — композитор, Италия.
- ОГАНЕСЯН Э. — композитор, Народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР и Армянской ССР, лауреат премии им. А. Хачатуряна, ректор Ереванской государственной консерватории им. Комитаса, г. Ереван.
- ОРДЖОНИКИДЗЕ Г. — видный грузинский музыковед.
- ОРЛОВА Е. — музыковед, кандидат искусствоведения, г. Москва.
- ПАХЛЕВАНЯН А. — музыковед, г. Ереван.
- ПЕСТАЛОЦЦИ Л. — профессор Миланской консерватории (Италия).
- ПИЯРОВСКИЙ М. — дирижер, г. Вроцлав (Польша).
- РААБЕН Л. — музыковед, доктор искусствоведения, г. Ленинград.
- РАГУЛЬСКЕНЕ Е. — музыковед, г. Каунас.

- РОЖДЕСТВЕНСКИЙ Г. — дирижер, Народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственных премий СССР, г. Москва.
 РУБИН В. — композитор, Заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии РСФСР, г. Москва.
 РУХКЯН М. — музыковед, кандидат искусствоведения, лауреат Всесоюзного конкурса им. Б. Асафьева, г. Ереван.
 РЯЩЕНЦЕВ Ю. — переводчик, либреттист-сценарист, г. Москва.
 САБИНИНА М. — музыковед, доктор искусствоведения, г. Москва.
 САВЕНКО С. — музыковед, г. Москва.
 САКВА К. — музыковед, Заслуженный деятель искусств РСФСР, г. Москва.
 САНТРЯН В. — журналист, корреспондент Арменпресса, г. Ереван.
 САРКИСЯН С. — музыковед, кандидат искусствоведения, г. Ереван.
 САРЬЯН Л. — композитор, Народный артист Армянской ССР, лауреат Государственной премии Армянской ССР, г. Ереван.
 СЕМЕНОВ Я. — журналист, корреспондент газ. «Советская культура», г. Москва.
 СЛОНИМСКИЙ С. — композитор, Заслуженный деятель искусств РСФСР, г. Ленинград.
 ОМОЛЬСКИЙ Д. — композитор, Заслуженный деятель искусств Белорусской ССР, лауреат Государственной премии Белорусской ССР, г. Минск.
 СОЛОДУХО Я. — композитор, г. Москва.
 СТЕПАНЯН Р. — видный армянский музыковед.
 ТАГМИЗЯН Н. — музыковед, доктор искусствоведения, г. Ереван.
 ТЕР-ОГАНЕЗОВА И. — музыковед, кандидат искусствоведения, г. Ленинград.
 ТЕР-СИМОНЯН М. — музыковед, кандидат искусствоведения, г. Ереван.
 ТИГРАНОВ Г. — музыковед, Заслуженный деятель искусств РСФСР и Армянской ССР, лауреат Государственной премии Армянской ССР, доктор искусствоведения, г. Ленинград—Ереван.
 ТИЩЕНКО Б. — композитор, Заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии РСФСР, г. Ленинград.
 ТОРАДЗЕ Г. — музыковед, Заслуженный деятель искусств Грузинской ССР, кандидат искусствоведения, г. Тбилиси.
 УДУМЯН К. — министр культуры Арм. ССР, в настоящее время на ответственной работе.
 ФАЛИК Ю. — композитор, Заслуженный деятель искусств РСФСР, г. Ленинград.
 ХАГАГОРТЯН Э. — видный армянский композитор.
 ХАНДЖЯН Д. — видный армянский дирижер.
 ХАРНИШ К. — либреттист-сценарист, г. Галле (ГДР).
 ХАЧАТУРЯН А. — выдающийся советский композитор.
 ХЛОПЕЦКИ А. — музыковед, г. Варшава, (ПНР).
 ХОЛОПОВА В. — музыковед, доктор искусствоведения, г. Москва.
 ХРЕННИКОВ Т. — композитор, Герой социалистического труда, Народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственной премий СССР и РСФСР, Первый секретарь Правления СК СССР, г. Москва.

- ХУДАБАШЯН К. — музыковед, кандидат искусствоведения, г. Ереван.
- ЦУККЕРМАН В. — музыковед, Заслуженный деятель искусств РСФСР, доктор искусствоведения, г. Москва.
- ЦУЛУКИДЗЕ А. — музыковед, Заслуженный деятель искусств Грузинской ССР, кандидат искусствоведения, г. Тбилиси.
- ЧЕПЕЧЯН Р. — врач, художник, г. Алеппо (Сирия).
- ЧИККИ Б. — композитор, Румыния.
- ШАВЕРЗАШВИЛИ А. — композитор, Заслуженный деятель искусств Грузинской ССР, г. Тбилиси.
- ШАНТЫРЬ Г. — композитор, Заслуженный деятель искусств РСФСР, г. Москва.
- ШАХНАЗАРОВА Н. — музыковед, кандидат философских наук, г. Москва.
- ШНАЙДЕР Л. — режиссер, г. Галле (ГДР).
- ШТЕЙН Т. — музыкальный критик, г. Галле, (ГДР).
- ШТИЛЕЦ Й. — редактор издательства «Пантон», г. Прага, (ЧССР).
- ЮЗЕФОВИЧ В. — музыковед, кандидат искусствоведения, заведующий отделом журнала «Советская музыка», г. Москва.
- ЮРКЕЕНЕН Р. — директор Хельсинского филармонического оркестра, г. Хельсинки, (Финляндия).
- ЯНОВ-ЯНОВСКИЙ Ф. — композитор, зав. кафедрой композиции Ташкентской Государственной консерватории, г. Ташкент.
- ЯНЧЕНКО О. — композитор, органист, дирижер, г. Москва.

СПИСОК ЦИТИРУЕМЫХ ИЗДАНИЙ

1. Армения сегодня — журнал (на рус., англ., анм., франц. яз.) — Ереван.
2. Баблумян С. Человек и его дело. — Ереван, 1983.
3. Вечерний Тбилиси — газета — Тбилиси.
4. Заря Востока — газета — Тбилиси.
5. Искусство советской Армении за 60 лет — сб. статей — Ереван, 1980.
6. Каунасовская правда — газета — Каунас.
7. Книга и искусство в СССР — журнал (на рус., англ., нем., франц. яз.) — М.
8. Коммунист — газета — Ереван.
9. Комсомольская правда — газета — М.
10. Композиторы советских республик — сб. статей — М., 1980.
11. Курышева Т. Театральность и музыка. — М., 1984.
12. Ленинградская правда — газета — Л.
13. Литературная газета — газета — М.
14. Литературная Грузия — журнал — Тбилиси.
15. Межвузовский сборник научных трудов — сб. статей — Ереван, 1975.
16. Музыкальная культура Армянской ССР — сб. статей — М., 1985.
17. Музыкальная жизнь — журнал — М.
18. Музыка в социалистическом обществе — сб. статей — М., вып. 3, 1977.
19. Музыка в СССР — журнал (на рус., англ., нем., франц. яз.) — М.
20. Орлова Е. Особенности развития закавказского симфонизма 1955—1975 гг. — автореферат диссертации кандидата искусствоведения — М., 1980.
21. Правда — газета — М.
22. Программа к концерту в зале им. П. И. Чайковского — М., 1984, 6 января.
23. Программа к спектаклю «Огненное кольцо» — Ереван, 1967.
24. Программа к спектаклю «Огненное кольцо» — Галле (ГДР), 1977.
25. Рухкян М. Армянская симфония — Ереван, 1980.
26. Советская Белоруссия — газета — Минск.
27. Советская культура — газета — М.
28. Советская музыка — журнал — М.
29. Советский музыкальный театр (проблемы жанров) — сб. статей — М., 1982.

30. Современные проблемы советской музыки — сб. статей — Л., 1983.
31. Тертерян А. Струнный квартет — аннотация к изданию — М., 1966.
32. Тигранов Г. Армянский музыкальный театр. Т. 3 — Ереван, 1975; т. 4 — Ереван, 1988.
33. Традиции и современность — сб. статей — Ереван, 1986.
34. Sirp i Vasar (Серп и Молот) — газета (на эст. яз.) — Таллинн.
35. երեկոյան երևան (Вечерний Ереван) — газета (на арм. яз.) — Ереван.
36. Հայրենիքի ձայն (Голос Родины) — газета (на арм. яз.) — Ереван.
37. Սովետական Հայաստան (Советская Армения) — журнал (на арм. яз.) — Ереван.
38. Սովետական արվեստ (Советское искусство) — журнал (на арм. яз.) — Ереван.
39. Էկրան (Экран) — журнал (на арм. яз.) — Ереван.
40. Ֆիլմ (Фильм) — газета (на арм. яз.) — Ереван.
41. Նոր սերունդ (Новое поколение) — журнал (на арм. яз.) — Лос-Анжелес (США).
42. Berlines Morgenpost — газета (на нем. яз.) — Западный Берлин.
43. Borba — газета (на югосл. яз.) — Загреб (СФРЮ).
44. Der Tageschpigel — газета (на нем. яз.) — Западный Берлин.
45. DNW/HL — газета (на нем. яз.) — Галле (ГДР).
46. Frèiheit — газета (на нем. яз.) — Галле (ГДР).
47. Gerlah H. Zum Musikschaffen in der Sowjetunion (на нем. яз.) — Берлин (ГДР), 1977.
48. Hudobni Rorh`Led — журнал (на чешском яз.) — Прага (ЧССР).
49. LDZ — газета (на нем. яз.) — Берлин (ГДР).
50. Lidova demokracie — газета (на чешском яз.) — Прага (ЧССР).
51. Ruch muzyczny — журнал (на польском яз.) — Варшава (ПНР).
52. Theater-informationen — журнал (на нем. яз.) — Галле (ГДР).
53. Tvorba — газета (на чешском яз.) — Прага (ЧССР).
54. Zygłe Warszawy — газета (на польском яз.) — Варшава (ПНР).

СО Д Е Р Ж А Н И Е

ЭДВАРД МИРЗОЯН. Художник, который ищет, находит и стремится дальше	4
АВЕТ ТЕРТЕРЯН	10
Некоторые факты творческой биографии композитора	15
ТВОРЧЕСТВО	
Ранние произведения. Соната для виолончели и форте- пиано	22
Вокально-симфонический цикл «Родина»	23
Вокально-симфонический цикл «Революция»	26
Квартет для двух скрипок, альты и виолончели	27
Музыкально-сценические произведения	
Опера «Огненное кольцо»	30
Опера «Землетрясение»	40
Балет «Монологи Ричарда III»	43
Симфонические произведения	45
Симфония для медных духовых, ударных инструмен- тов, органа, фортепиано и бас-гитары	50
Вторая симфония	53
Третья симфония	59
Четвертая симфония	64
Пятая симфония	67
Шестая симфония	70
Седьмая симфония	75
Произведения для театра и кино. Эстрадные сочинения	77
РАЗМЫШЛЕНИЯ, ВЫСКАЗЫВАНИЯ, ВПЕЧАТЛЕНИЯ, МНЕНИЯ МУЗЫКАНТОВ И Т. Д.	
Рождественский Г. (вступительное слово к концерту)	78
Вайнберг М.	82
Корганов Т.	83
Губайдулина С.	84
Янченко О.	84
Арапов Б.	85
Баснер В.	85
Тищенко Б.	85
Слонимский С.	86
Фаллик Ю.	87
Гецелев Б.	87
Канчели Г.	88
Насидзе С.	88
Габуния Н.	90

Квернадзе Б.	91
Глонти Ф.	92
Багиров З.	92
Али-Заде Ф.	92
Караев Ф.	93
Смольский Д.	93
Бахор Ф.	93
Янов-Яновский Ф.	94
Друскин М.	95
Цуккерман В.	95
Арановский М.	96
Холопова В.	96
Шахназарова Н.	97
Левая Т.	99

НЕКОТОРЫЕ ВЫДЕРЖКИ ИЗ СТЕНОГРАММЫ ПРЕСС-
КОНФЕРЕНЦИИ, ПРОХОДИВШЕЙ В РАМКАХ ФЕС-
ТИВАЛЯ «ЗАКАВКАЗСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ВЕСНА»

Чикки Б.	99
Юзефович В.	100
Цулукидзе А.	101
Асиновская А.	102
Шантырь Г.	102
Шаверзашвили А.	102
Баржаускас В.	103
Нестьев И.	103
Киладзе Р.	103
Корев Ю.	103
Хренников Т.	103
Чикки Б. «О II симфонии А. Тертеряна и IV симфонии Г. Канчели	104
Ноно Л.	105

ИЗ ВЫСКАЗЫВАНИЙ НЕКОТОРЫХ ЗАРУБЕЖНЫХ ГОС-
ТЕЙ ФЕСТИВАЛЯ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ В г. ТБИ-
ЛИСИ

Вечерек К.	106
Курш И.	107
Веннингер Р.	107

ИЗ ПИСЕМ К А. ТЕРТЕРЯНУ

от Л. Михайлова	107
от Ю. Рященцева	108
от Л. Михайлова	109
от В. Юзефовича	109
от А. Хачатуряна	110
от А. Хачатуряна	110
от Э. Хагагортыана	110
от А. Дмитриева	111
от Г. Тигранова	112
от В. Привискаса	112
от Х. Герлах	112
от Г. Венцеля	112
от Я. Солодухо	112

от Х. Герлах	113
от Г. Орджоникидзе	113
от Г. Орджоникидзе	114
от Правления Союза композиторов Армении	114
от К. Мейера	115
от К. Харниша	115
от У. Кайна и К. Клыотпига	116
от И. Штилеца	116
от И. Курша	117
от Р. Чепечяна	117
от А. Луи	118
от Б. Гецелева	118
от Л. Любовского	119
от М. Гусейнова	119
от М. Сабининой	119
от С. Ивашкина	119
от Х. Герлах	120
от В. Катаева	120
от В. Рубина	121
от Правления Союза композиторов Армении	122
от Г. Аракеяна	123
от Р. Лоха	123
от К. Маршален-Мильничик	123
от Р. Юркиёнена	124
от М. Гаустони	124
от Х. де ла Мотте	124

БЕСЕДЫ С КОМПОЗИТОРОМ А. ТЕРТЕРЯНОМ

Дом. Детство. Родители	125
Музыкально-театральная жизнь Баку	130
Первые творческие опыты. Начало учебы	131
Переезд в Ереван. Продолжение учебы. Новая музыкаль- ная среда. Педагоги	133
Ранние произведения	139
Соната для виолончели и фортепиано. Поступление в Союз композиторов	140
Вокально-симфонический цикл «Родина»	141
Вокально-симфонический цикл «Революция»	144
Струнный квартет	145
Опера «Огненное кольцо»	145
Симфонические произведения	148
Первая симфония	150
Вторая симфония	153
Третья симфония	155
Четвертая симфония	159
Пятая симфония	161
Балет «Монологи Ричарда III»	162
Шестая симфония	167
Опера «Землетрясение»	169
Седьмая симфония	173
Музыка для театра и кино	177
Эстрадные произведения	178
Композитор. Творческий процесс	180
Концепция. Содержание. Форма	182
Народность. Народная музыка. Обработки. Ориентализм	184

Критерий ценности в искусстве	188
Личность и творчество	189
Традиции. Новаторство. Современность	189
Об эволюции музыкальных жанров	190
Стиль. Полистилистика. Коллаж	191
Средства музыкальной выразительности	194
Авангардизм	196
Компоненты музыкального языка	197
Некоторые системы и приемы организации музыкально- го материала. Гармония	201
Полифония	202
Додекафония	202
Алеаторика	203
Микрохроматика	204
Ostinato	205
Время. Пространство	205
Акустика	207
Симфонический оркестр	208
Народные инструменты	209
Оркестр народных инструментов	211
Электронная музыка	212
Звукозапись. Грампластинка	213
Исполнители	215
Слушатель	216
Музыкальный вкус. Авторитеты	219
Художественная литература	221
Живопись	222
Философия	222
Музыказнание	223
ФОТОГРАФИЯ	224
СПИСОК ЦИТИРУЕМЫХ АВТОРОВ	233
СПИСОК ЦИТИРУЕМЫХ ИЗДАНИЙ	238

138
Научно-популярное издание
Рубен Альфредович Тертерян

АВЕТ ТЕРТЕРЯН

(беседы, исследования, высказывания)

Зав. редакцией Л. А. Аствацатрян
Редактор Р. О. Джагетян
Художник А. М. Каралетян
Художественный редактор А. Малхасян
Технический редактор М. Э. Чанчапанян
Контрольный корректор И. Г. Егиазарян

ИБ № 5969

Вно в набор 21. 12. 1988 г. Подписано к печати 28. 07. 1989 г.
ВФ 01353. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская, № 2. Гарнитура «Литературная». Печать высокая. 12,6 усл. печ. л. 12,25 изд. л. + 5 л. вклейка. Тираж 1000. Заказ 5. Цена 95 коп.

Издательство «Хорурдаин грох», Ереван-9, ул. Теряна, 91.
Типография № 2 Госкомитета Арм. ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Ереван, ул. Теряна, 44.



95 KOM.

5

Pizz

Handwritten musical score on aged paper. The score consists of ten staves, each containing a series of notes and rests. The notes are written in a stylized, somewhat illegible hand. The rests are marked with a 'P' and a circled number (1, 2, 3, 4, 5). The word 'Pizz' is written in the left margin next to the fifth staff. The word 'KOM.' is written at the top left. The word 'imp' is written in the right margin next to the first staff. The word 'ing' is written in the right margin next to the third staff. The word 'ing' is written in the right margin next to the fourth staff. The word 'ing' is written in the right margin next to the fifth staff. The word 'ing' is written in the right margin next to the sixth staff. The word 'ing' is written in the right margin next to the seventh staff. The word 'ing' is written in the right margin next to the eighth staff. The word 'ing' is written in the right margin next to the ninth staff. The word 'ing' is written in the right margin next to the tenth staff.