

КАРИНЕ ДЖАГАЦПАНЯН



**АРМЯНСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ
ТВОРЧЕСТВО В СВЕТЕ ДОСТИЖЕНИЙ
МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ
(Сборник статей)**

КАРИНЕ ДЖАГАЦПАНЯН

**АРМЯНСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО
В СВЕТЕ ДОСТИЖЕНИЙ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ
(Сборник статей)**

ЕРЕВАН

«Издательский дом Лусабац»

2020

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2РОС)

К 669

Карине Джагацпанян

К 669 Армянское музыкальное творчество в свете
достижений мировой культуры / Карине
Джагацпанян.- Ер.: Лусабац, 2020.- 96 с.

**АННОТАЦИЯ К СБ-КУ «АРМЯНСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ
ТВОРЧЕСТВО В СВЕТЕ ДОСТИЖЕНИЙ МИРОВОЙ
КУЛЬТУРЫ»**

В отличие от изданного автором предыдущего сборника, посвященного сугубо армянским композиторам (он так и называется «Из жизни и творчества армянских композиторов», Ереван: Лусабац, 2012) в настоящий сборник вошли статьи, написанные по разному поводу в разное время и распределены в тематической последовательности по четырём главам (см. Содержание), которые завершаются небольшим эпилогом и необходимыми сведениями о публикациях избранных статей. В итоге читатель имеет возможность мысленно перенестись (в не совсем обычном сравнении) к творчеству именитых зарубежных и армянских композиторов прошлого и настоящего.

Сборник главным образом предназначен для применения в учебной практике музыкантов-профессионалов, однако, он может представить определенный интерес и для достаточно грамотных любителей музыки.

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2РОС)

К 669

ISBN 978-9939-69-354-5 © Карине Джагацпанян

I. Некоторые параллели между общеевропейской, русской и армянской музыкой

1. НОВЫЕ РАКУРСЫ ЗВУЧАНИЯ МУЗЫКИ КОМИТАСА ЗА РУБЕЖОМ

(Бах — Комитас)

В последнее время (а точнее в XXI в.) в мире зарубежной музыки Комитас как бы заново познается. Одним из таких причин явился ежегодный международный фестиваль-конкурс, который проводился в предместье Берлина (Протзель) с 2011г. (организатор — В.Екавян, худ. Руководителем конкурса в течение двух лет была обладательница международной премии и премии Комитаса, пианистка — Карине Гиланян). Знаменательно, что лауреатами конкурса стали кроме исполнителей из Армении также и из России, Японии, Америки, стран Европы (см. сайт komitas-fest). Однако в задачи данного материала не входит подробное описание результатов проведенных конкурсов, а прежде всего разъяснение объявленной необычной темы конкурса, воодушевившей музыкантов из разных стран на новые творческие и исполнительские открытия.

В 2014 г. за девиз фестиваля были взяты имена двух знаковых фигур немецкого и армянского народов — И.С.Баха и Комитаса. Сразу же может возникнуть логический вопрос: каковы же параллели? Ведь творчество Комитаса (жившего совершенно в другой эпохе) принято сравнивать скорее с

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2РОС)

К 669

Карине Джагацпанян

К 669 Армянское музыкальное творчество в свете
достижений мировой культуры / Карине
Джагацпанян.- Ер.: Лусабац, 2020.- 96 с.

**АННОТАЦИЯ К СБ-КУ «АРМЯНСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ
ТВОРЧЕСТВО В СВЕТЕ ДОСТИЖЕНИЙ МИРОВОЙ
КУЛЬТУРЫ»**

В отличие от изданного автором предыдущего сборника, посвященного сугубо армянским композиторам (он так и называется «Из жизни и творчества армянских композиторов», Ереван: Лусабац, 2012) в настоящий сборник вошли статьи, написанные по разному поводу в разное время и распределены в тематической последовательности по четырём главам (см. Содержание), которые завершаются небольшим эпилогом и необходимыми сведениями о публикациях избранных статей. В итоге читатель имеет возможность мысленно перенестись (в не совсем обычном сравнении) к творчеству именитых зарубежных и армянских композиторов прошлого и настоящего.

Сборник главным образом предназначен для применения в учебной практике музыкантов-профессионалов, однако, он может представить определенный интерес и для достаточно грамотных любителей музыки.

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2РОС)

К 669

ISBN 978-9939-69-354-5 © Карине Джагацпанян

I. Некоторые параллели между общеевропейской, русской и армянской музыкой

1. НОВЫЕ РАКУРСЫ ЗВУЧАНИЯ МУЗЫКИ КОМИТАСА ЗА РУБЕЖОМ

4. (Бах — Комитас)

В последнее время (а точнее в XXI в.) в мире зарубежной музыки Комитас как бы заново познается. Одним из таких причин явился ежегодный международный фестиваль-конкурс, который проводился в предместье Берлина (Протзель) с 2011г. (организатор — В.Екавян, худ. Руководителем конкурса в течение двух лет была обладательница международной премии и премии Комитаса, пианистка — Каринс Гиланян). Знаменательно, что лауреатами конкурса стали кроме исполнителей из Армении также и из России, Японии, Америки, стран Европы (см. сайт komitas-fest). Однако в задачи данного материала не входит подробное описание результатов проведенных конкурсов, а прежде всего разъяснение объявленной необычной темы конкурса, воодушевившей музыкантов из разных стран на новые творческие и исполнительские открытия.

В 2014 г. за девиз фестиваля были взяты имена двух знаковых фигур немецкого и армянского народов — И.С.Баха и Комитаса. Сразу же может возникнуть логический вопрос: каковы же параллели? Ведь творчество Комитаса (жившего совершенно в другой эпохе) принято сравнивать скорее с

творчеством Б.Бартока, учитывая схожую их деятельность, связанную в основном с собиранием, изучением и пропагандой, в одном случае, венгерской народной музыки, в другом, - армянской. Тем не менее, заинтересовавшись самой идеей организатора и предложением мне написать об этом, я попыталась рассмотреть жизненный и творческий путь двух гениальных композиторов в предложенном новом, неожиданном ракурсе, что заставило найти некоторые, возможно и отдаленные, однако, весьма примечательные аналогии.

- Итак И.С.Бах (1685-1750). Творчество его, как известно, во многом завершило эпоху барокко и одновременно проложило фундаментальные основы эпохи классицизма (см.2).

Комитас (1869-1935) в результате своего необыкновенно сложного жизненного и творческого пути явился во многом первопроходцем и в итоге основателем армянской классической музыки и классической армянской композиторской школы (см.1).

- Жизнь Баха, в немалой степени связанная с церковью (он долгие годы работал церковным органистом), дала творческие всходы в виде возникновения великолепных сочинений духовной музыки - пассионов, литургических и хоральных произведений, кантат, ораторий и т.д.

Комитас в этом плане был, можно сказать, теснее связан с церковью, он стал священнослужителем, учась, а в дальнейшем и работая в духовной семинарии Эчмиадзина, являющейся главной резиденцией армянского католикоса. Здесь он имел прямую возможность ознакомиться, собрать, скомпоновать и использовать в творческих целях древнейшие, широкому кругу слушателей нередко неизвестные образцы армян-

ских церковных монодий (некоторые из которых берут начало с V века н.э.). Комитас по-разному обрабатывал эти псалмы и шараканы, писал литургические произведения, в том же русле после нескольких вариантов, появился и его знаменитый Патараг (Литургия).

• Одновременно с духовной музыкой Бах является автором произведений самых различных жанров, кроме оперы. Это и инструментальные концерты, ансамбли, и арии, и песни. В музыке Баха специалисты зачастую отмечают проникновение интонаций народной немецкой, австрийской, французской и даже итальянской музыки.

Комитас - автор огромного количества собранных им и обработанных для голоса или хорового исполнения народных песен и инструментальных танцев. Причем, композитор собирал не только армянские, но и персидские, арабские, турецкие и курдские народные песни, тем самым раскрывая возможности для их самостоятельного музыкального развития. Как и Бах он не написал опер, хотя и планировал их. В рукописях композитора найдены сцены к операм «Ануш» (по одноименной поэме Ов.Туманяна), «Жертвы деликатности», «Сасунские богатыри». Трагическая судьба не позволила осуществиться многим его планам. (Как известно, она прервалась из-за геноцида армян, осуществленного младотурками в 1915 г., очевидцем которого оказался и Комитас, потеряв душевное равновесие. И это длилось последние 20 лет жизни композитора).

• Баха по праву называют величайшим мастером полифонического письма. Его сочинения в контексте мировой музыки являются эталонами этого стиля письма.

Комитас считается первым армянским композитором, проложившим путь к полифоническому многоголосию в армянской музыке, используя основные элементы этого вида письма и согласуя их с особенностями национального музыкального мышления.

- При жизни Баха церковные власти нередко ставили ему в вину проникновение светских, драматически страстных интонаций в его духовную музыку, чрезмерное очеловечивание духовной, по природе своей отреченной от реальной жизни музыки.

Нечто подобное происходило и с Комитасом. Его обвиняли в чрезмерном увлечении народной музыкой, противоречащей церковным постулатам. Основное противоречие с церковными властями заключалось в том, что Комитас не ставил границы между духовной и народной музыкой, а считал их братом и сестрой. Этот конфликт послужил по сути главной причиной, из-за чего композитор уехал из Эчмиадзина в Константинополь, дабы быть свободным — решение, которое оказалось трагически судьбоносным в его жизни.

- Баха считают не только величайшим полифонистом, но и некоторые музыковеды справедливо его относят также и к мастерам гармонического письма. Первым об этом сказал другой великий немецкий композитор — Бетховен, назвав Баха «отцом классической гармонии». Действительно, его музыкальная фантазия и дерзкая философская мысль летела вперед, не зная временных преград. Поэтому в его гармониях можно найти не только все виды аккордообразований в дальнейшем, естественно, проявившихся с большей очевидностью в классической музыке, но и (исходя хотя бы из

наших собственных анализов) можно найти наглядные, новаторские задатки более поздних периодов развития гармонии, вплоть до музыки XX-XXI веков (полиобразований, кластерных звуко сочетаний). Недаром те же церковные власти порою критиковали непонятные, резкие для их уха и не свойственные для того времени гармонические сопровождения многих хоральных сочинений Баха.

Комитас также оказался новатором в области гармоний армянской музыки, основанной на им же изученной и разработанной системе образования национальных ладов. Будучи не только композитором, великолепным певцом-исполнителем народных песен, но и музыкальным теоретиком-исследователем, Комитас на практике сумел искусно объединить последние достижения европейской классической гармонии с особенностями музыкально-интонационного мышления своего народа. Эти необычные гармонические образования оказались удивительно современными в музыке композиторов XX-XXI веков. Кстати, созвучность композиторского письма Комитаса с далеко идущими тенденциями, получившими большое распространение к 60-ым годам прошлого века проявилось также в том, что в его сочинениях, в частности, в фортепианных сопровождениях песен особо подчеркивается тембровое качество отдельных звуков, как будто специально разбросанных по разным, отдаленным друг от друга регистрам инструмента. Это своеобразный вид претворения в то время еще неизвестных методов композиции - пуантилизма и сонористики, а лаконичность использования музыкально-выразительных средств, столь свойственная национальному творческому мышлению армян (в особен-

ности в народной музыке и архитектуре) говорит также о тяге Комитаса к минимализму — течению, получившему в дальнейшем большое распространение в особенности в музыке второй половины XX века.

И если мировая слава Баха неоспорима, получив после его кончины новый всплеск признания, начало которому дал Ф. Мендельсон, организовав публичное исполнение «Страстей по Матфею» в Берлине в 1829 г., по сути через 100 лет после его создания, то судьба Комитаса оказалась в этом плане иной. Несмотря на то, что имя Комитаса упоминается во всех существующих музыкальных энциклопедиях мира, музыка его находится, казалось, пока своего рода вещью в себе. Она познается представителями других культур несколько осторожно (возможно, не последнюю роль сыграла в этом и жестоко прерванная жизнь композитора, о которой не всем хотелось громогласно заявлять). Тем не менее музыка Комитаса постепенно набирает силу признания. Вполне естественно, что Комитаса прежде всего продолжают исполнять армянские известные коллективы, такие как Гос. академическая капелла с его блестящим руководителем народным артистом СССР Оганесом Чекиджяном, а также талантливый, получивший международное признание хоровой коллектив «Ночер» под чутким руководством ректора Ереванской консерватории, профессора Сона Ованнисян, вдумчивый певческий коллектив Роберта Млкеяна, и, наконец, «Маленькие певцы Армении» — неизменные лидеры многочисленных конкурсов детской хоровой музыки — художественный руководитель и главный дирижер — Тигран Экекян. Комитас постоянно присутствует в репертуаре отдельных инструменталистов, пианистов, таких как

народная артистка Армении Светлана Навасардян, лауреат всесоюзной и международной премий Гаяне Джагацпаян, а также в репертуаре Заслуженного артиста РА, лауреата международных конкурсов Айка Меликяна, скрипачей — Сергея Хачатряна, виолончелиста Нарека Ахназаряна и др. — все они — лауреаты нескольких престижных международных конкурсов — озвучивают музыку Комитаса по всему миру. Произведения композитора по-разному интерпретируются и через творчество исполнителей-энтузиастов других стран. В частности, особо хочется отметить деятельность виртуозного пианиста, народного артиста России — Г. Соколова, выступления которого и в странах бывшего Союза и за его пределами нередко сопровождаются исполнением фортепианных танцев Комитаса (Кстати, им же письменно аннотированными). Не мало исполнял Комитаса и известный советский и израильский виолончелист — Миша Мальский.

Хочется отметить и событие, которое произошло в 2012 г. в одном из центральных соборов Берлина. Оно вызвало бурю положительных эмоций у тех, кому удалось присутствовать на этом необычном концерте. Всемирно известный саксофонист Жан Гарбарек (финн по национальности) совместно с английским коллективом — Hillard Ensemble — предложил вниманию слушателей отобранную им духовную музыку разных народов — Комитаса, а также русскую, чешскую, эстонскую и др. Значительное место при этом занимали номера из Литургии Комитаса. Концерт этот, прошедший при битком набитом зале, не вместил всех желающих. Его пришлось повторить в феврале следующего года. Виртуозно импровизируя в стиле джаза на темы Комитаса, саксофонист умело подчеркивал то витиеватые

джазовые ритмы, то приближал звучание своего инструмента к благородным интонациям армянского дудука.

Музыка Комитаса проникла и в сферу интересов иностранного киноискусства, к примеру, не раз прозвучала в престижных Голливудских фильмах, одним из инициаторов которых был известный продюсер, композитор и певец Питер Гэбриэл. Такому, в частности, распространению армянской музыки, собранной и отшлифованной Комитасом во многом способствовало искусство интерпретации известного армянского дудукиста Дживана Гаспаряна, которого, собственно, и пригласили сотрудничать с американскими режиссерами (в дальнейшем и с музыкантами и режиссерами других стран). Чувственно трогательное исполнение Гаспаряном через бархатные, интимные интонации дудука, к примеру, песни «Дле яман» получило поистине международное признание, звуча повсеместно по радио- и телеканалам не только России и стран бывшего Советского союза, но и Европы, Америки, Японии.

И наконец, вновь мысленно возвращаясь к условно установленным нами параллелям между личностями Баха и Комитаса, хочется особо отметить, что при всем вышесказанном нужно признать, что оба композитора своей внешне несколько аскетичной, сурово самоуглубленной, однако эмоционально насыщенной музыкой и по сей день поражают внушительно проникновенной силой воздействия на слушателя. Искусство этих двух мастеров с заложенным в них неисчерпаемым потенциалом выразительных возможностей и философско осмысленным, жизнеутверждающим мировоззрением является ярким свидетельством их

актуальности, примером подражания и источником постоянного вдохновения для многочисленных поклонников их творчества. *

• Основной текст данного сообщения впервые зачитал в Германии Р.Нордемалм.

1. Шавердян А.И. Комитас. — М.; 1989.

2. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. — М.; 1965.

2. МУЗЫКА И.С.БАХА В ФОРТЕПИАННЫХ ТРАНСКРИПЦИЯХ

Предлагая вниманию слушателей хоральные прелюдии И.С.Баха (аудиозапись) в фортепианном переложении, Айк Меликян (пианист-композитор, лауреат международных конкурсов, заслуженный артист РА) признался, что выбор его не случаен. Будучи большим поклонником музыки Баха для него в то же время наиболее ценны и близки хоралы композитора. Одиннадцать прелюдий пианист исполняет по сборнику Баха «Klavierübung», М., 1962. Как отмечает редактор Н.Копчевский, ссылаясь на первого биографа Баха — Форкеля, Сборник вызвал в свое время большую сенсацию в музыкальном мире, поскольку до этого никто не слышал таких превосходных клавирных сочинений. И завершаются мысли Форкеля словами: «Тот, кто как следует разучивал несколько пьес оттуда, мог создать себе счастье» (см. Форкель — И. О жизни, искусстве и произведениях И.С.Баха, М., 1987). Насколько сам И.С.Бах ценил этот сборник, — пишет далее Н.Копчевский, — свидетельствует тот факт, что композитор первый сборник опубликовал на свирели

средства. Редактор настоящего сборника также предупреждает, что «в нем специально предложены те хоральные прелюдии, в которых отсутствует педальный голос и которые вследствие этого, легко могут быть исполнены на клавишных инструментах».

Сегодня инструменталисты абсолютно свободны в выборе форм интерпретации музыки Баха. Некоторые предпочитают аутентичное исполнение, близкое по звукоизвлечению к музыке эпохи Баха, другие, - используют самые современные инструменты. Сочинения Баха популяризируются через многочисленные его версии. В одних случаях, с включением звучания синтезатора, в других, - исполняются вовсе в джазовом стиле. Яркий пример — периодически устраиваемые в Германии (в Лепциге) фестивали музыки Баха. На одном из таких фестивалей, в частности джазовых, особенно запомнились импровизации на основе баховских тем в блестящем исполнении ансамбля саксофонистов.

Возвращаясь, собственно, к Баху напомним, что он и сам в свое время мастерски переложил для органа, к примеру, скрипичные концерты Вивальди. Получился необычайно яркий, новый вид музыки, оригинально вобравший в себя характерные ритмоинтонационные движения скрипичного инструмента.

Произведениям Баха присуще, с одной стороны, предельное напряжение чувств, выраженное в чередовании порою чрезмерно насыщенных гармоний, нередко перекликающимися чуть ли не с диссонирующими гармониями музыки композиторов XX века, с другой, - особого рода спокойствие, умиротворение, в чем многие музыканты видят главное и непреходящее обаяние музыки Баха. Будучи сам компози-

тором А.Меликян прекрасно осознает, что главную роль у Баха играют выразительные фразировки и акценты. Особое внимание при исполнении он уделяет также и динамическим оттенкам. Известно, что на органе они уже существуют в фактуре пьесы, тогда как на фортепиано они должны быть созданы самым пианистом. Текучесть и связанность игры у Баха не предполагает однородности исполнения, напротив, оно предусматривает бесконечное разнообразие в соединении даже равных длительностей, которые объединяясь создают совершенно разные музыкальные оттенки и образы. Все это с успехом осуществляет А.Меликян, при этом не поддаваясь соблазнам отличительных возможностей самого фортепиано. В 11 прелюдиях Баха пианисту удастся передать тонкие различия между медленными темпами каждого хора, с бережным подчеркиванием всех сопутствующих мелодических линий. В эту, в целом созерцательно умиротворенную, спокойную, непрерывную линию ненавязчиво вторгаются прелюдии в форме фугетт (см. №5,6,7), контрастирующие уже по типу звукоизвлечения, беспедального, отрывистого, близкого по типу исполнения на клавесине.

Далее А.Меликян представляет пять переложений музыки Баха различными композиторами. Среди них - всемирно известный немецкий пианист и композитор XX века - В.Кемпф (1895-1991), русский пианист и дирижер А.Зилоти (1863-1945), итальянский композитор, блестящий пианист-виртуоз, дирижер и педагог Ф.Бузони (1866-1924), немецкий композитор и пианист, один из ярких представителей периода музыкального романтизма И.Брамс (1833-1897) и транскрипция самого А.Меликяна.

У БACH - W.KEMPF. Siciliana from the Flute Sonata nr.2 [BWV 1031. Бах в данном произведении (первоначально - соната для флейты) воспроизвел мелодию старинного итальянского танца пасторального характера - сицилиану. Танец этот не раз использовался в творчестве композиторов эпохи барокко, таких как А.Скарлатти, Г.Ф.Генделя, Ж.-Ф. Ребеля, в XIX веке - Г.Доницетти, Д.Верди, П.Масканьи, а в XX веке, в связи с проявлениями в музыке неоклассических течений, характерный мелодический рисунок этого танца можно услышать в произведениях О.Респиги, Ф.Пуленка, И.Стравинского, Л.Даллапиккола и др. Свою мелодическую привлекательность, красоту и ритмическое своеобразие он не потерял и в фортепианном изложении Кемпфа, что и было осуществлено в выразительном исполнении пианиста.

У BACH - A.SILOTI. Prelude in B minor [BWV 855a. В транскрипции блестящего пианиста (кстати, достойного ученика Ф.Листа), мастера многочисленных фортепианных переложений - А. Зилоти (как и в интерпретации Меликяна) выделились два очевидных пласта - необычайно красочная мелодическая линия в верхнем голосе фортепиано и скользящие по тонам аккордов, басовые glissando, напоминающие переливчатые звуки игры на старинном щипковом инструменте - арфе. Особую популярность эта прелюдия получила в исполнении всемирно известного, выдающегося пианиста XX века - Э.Гилельса.

У BACH - F.BUSONI. Ich ruf zu dir, Herr [BWV 639. Как известно, Бузони оказал огромное влияние на развитие фортепианного искусства. Высока была популярность его транскрипций, и не только произведений Баха, но и других известных композиторов (Моцарта, Паганини, Бизе, Листа).

Причем, граница между транскрипцией и оригинальной работой у Бузони почти неотличима. Большое значение он придавал приему игры *non legato* (не плавно, чуть отрывисто), так как считал, что на фортепиано важно сохранить индивидуальность каждого звука, чтобы не придать ему, стертость, несвойственную барочной традиции.

BACH- H.MELIKYAN. Air on the G String| BWV 1068. Первое переложение для фортепиано этой пьесы сделал А.Зилоти. Нужно отметить, что А.Меликян также увлекается транскрипциями (и в целом, классическими импровизациями). В его авторском арсенале находится уже солидное количество переложений для фортепиано — вокальных, инструментальных произведений и в особенности опер — Мусоргского, Верди, Рахманинова, балета Стравинского, из армянских композиторов — А.Тиграняна, А.Тертеряна и др.

Транскрипция этой пьесы отличается большим охватом фактурного изложения, предусматривающим, как отмечает Меликян, наличие более широких, удобных для исполнения кистей рук. Кроме того, пианист постарался богатые гармонические последовательности пьесы равномерно распределить по всему периметру фортепиано, чтобы приблизить его звучание к оркестровому. Что в принципе перекликается с эффектом игры на органе. В итоге получился не менее удачный вариант транскрипции данного сочинения.

BACH- J.BRAHMS. Chaconne for Left Hand. Чакона, как известно, живой, народный танец (в трехдольном размере) испанского происхождения (16 в.). Он исполнялся с пением в сопровождении игры на кастаньетах. Чакону использовали в своем творчестве Гендель, Глюк, Бетховен, во Франции в

своих балетах - Люлли. Этот танец реже используется композиторами XX века - Э.Кшеник, Б.Барток, Р.Щедрин. В отличие от пассакальи чакона основана на гармонических последовательностях с четко вырисованным басом. Однако она перестала отличаться от пассакальи (с которой ее часто сравнивают) уже в фортепианном Трио М.Равеля, а также в некоторых сочинениях П.Хиндемита. И тем не менее наиболее ярким претворением чаконны является монолог скрипки в финале 2-й скрипичной партиты Баха. Танец этот контрастирует и по темпу, и по общему торжественно-тяжеловесному характеру своему оживленному первоисточнику. Чакона Баха отличается большой глубиной и трагической силой. Популярность его была настолько высока, что появилось несколько транскрипций таких известных композиторов, как Ф.Бузони, Р.Шуман, Ф.Мендельсон, наконец И.Брамс. Переложение на фортепиано Чаконны Баха у Брамса имеет свои особенности. Сохраняя баховскую идею солирующего инструмента, Брамс выписал эту часть Партиты целиком для левой руки, тем самым загружая ее и технически, и эмоционально, и придавая ей особую масштабность звучания в рамках традиционных регистров фортепиано.

Строго придерживаясь идей и Баха, и Брамса, А.Меликян одновременно внес в пьесу элементы притягательно свободной импровизационности, эмоционально, как бы сиюминутно возникающей драматичности, тем самым выражая и дополняя сочинение своим видением музыкального развертывания философской мысли Баха.

Инициатива А.Меликяна с озвучиванием цикла Баховских сочинений и переложений для фортепиано несомненно

достойна поощрения и пристального внимания слушательской аудитории.

1. Браудо И.А. Об органной и клавирной музыке. Л.: Музыка, 1976.
2. Форкель И. О жизни, искусстве и произведениях И.С.Баха. М.: Музыка, 1987.
3. Швейцер А. И.С.Бах. М.: Музыка, 1965.

4. ШАРАКАНЫ НА НЕМЕЦКОМ КОМИТАСА

Известно, что Комитас пройдя основательный курс учебы в Эчмиадзинской академии, пожелал ознакомиться и с основами европейской музыки. В связи с этим он решает продолжить учебу у известного армянского композитора, выпускника Петербургской консерватории - Макара Екмаляна, проживающего тогда в Тифлисе (ныне Тбилиси). Это было первое ознакомление Комитаса с законами классической гармонии. Потом последовала поездка в Берлин (1896 - 1899), учеба по композиции и другим музыкальным предметам у профессора частной консерватории Рихарда Шмидта. Одновременно с этим Комитас посещает лекции в Королевском университете (Friedrich - Wilhelms - Universitet) в качестве музыковеда. Его педагогами были такие видные специалисты, как певец и историк музыки, профессор Берлинского университета Макс Фридендер, историк древнегреческой музыки, педагог консерватории Р.Шмидта - Готфрид Генрих Беллерман и блестящий специалист - Оскар Флайшер - профессор Берлинского университета, автор многочисленных трудов по музыкальному средневековью. О.Флайшер, ощутив талант Комитаса ученого, проявлял к нему большое внимание. Он ввел Комитаса в состав вновь созданного тогда Международного музыкального общества

и опубликовал в первом же выпуске издания этого общества исследование Комитаса об армянской церковной музыке.

В годы учебы в Берлине Комитас стал инициатором одного, на мой взгляд, весьма интересного начинания. Он перевел на немецкий язык тексты нескольких армянских духовных песнопений, предназначив их для четырехголосного хора и гармонизовал по законам общеевропейской, церковной (несколько сдержанной) гармонии. Однако, нельзя интерпретировать комитасовскую инициативу однозначно, как механическое наложение армянских песнопений на европейскую гармонию. Анализ их показал другой результат. Остановимся поподробнее на нем.

Прежде всего, каждая монодия трактуется композитором в каком-либо одном метре - (в двухдольном размере, реже - в трехдольном). Однако уже тональный план не всегда традиционен для европейского слуха. Например, третья монодия изложена в дваждыгармоническом ми миноре (с последующей модуляцией в одноименный мажор). Этот лад с присущим ему наличием двух увеличенных секунд придает монодии восточный колорит. Необычна и шестая монодия. Первый тетрахорд ее изложен в дваждыгармоническом си бемоль миноре, а второй, - в одноименном натуральном мажоре (с дальнейшей модуляцией в фа мажор). Лад восьмой монодии еще более необычен - это си минор с тремя диезами у ключа, т. е. он дорийский, который время от времени переходит в натуральный ми мажор. Проявляется своеобразный гипподад с тониками си и ми.

Интересно было изучение использованных композитором гармонических последований. На первый взгляд, казалось бы, преобладают законы классической европейской гармонии. Однако, это только на первый взгляд. На самом деле мы столкнулись с явно предусмотренными со стороны Комитаса нарушениями, которые и придали общему звучанию монодий несколько необычный, местами внеевропейский колорит.

Прежде всего отметим, что гармонии Комитаса, переходы от одной ступени или тональности к другой необыкновенно красочны. В то же время по звучанию они довольно сдержанны, строги. Это в какой-то степени достигается путем достаточно частого использования двойных субдоминант (например, второго квинтсектаккорда для шестой ступени, второго септаккорда или второго терцквартаккорда для второй ступени и т.д.). Чрезмерное тяготение к тонике композитором нередко преодолевается использованием пятой натуральной, или более нейтральной - третьей ступени. Даже побочные доминанты наряду с гармоническими предстают в натуральном виде. Тем самым поддерживается несколько отрешенный, молитвенный тонус высказывания, соответствующий содержанию текста.

Среди в целом преобладающих строго классических аккордовых последований время от времени выступают необычные для классики сочетания. Например, четвертый квинтсектаккорд, первый квартсектаккорд (на сильной доле) и четвертый септаккорд (1, с.217). Это нетрадиционный проходящий оборот, где тонический квартсектаккорд находится на сильной доле, что, как известно, не позволительно с точки зрения законов классической гармонии. Несвойственно и использование четвертого септаккорда и его обращений в проходящих оборотах. Подчеркивание в басу на сильной доле квартовой опоры квартсектаккорда, как показали другие обработки Комитаса, вероятно, преследуют иную цель. Они призваны намекнуть на наличие в армянских монодиях исконно другой ладовой основы - квартовой. Этим обусловлены и появления гипподавов и созвучий (правда, редких), но имеющих нетерцовую структуру. Например, кварт- секунд -квартаккорд (gis-cis-dis-gis, - 1, с.197, такт 5), или созвучие с преобладанием секунд (e-fis-a-h, там же, с. 198, такт 1).

Необычен порою и подход к Кадансовому квартсектаккорду тем, что перед ним вместо субдоминанты использован доминантноаккорд (1,с.217); или отход от Кадансового

квартсекстаккорда, после чего, в последней монодии следует не доминанта, а шестая ступень, что также не встречается в учебных пособиях по гармонии. Это своеобразный комитасовский прерванный оборот.

В довольно часто употребляемом Комитасом доминантноаккорде порою нона находится не в мелодии, как следовало бы ожидать, а в одном из нижних голосов. К тому же нередко используется первое обращение доминантноаккорда, что также не встречается в учебной практике. При этом, все вышеотмеченные отходы от правил, своего рода новшества, композитором глубоко прочувствованы от начала до конца. Они никоим образом не противоречат красочному течению музыки; они удивительно органичны и логичны, они вносят в общую канву европейских гармоний неуловимые элементы иного музыкального мышления. Мышления, исходящего от народа, веками живущего на стыке Запада и Востока.

Весьма осторожен Комитас и в работе со словесным текстом; в соотнесении немецких слов с артикуляцией армянских монодий. Мелодическая линия последних отнюдь не теряет своего тонкого национального колорита от связи с немецким языком с его отличными от армянского языка фонетическими особенностями. Композитором (на уровне, вероятно, его гениальной интуиции) мастерски использованы все формы связей слова с музыкой. Это и совпадения ударений слов с долгой длительностью, и с существующими сильными долями, и с наивысшим звуком, или распытым слогом слова. Это в то же время попадающиеся интересные несовпадения разных параметров, способствующие возникновению так называемого «внутреннего ритма» (термин Е. Ручьевской), т.е. сочетания, в одновременности разных особенностей взаимодействия слова и мелодии.

Шараканы на немецком Комитаса воспринимаются, как единый цикл. Недаром, некоторые музыковеды называют его Каплатой, другие, - Литургией, поскольку в нее вошли несколько

номеров из «Литургии» Н.Ташчяна (см. комментарии Г. Геодакяна – 1, сс 245-246, а также автореферат Т.Шахкулян - 3). Перебирая же красочные, озаренные каким-то особым, поистине святым светом монодии и гармонии Комитаса, приходишь к выводу, что композитор, по-видимому, пробовал найти единый церковно-духовный язык всего древнего христианского мира, близкий и понятный как армянскому, так и любому европейскому слушателю.

1. Комитас. Собрание сочинений. Том Восьмой. Духовные сочинения. – Редакция Р.А.Атаяна, Г.Ш.Геодакяна, Д.Н.Дерояна. – Ереван: «Гитутюн» НАН РА, 1998.
2. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерной в музыке начала XX века. – В сб.: Русская музыка на рубеже XX века. М. – Л., 1977.
3. Шахкулян Т. Ранний творческий период Комитаса (1891-1899 гг). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ереван, 2010.

4. О ЕДИНСТВЕ ПРОТИВОПОЛОЖНЫХ СТИЛЕЙ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ А.БАБАДЖАНИЯ

Эти особенности мы прежде всего решили высветить в одном из ранних сочинений композитора. - в Трио и которые в дальнейшем ярко и каждый раз по-своему проявились в других инструментальных сочинениях автора.

Напомню, что на одной из конференций, посвященной А. Бабаджаняну и организованной Фондом его имени, я выступила с обобщающей творчество композитора темой

«Стилистические метаморфозы музыки Арно Бабаджаняна». Пройдясь оптом по всему творческому пути композитора, хотелось еще раз осветить все те смело выраженные в его музыке нововведения, которые в условиях определенных, строгих ограничений со стороны высокопоставленных советских музыкальных законодателей, нашли тем не менее свое довольно дерзкое, в то же время необыкновенно убедительное и яркое воплощение в музыке композитора (см.7). Статья сразу же была принята и напечатана в Московском журнале «Музыкальная академия» (2007, №2), а затем вошла в сборник «Арно Бабаджаняну посвящается» (Ер.2008).

Может возникнуть вопрос: почему же автор той статьи обращается сегодня именно к Фортепианному трио Бабаджаняна? Дело в том, что А.Бабаджанян относится к тем композиторам, сочинения которого можно с успехом рассмотреть и целиком, и в отдельности, находя в каждом случае интересные закономерности. Трио же первое крупное камерное произведение композитора, в котором весьма своеобразно объединились разные стили - лучшие традиции классической и романтической музыки с отчетливо выраженными национально-характерными элементами. Кстати, это и первое камерное произведение Бабаджаняна, удостоенное наивысшей в то время награды - Государственной премии СССР.

Фортепианное трио композитора написано в 1952 году и предназначено для состава, наиболее распространенного в классической музыке - фортепиано, скрипки и виолончели, - хотя и тогда встречались (но реже) другие варианты этого ансамбля. Например, струнные трио (для скрипки, альты и

виолончели) Гайдна, Бетховена, в дальнейшем и Брамса, Танеева. Использовались и духовые инструменты, например, трио для двух гобоев и английского рожка, трио для фортепиано, кларнета и виолончели Бетховена, трио Брамса - для фортепиано, скрипки и валторны, «Патетическое трио» Глинки для фортепиано, кларнета и фагота и т.д. Мы специально не касаемся вокально-инструментальных трио, поскольку речь в данном случае идет об инструментальном виде этого ансамбля. Причем, классический тип трио основан, как известно, на сонатно-симфонической форме, что ясно отражается и в сочинении А.Бабаджаняна. Это типичная классическая трехчастная форма (Allegro, Andante, Allegro). Разбор этого сочинения с точки зрения его строения и общей драматургии достаточно убедительно проделан в исследованиях о Бабаджаняне С.Аматуни, М.Тероганяна, в статьях М.Тер-Симонян, Г.Геодакяна и других авторов (см.1,4,5,8,9,10). Г.Геодакян, в частности, отмечая тот факт, что Трио написан в лучших традициях классической музыки, замечает, что в нем особенно чувствуется к тому же влияние Чайковского и Рахманинова (см. 4, с.22). Известно, что влияние это было заметно еще в его «Героической балладе». Геодакян отмечает также тяготение Бабаджаняна подобно русским композиторам «к песенности, открытой эмоциональности» высказывания, к динамическому развитию музыкальных образов» (см.там же). К сказанному можно добавить также наличие в трио характерных, в особенности для Рахманинова, красочно насыщенных аккордовых последований. При этом Г.Геодакян своевременно предупреждает, что эти влияния не перетягивают на себя, не подчиняют себе все творчество Бабаджаняна. «Они лишь определили

основное направление, по которому пошло самостоятельное развитие таланта композитора» (см. 4, сс 22-23).

Для меня очень ценны и мысли, высказанные С.Аматуни в ее капитальном исследовании инструментального творчества А.Бабаджаняна (см.1). В частности то, что Трио по масштабам драматургического и идейно-эмоционального выражения скорее симфоническая музыка. Она никак не укладывается в рамки скромного камерно-ансамблевого формата. И еще, «сохраняя в основном те художественные принципы и манеру письма, блестящим выражением которых стала Героическая баллада, Трио в то же время, как отмечает С.Аматуни, несет в себе и новые тенденции, предопределившие последующую направленность эволюции творчества композитора. Это проявилось в дальнейшем углублении психологизации образов, в усложнении средств музыкальной выразительности, т.е. тех черт, которые станут более характерными для произведений 60-х -70-х годов» (см.1, сс 46-47).

Вот тут я бы хотела остановиться и обратиться непосредственно к музыке Трио. С первых же тактов этого произведения со всей очевидностью можно заметить сочетание двух контрастных (противоположных) видов музыкального мышления - армянского национального (в унисонном изложении партий скрипки и виолончели) и, так называемого общеввропейского (в партии фортепиано примера 1). Но даже в отмеченной партии струнных инструментов переплетены европейский гармонический минор (в первых тактах - dis-moll) с подчеркнутыми со стороны композитора национально-характерными ритмоинтонационными оборотами, где важную роль в данном случае играют разные виды

опеваний тоники с наличием рельефных ритмических рисунков, таких как триоли, обращенные пунктирные ритмы с дробленными и акцентированными сильными и конечными долями (см. пример 1). Это своеобразные «ускоренные» ямбы (термин К.Д.) с двойными ударениями - динамическими (на сильных долях) и агогическими (на продленных крайних звуках). Об этих ритмах подробно сказано в исследованиях по ритму автора этих слов (см. 6). О наличии же оборотов с дроблением сильной доли писал еще Д. Арутюнов, при изучении им творчества А. Хачатуряна (см. 2). Кстати, тем же ломбардским ритмом с удлинённым конечным звуком и завершается все произведение А. Бабаджаняна, подтверждая в итоге мужественно утвердительный тонус всей музыки.

Некоторые музыковеды пытаются найти подлинный источник возникновения этой темы. Одни (С. Амадуни) сравнивают ее с народной песней «Гарун»-а Комитаса, другие, - (М. Арутюнян, С. Коптев), зная, что А. Бабаджанян в эти годы был сильно увлечен музыкой С. Рахманинова, сравнивали ее с темами фортепианных концертов русского композитора (в частности, Третьего). Дело в том, что фигурирующий начальный трихорд народного источника (с равным движением восьмых длительностей), изложенный в традиционном миноре и поэтому (во всяком случае в пределах данного трихорда) имеющий в национальном отношении универсальный характер, казалось бы, подходит и к той, и к другой версии. Другой вопрос, так ли это?

Нужно отметить, что в ладовом отношении хотя бы темы Трио изложены в разных видах классического минора и мажора, но и тут в какой-то момент проскользнул мало встречающийся в классической музыке дваждыгармонический

минор, который своими увеличенными секундами придал музыке неназойливо выраженный восточный колорит (см. пример 2, партию скрипки).

Интересные особенности выявились и в фортепианной партии. Анализируя красочные гармонические последовательности, можно подметить некоторые отступления от закономерностей классической гармонии, которые ярко проявились в то время у таких композиторов, как Стравинский, Прокофьев, Шостакович. Это - политональные, полифункциональные сочетания. Однако и в них проявились нетипичные для гармонического языка этих корифеев явления. Например, тема струнных изложена в *dis-moll* e, а в партии фортепиано на сильной доле такта звучит квартсекстаккорд *fis-moll* я. Создается впечатление политональности, однако, кварсекстаккорды тут появляются подряд, друг за другом и останавливаются на миг на *fis-moll* ном квартсекстаккорде (см. пример 1, такты 4-5).

Случай, когда квартсекстаккорды появляются на сильной доле такта (не будучи кадансовыми), или подаются подряд, встречаются разве что столь очевидно, у Комитаса. И это имело свое объяснение, исходило от природы армянских ладов, где квартовость в басу, как известно, играет ладово-значимую роль. Подчеркнутая на сильной доле кварта воспринимается не столько как основа второго обращения трезвучия, сколько как основа и специфика армянского ладового мышления.

В сочинении (в партии фортепиано) нередко встречаются разные виды септаккордов, при этом не только главных ступеней (что обычно для классической гармонии), но и других ступеней лада, в том числе и побочных. От этого в

общем звучании Трио как бы витают завуалированные характерные элементы джазовых гармоний (джазовых септаккордов). Это придает произведению дополнительный шарм. Ведь Бабаджанян не афишировал, но прекрасно умел импровизировать в эстрадно-джазовом стиле.

Резюмируя остается только констатировать, что Трио А.Бабаджаняна - своеобразный и очень яркий пример органичного объединения, синтеза национальных особенностей и последних достижений общеевропейского музыкального языка того времени. И это сочинение явилось мощным сигналом, предостерегающим и подготавливающим всех специалистов и любителей музыки к дальнейшим новым открытиям и неординарным взлетам неумного таланта Арно Бабаджаняна.

ТРИО
(1952)

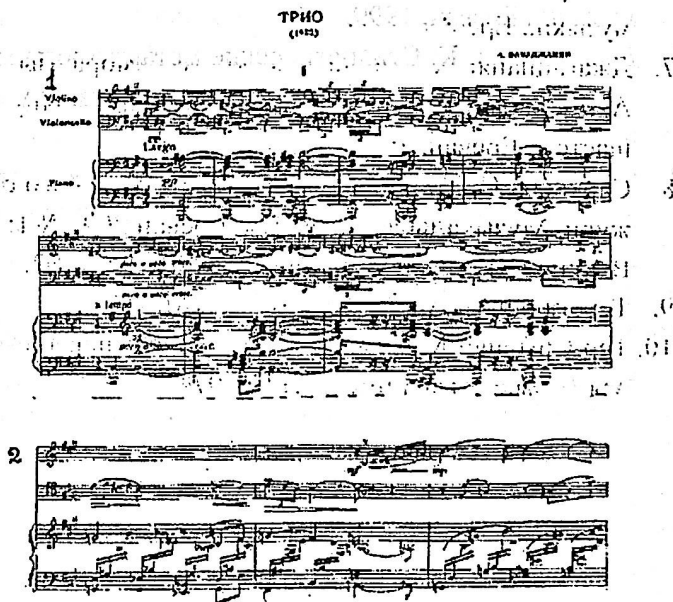
А. БАБАДЖАНИАН

1

Violino
Violoncello
Piano

Largo

2



1. Амадуни С. Арно Бабаджанян. Инструментальное творчество. Ереван, 1985
2. Арутюнов Д. Арам Хачатурян и музыка Советского Востока. М., 1983.
3. Бабаджанян А. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано., М., 1976.
4. Геодакян Г. Могучий талант, неповторимая индивидуальность. В сборнике: Арно Бабаджаняну посвящается, Ереван, 2008.
5. Геодакян Г. Камерно-инструментальная музыка (соавтор – М.Тер-Симонян). В сб.: Музыкальная культура Арм.ССР., М., 1985.
6. Джагацпнян К. Ритм национальной речи и музыки., Ереван, 1986; По следам ритмов национальной музыки., Ереван, 1999.
7. Джагацпнян К. Стилистические метаморфозы музыки Арно Бабаджаняна., В сб.: Арно Бабаджаняну посвящается., Ереван, 2008.
8. Саркисян С. Арно Бабаджанян. Истоки нового стиля. В журн.: Музыкальная Армения., Ереван, 2002, №1; то же: В журн.: Музыкальная академия., М., 2002, №2.
9. Тероганян М. Арно Бабаджанян., М., 2001.
10. Тер-Симонян М. Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении., Ереван, 1974.

5. СПОСОБЫ ОРГАНИЗАЦИИ ЗВУКОВОГО ПОЛЯ В «ПОЭМЕ» Э.МИРЗОЯНА

Среди плеяды композиторов - последователей творческих принципов А.Хачатуряна (А.Арутюнян, А.Бабаджян, Э.Мирзоян, Л.Сарьян, А.Худоян) - одно из ярких мест принадлежит Эдварду Мирзояну. Отмеченная пятерка композиторов, действительно, была верна основным творческим принципам Арама Хачатуряна, по праву считающимся наряду с С.Прокофьевым и Шостаковичем классиком музыки XX века. Однако, при всем этом известно, что первым из них, кто пошел дальше, по пути обновления музыкального языка, был А.Бабаджян. В 60-х годах появились его знаменитые «Шесть картин» и «Поэма» для фортепиано; перевернувшие все представления о современных способах письма, в частности, относительно творческого применения техники додекафонии, а далее и других видов нового в то время музыкального мышления. Последние ярко отразились в Струнном квартете А. Бабаджяна, посвященном Д.Шостаковичу.

Никто не ожидал, что в 1970 году появится еще одна Поэма для фортепиано, на этот раз Э.Мирзояна (посвященная дочери). Сразу бросилось в глаза совершенно иное отношение к звуку и способам его организации, как горизонтальной, так и вертикальной. Это был совершенно другой Мирзоян, на что в свое время указал (в беседе с автором этих строк) его ученик и известный армянский композитор Авет Тертерян: «Обратите внимание на Поэму Мирзояна. Это же абсолютно новое мышление, поворотное для Мирзояна. Прекрасная пьеса.»

По идее сочинение Э.Мирзояна вполне соответствует общепринятому жанру Поэмы, как пьесы лирико-драматического, повествовательного характера. По строению своему она воспринимается, как свободно трактованная трехчастная форма с размеренными, спокойными крайними частями и динамичной средней. Однако, прежде чем перейти непосредственно к разбору Поэмы, вспомним наиболее распространенные формы композиторского письма 60-х годов и особенно те, которые непосредственно отразились в фортепианной пьесе Э.Мирзояна.

Как известно, в музыке XX века пошла тенденция к индивидуализации отдельных элементов ее и прежде всего звука. У Веберна это проявилось в повышенной выразительности звука, а у Стравинского и Бартока, как отмечает В.Холопова, на первый план выходит «музыкальный фонизм», то есть экспрессия музыкальной краски и ритма» (1, с.401). Одновременно с этим сокращается строение формы сочинений, размер тематических образований, дойдя порою до символично выраженных структур, или созвучий. В творчестве Стравинского, Прокофьева, Шостаковича ярко отразились и полиобразования — полиладовые, полифункциональные, полигармонические. Широко стали использоваться и разные виды остинатных форм движения, а также серийная техника письма и техника алеаторики. Все это вместе с эмансипацией аккордовых созвучий, ритмических структур, подчеркиванием темброво-пространственно появляющихся сонористических эффектов, со свободой мелодико-интонационного движения приводит и к уходу от главенства тональной системы. Становятся привычными модальные формы проявления лада, его

промежуточные, не всегда отчетливо выраженные, временные образования, а нередко и вовсе атональное течение музыки.

Особо привлекает композиторов и по сей день проникновение в выразительные, возможности одинокого звука, его скрытых обертоновых звучаний и одновременно с этим осознание внушаемой силы его отсутствия, - то есть впечатлительное сочетание звука и тишины. Именно это мы ощущаем, когда начинаем слушать Поэму Мирзояна.

На фоне выдержанных созвучий баса отсвечивается звук *gis*, короткое опевание которого с двух сторон - снизу и сверху - еще более подчеркивает невысказанную значимость его (см. пример 1).

С самого же начала внимание слушателей привлекают эпически величаво звучащие, регистрово контрастно (пространственно) изложенные созвучия торжесивенного характера, в которых, с одной стороны, подчеркиваются их разнородные, сонористические краски, с другой, - медленное, статичное движение, смысл которого не в экстравертном выражении, а в интровертном самоуглублении (см. пример 2). В итоге возникает ощущение чего-то объемного, незыблемого, вечного. Сочетание же звукового присутствия и его отсутствия проявляется и через конкретный звук, и через череду созвучий и их постепенное затухание, уход. В роли тишины оказываются не только паузы, но и длительно выдержанные звуки, которые создают впечатление своеобразных «поющих» пауз.

Э. Мирзояну удастся создать картину богатого звучащего музыкального полотна. Сотканного в то же время из экономно использованных выразительных средств в духе современного течения - минимализма. Функциональные тяготения изредка высвечиваются то через вышеотмеченные короткие опевания

звучков (в виде кратких микроломбардских ритмов), то в виде небольших национально-характерных ладоинтонационных оборотов (см. пример 3 - такты 5-6).

В контрастной средней, активной части сочинения композитором широко используются весьма распространенные в музыке XX века оstinatные формы движения. В процессе развития музыки возникают и горизонтально чередующиеся полигармонические сочетания. К примеру, es-moll' ный септаккорд сочетается с секстаккордом a-moll' ного трезвучия (см. пример 4, такты 1-2).

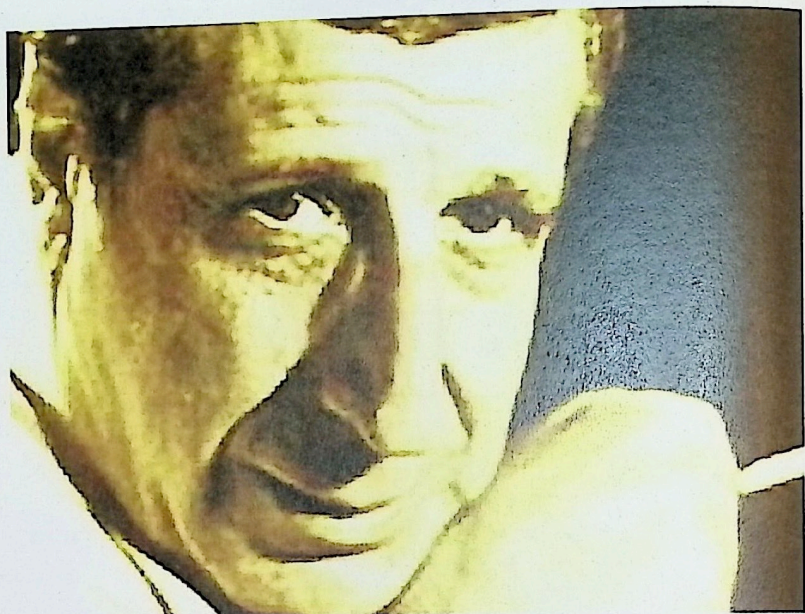
Необыкновенно интересен и прием мнимой алеаторики, проявившийся в дальнейшем течении музыки (см. пример 5, начиная с 3-го такта). Оstinatное движение обыкновенными секстаккордами (a-moll - G-dur) сопровождается повторяющимся оборотом пентатонического лада (b — des — es — ges — as), образуя с верхними секстаккордами полиметрический сбой и одновременно с этим своеобразное движение вспять. В общем же звучании возникает необычайно эффектная «иллюзия» алеаторики.

Вся Поэма логически прочувствована до последнего звука и насыщена непрекращающимся эмоциональным накалом. Неспроста ее исполнение на концертных сценах различных стран мира сопровождалось неизменным успехом.

Таким образом, в своей небольшой пьесе Э. Мирзоян сумел виртуозно выразить собственные тонкие мысли и ощущения через творческое внедрение их в необъятные просторы нового музыкального мышления. Тем самым автор сочинения в свою очередь показал молодым поколениям композиторов, как можно мастерски использовать новые методы письма, добиваясь при этом высокого художественного результата.



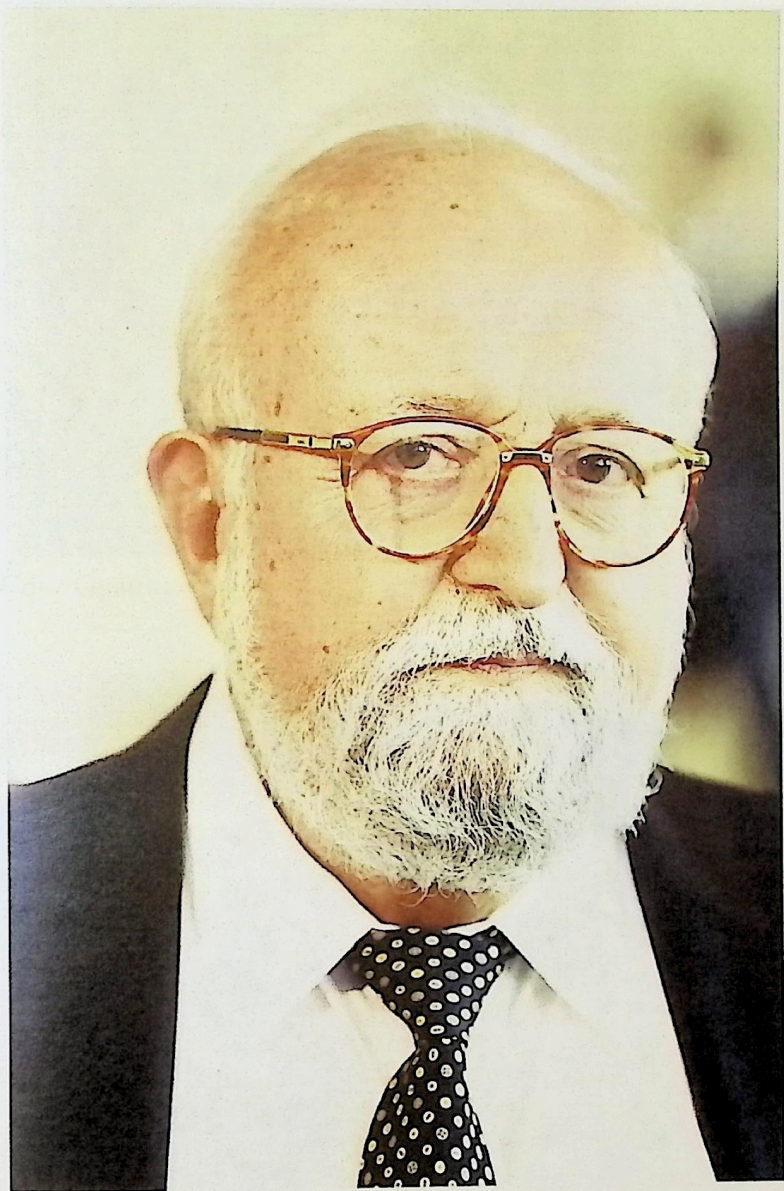
Комитас



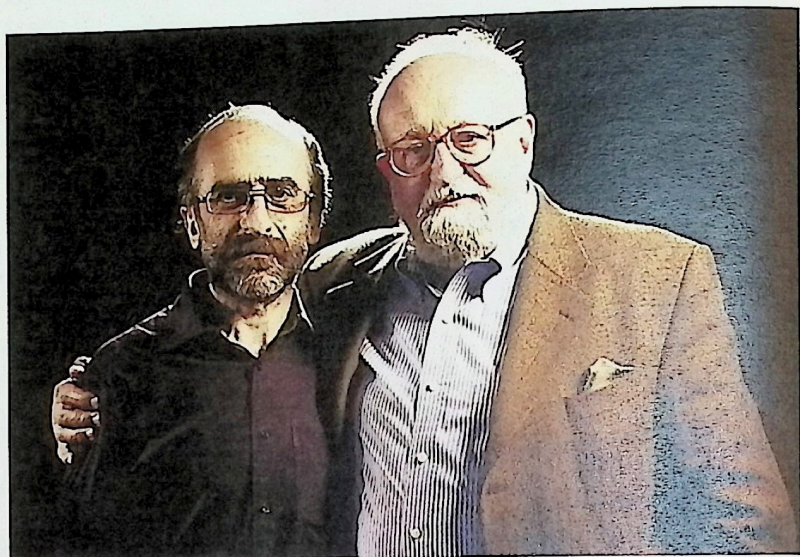
Арно Бабаджанян



Эдуард Мирзоян



Кшиштоф Пендерецки



Степан Ростомян, Кшиштоф Пендерецки



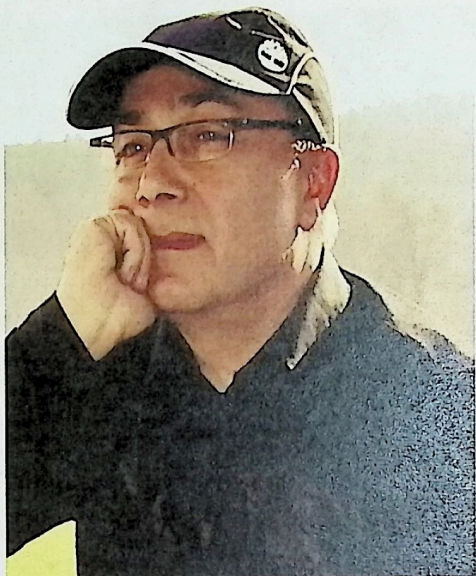
Левон Чаушян



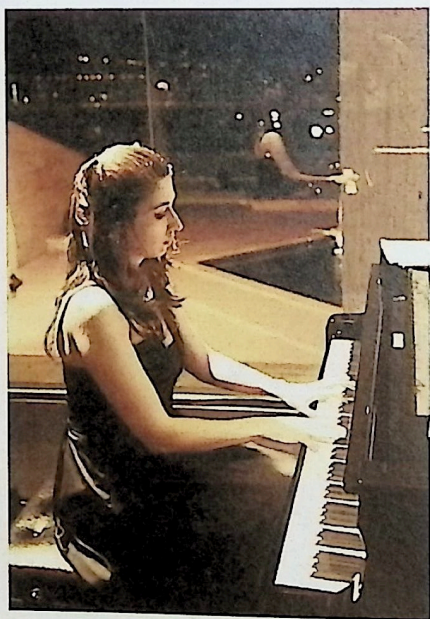
Сона Ованнисян



Липарит Аветисян



Ваграм Екавян (организатор Комитасовских фестивалей в Германии)



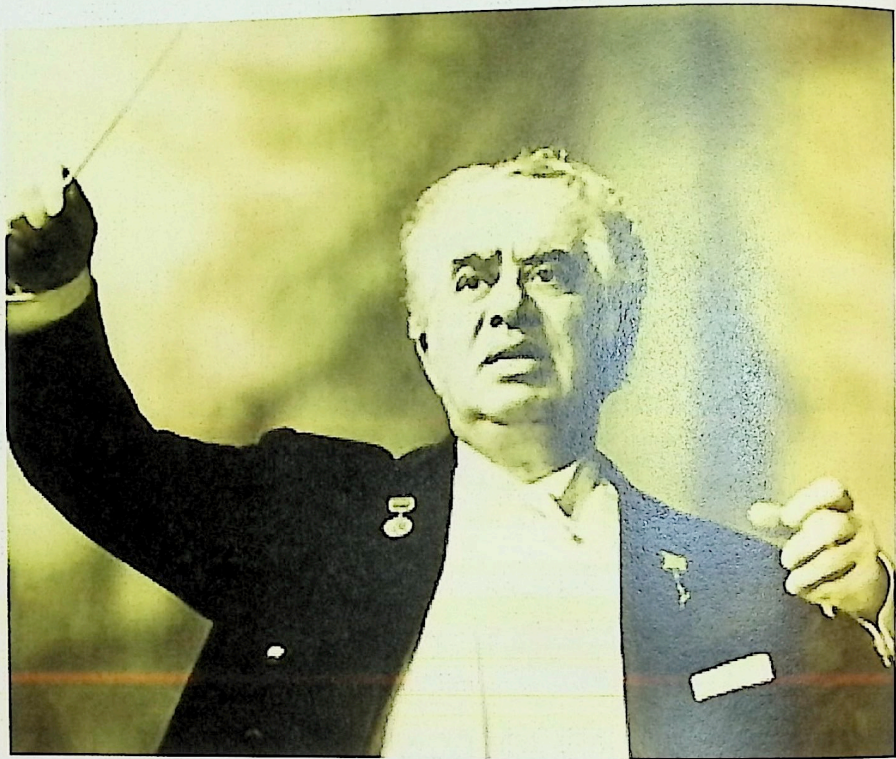
Карине Гиланян



Айк Меликян



Ваагн Айрапетян



Арам Хачатурян

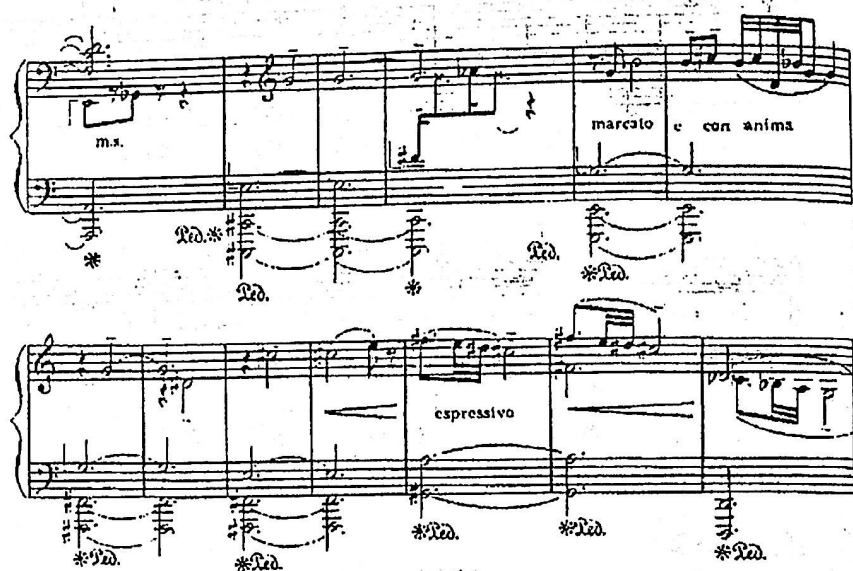
Пример 1.

Example 1 is a musical score for piano and harp. The piano part is written in the upper system, starting with the instruction *p con espressione*. The harp part is in the lower system, marked *poco marc* and *suono armonico*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* and *m.d.*.

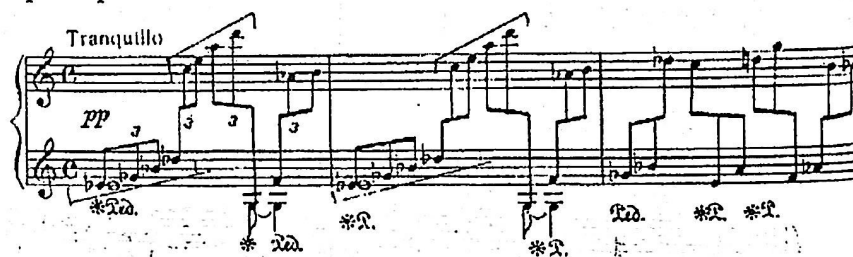
Пример 2.

Example 2 is a musical score for piano and harp. The piano part is in the upper system, marked *Epiro, maestoso* and *con forza*. The harp part is in the lower system, marked *Ed. MPR3011* and *m.d. maestoso*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *m.f.*. The Russian text "Инту Илэма" is written above the piano part, and "Эд. МПР3011" is written above the harp part.

Пример 3.



Пример 4.



Пример 5.

mod. brillante e poco a poco con fuoco

pp

poco accel.

poco a poco

cresc. ed accel.

1. Мирзоян Э.М. Поэма. – В сборнике: Виртуозные произведения., Ереван, 1984.
2. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Москва, 1999.

6. В КВАРТЕТНОМ ДИАЛОГЕ С УЧИТЕЛЕМ

Среди солидного количества камерных и инструментальных сочинений композитора, заслуженного деятеля искусств Армении Левона Чаушяна особое место занимают его струнные квартеты. О творчестве Чаушяна, в том числе, о его квартетах написано немало (кроме автора этих строк о нем писали также музыковеды – А.Аревшатян, М.Берко, М.Рухкян: см. 1 - 4). Надо сказать, что Струнный квартет – один из тех жанров, в котором, думается, наиболее ярко проявились особенности музыкального языка и, в целом, музыкальных приоритетов композитора. Однако, о Пятом квартете (см.6) критики еще не успели высказать свое мнение. Он написан в 2011 году и посвящен Э.Мирзояну – любимому учителю Чаушяна. Мирзоян успел послушать его и первым дать ему высокую оценку и высказать автору свое признание (см. 5, с. 534). Это были годы, когда Эдвард Михайлович мужественно переносил тяжелую болезнь, стараясь со всей оставшейся силой и неисчерпаемого душевного добра не прекращать контакты с народом, питающим его своей живительной энергией. По признанию Левона Чаушяна, он в свою очередь, сопереживая весь драматизм состояния учителя, спешил принести ему еще при его жизни дань высокого уважения и любви. В результате – появилось еще одно произведение – Квартет №5, достойное внимания профессиональной музыкальной общественности.

С первых же звуков задумчиво повествовательной солирующей партии виолончели возникает чувство негласно наступившего своеобразного диалога композитора со своим учителем. Это прежде всего все те характерные

ритмоинтонационные свойства и обороты, многие из которых присущи и музыке Мирзояна, во всяком случае не противоречат его композиционным принципам. Они, в то же время, уходят корнями через творчество А.Хачатуряна в сферу, с одной стороны, народного и профессионального народного искусства, с другой, - проникают в широко развитую, перевоплощенную область классической европейской музыки, доходят до обобщенных достижений в области гармонии и ритма корифеев музыки XX века - И.Стравинского, С.Прокофьева и через самобытное искусство Э.Мирзояна перевариваются и приобретают индивидуальные черты у Чаушяна. Это те качества, которые твердо утвердились и, в принципе, весьма характерны для творчества Левона Чаушяна. Однако, не только особенности языка, но и весь эмоциональный тонус рассматриваемого сочинения несет в себе отмеченный диалогичный настрой с переходами от задумчиво-повествовательного с оттенком драматизма высказывания к юмористично игривому и к переменчиво экспрессивному, дискуссионному.

Трехчастный Квартет отличается прежде всего четкой квартетностью изложения со слаженной ансамблевостью традиционного для этого жанра четырехголосного мышления. Он привлекает внимание с первых же тактов благодаря полному психологическому проникновению композитора во все смысловые нюансы его откровенного музыкального высказывания (см. 6, соло виолончели). И тут же проявляются характерные особенности языка. Так, если проследить за звукорядом, то можно заметить определенную систему мышления. Музыкальное движение не хаотичное, а имеет свои свойства - оно идет то по тонам целотонного

звукоряда, то по полутонам. Естественно, что каждый из этих оборотов придает каждой конкретной фразе индивидуальные черты высказывания: в первом случае — архаическую суровость, а во-втором, — скользяще неопределенную, вопросительную. При этом ладовые образования переходящие, кратковременные, модальные. Они вносят в общую канву сочинения притягательные элементы ладовой определенности, узнаваемости. Такую роль выполняет и неожиданно появляющийся в Третьей части миксолидийский лад в своем чистом виде (g-a-h-c-d-es f-g; см. 6, стр.34, такт 12), а также ярко выраженное политональное сочетание партии первой скрипки (A-dur) и виолончели (F-dur) в той же части Квартета. Характерная для Чаушяна (собственно, и для его Учителя) моторика движения в основном зиждется на периодически повторяющихся ритмоинтонационных оборотах или созвучиях.

Нужно отметить, что музыка XX века раскрыла перед композиторами довольно широкий спектр выразительных средств, наряду с устоявшимися традициями она дала возможность выбора и развития творческой фантазии, могущей идти по радикально новому, необычному пути. Изучая и знакомясь с новыми тенденциями и течениями современной музыки, Чаушян не отвернулся полностью от закономерностей классической и романтической музыки, а пошел по своему пути, в котором нашли отражение все наиболее близкие для восприятия и вкуса композитора особенности музыкального языка. Это подтверждает и дальнейший анализ Квартета. Так, наблюдая за аккордикой можно заметить в них строения, с одной стороны, классического типа (в частности, секстаккорды или

квартсекстаккорды); тоны которых нередко объединяются в характерные структуры побочных септаккордов и их обращений (например, терцкварттаккорды, секундаккорды). Кстати, последние реже встречаются в классической гармонии, поскольку менее характерны для нее. С другой стороны, Чаушян использует и созвучия нетрадиционных конструкций, широко распространенные в музыке композиторов XX века. Наиболее острые из них в Квартете появляются в виде кластеров и в тесном (секундовом), и в широком (или смешанном) расположении звуков. Интересно и то, что случайно, или нет, но с первых же звуков виолончели, во втором же такте сочинения появляется в разложенном виде (a — c — dis — gis) так называемый «хачатуряновский аккорд» (термин Э.Пашиняна). Возможно, тут оказала свое влияние инерция слуховой памяти композитора. Далее идет длительное обыгрывание простых интервалов. В частности, секунд, терций, кварт, секст, септим, нон, — которое в итоге (в конце первой части, в атмосфере впечатляющего пианиссимо) приводит к органичному слиянию их в единое кластерное трехсложное созвучие: g — as — a (см.б, конец Первой части). Во второй части Квартета можно встретить и аккордику прокофьевского типа, например, C — dur.ое трезвучие с дополнительно внедренными тонами (в данном случае a — cis). В финальной части Квартета композитором нередко применяются нетрадиционно выраженные, однако ярко функциональные аккорды, как, например, последнее обращение доминантно-наккорда (c — d — fis — dis) — доминантсекундонаккорд (а далее и с прибавленной секстой), который обычно в классической гармонии не применяется, и тем не менее он имеет отчетливо

выраженное доминантовое — центростремительное качество звучания (см.б,стр.38,такт 6). Появление таких аккордовых сочетаний неожиданно и весьма красочно оттеняют, делают по-своему лучезарным общее музыкальное полотно. Встречаются и аккордообразования нефункционального типа. Так, дальнейшее развитие музыкального материала в Третьей части сочинения приводит к остановке на малых минорных септаккордах (d — f — a — c; c — es — g — b), которые в силу чисто акустического возникновения, не имеющего ничего общего с тональностью, так и повисают в воздухе, лишь незначительно меняя структуру и подчеркивая свою чисто темброво-сонористическую сущность.

Метроритм Квартета, как и в других сочинениях Чаушяна не отличается чрезвычайной нестабильностью. Он внутритактово достаточно четко организован. Единственными нарушителями равновесия являются так называемые «ускоренные ямбы» (термин К.Д.) и подобные ритмические фигуры, сильно устремленные к конечному звуку мотива — ломбардские ритмы, синкопы, в которых краткий тон значительно уступает по длительности следующему долготому. Встречающийся переменный метр имеет достаточно ясно выраженную функцию. Он на слух способствует (в силу кратковременной смены размеров) то ускорению, то естественному замедлению общего ритмического движения, т.е. ритма в широком смысле. Этому в немалой степени способствует также частая смена темпов, влияющая и на фактуру сочинения, которая по ходу все более сгущается.

Композитор, казалось, специально насытил свое сочинение интонационными переключками из Квартета Мирзо-

яна. Тема Чаушяна напоминает обобщенные интонационные обороты в духе некоторых армянских народных песен.

Драматургия Квартета №5 вся построена на причинно-следственных связях; в которых все вышеупомянутые средства выразительности играют свою решающую роль. При этом присущие музыке Чаушяна в большом количестве репетитивные движения, имитационные обороты, стреттные наложения наряду с фактурными сгущениями и разряжениями в итоге приводят вновь к появлению вышеотмеченной игриво привлекательной начальной темы народного типа и к заключительным многократно утверждающимся громкостно торжествующим созвучиям.

И напоследок, в результате всего вышесказанного у нас утвердилась мысль о том, что рассматриваемый Квартет является своеобразным зеркалом творческого стиля композитора в целом. Анализ сочинения (с оглядкой на предыдущие его инструментальные сочинения, в особенности Квартеты) довольно наглядно показал, что Левон Чаушян на протяжении всего творческого пути, будучи верным собственным творческим принципам и урокам Учителя, и оставаясь композитором, пишущим в духе уже утвердившихся течений современности, смог, не впадая в крайности, удивительно профессионально найти при этом равновесие между традиционными и умеренно новыми стилистическими направлениями музыкального искусства XX и XXI веков.

1. Аревшатян А. Левон Чаушян. — В сб. : Музыка республик Закавказья. — Тбилиси, 1975.

2. Берко М. На рубеже творческой зрелости. — В журн.: Литературная Армения. — Ереван, 1982, №8.

3. Джагацпаян К. В. расцвете творческих сил.- В журн.: Армения сегодня, (на рус., нем., франц., испанском языках), Ереван, 1987, № 2.

4. Рухкян М. Портреты армянских композиторов. — Ереван, 2009.

5. Епремян Л. Эдвард Мирзоян в письмах и диалогах. — Ереван, 2011.

6. Чаушян Л. Квартет №5 (рукопись). — 2011.

II. ОТГОЛОСКИ ИСТОРИИ АРМЕНИИ В ТВОРЧЕСТВЕ АРМЯНСКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ

1. ОБРАЗ ТИГРАНА И МУЗЫКА А. СКАРЛАТТИ

Ереван, 1991 год. Телефонный звонок из редакции газеты «Республика Армения» застал меня врасплох. Интересовались: что из себя представляют 24 оперы о Тигране Великом, о котором упоминает в своей книге Гайк Хачатрян, и как в них предстает образ армянского царя. Мои попытки передать поручение тому, кто ближе стоит к этой проблеме, не увенчались успехом. Отмахнуться же от столь интересной и ответственной темы не хотелось. Ведь вопрос этот задевает наше далекое прошлое, корни нашей культуры, многовековую борьбу армян за существование - гордость и боль каждого армянина. Статья была сильно сокращена из-за ограниченности места в рубрике и в таком виде напечатана в газете «Республика Армения», затем и в журнале консерватории «Երիտզնիվի շրջան» («Музыкальная Армения», 2005). В дальнейшем, в связи с подготовкой к конференции, посвященной юбилейной дате царствования Тиграна Великого, статью я расширила, предварительно включив и те разделы, которые были сокращены.

О Тигране Великом, действительно, написаны по крайней мере 24 оперы. А по версии французского пианиста и дирижера А. Сираносьяна, даже 32 (см. 1). Имена 22 композиторов упоминаются в статье М. Хармандарян «Опера „Тигран“, Алессандро Скарлатти» (см. 2). Подробный список приведен и в приложении к историческому роману Г. Хачатряна «Тигран Великий» (см. 3). Это 16 опер итальян-

ских композиторов, в том числе отца и сына - Алессандро и Доменико Скарлатти. Позже выяснилось, что существует также одноименная опера у великого Антонио Вивальди. Четыре оперы написали немецкие композиторы - такие величины, как Х.В. Глюк и Г.Ф. Гендель, на эту тему написали также оперы испанец Л. Сантос и советский композитор А. Артамонов. Кроме того, грозному сопернику Рима Митридату Понтийскому (тестю Тиграна) посвящено 17 опер. Самым молодым автором был великий Моцарт, сочинивший оперу «Митридат, царь Понтийский» в 14-летнем возрасте. В подавляющем большинстве роль Тиграна в них является одной из главных.

В Армении, в музее литературы и искусства им. Чаренца находятся три партитуры опер о Тигране. Это партитура А. Скарлатти, либретто и партитура А. Вивальди, которая, кстати, находится в очень плохом состоянии (стертый ксерокс, нет переплета) и микропленка оперы «Тигран Великий и царь Армении» А.М. Бонончини. С последней также невозможно было ознакомиться, так как не было технических устройств для ее расшифровки. Фактически, удалось полноценно рассмотреть лишь одну из них - оперу «Тигран» А. Скарлатти. Правда, по признанию специалистов, лучшую из написанных на эту тему. И хотя невозможно сделать выводы обо всех версиях образа Тиграна, тем не менее хочу поделиться некоторыми своими соображениями и возникшими вопросами, исчерпывающие ответы на которые не всегда возможно было получить, в силу отсутствия полной информации.

Начнём с вопросов.

1. Почему образ Тиграна Великого привлек столь пристальное внимание и главным образом в XVIII веке?

2. Почему этой темой более всего заинтересовались итальянцы и написали о Тигране в количественном отношении значительно больше опер, чем о каком-либо своем видном политическом деятеле? И это при том, что история Римской империи достаточно богата на этот счет. Вспомним хотя бы имена Суллы, Лукуллы, Цицерона, Помпея, Цезаря и др.

С первым вопросом я решила обратиться к писателю Г.Хачатряну:

Признаться, не задумывался над этим вопросом, - сказал он, - но попытаюсь все же Вам ответить. Думаю, что время это совпало с периодом, когда итальянцы, начиная с эпохи Возрождения заново заинтересовались своей историей. И в этом отношении Тигран Великий воспринимался историками и драматургами Италии прежде всего, как отрицательный образ. Его нередко называли «тираном Востока», потому что он был серьезным препятствием в расширении владений Рима в сторону Востока. О преобладании отрицательной интерпретации образа Тиграна писал и наш западноармянский композитор Аветис Месуменц. Он посмотрел тексты либретто большинства опер о Тигране, в которых подтвердилась эта версия. Хотя в это же время Месуменц удивляется, что Тиграна всегда сопровождает благородная музыка, а все не соответствующая отрицательной характеристике его образа. Но я не музыкант, - заключил Г.Хачатрян, - и не могу судить о музыке.

Слова Г.Хачатряна заставили меня задуматься. Видимо, неоднозначным было отношение иностранцев к образу армянского царя. Вспомним наиболее характерные исторические факты из жизни Тиграна Великого.

Правил Тигран в 95- 56 гг до н.э. Основная задача его заключалась в объединении разрозненных земель Армении и закреплении ее позиций, что ему и удалось с успехом проделать: обе части Великой Армении вновь объединились. В отличие от других правителей, ведущих в основном захватническую политику и, как правило, гордящимися этим (таковы были, увы, традиции древних правителей), армянский царь, напротив, старался удержаться в тех границах своих владений, которые бы ему и его народу обеспечили бы спокойное и безопасное существование. В первые же годы правления Тиграну предложил союз царь соседнего понтийского царства Митридат II Евпатор - самый страшный после Ганнибала враг Рима. Союз этот, как известно, был закреплён браком: Тигран женился на дочери Митридата. Оба царя составили план борьбы с римлянами, чтобы предотвратить стремление последних к мировому господству. Однако, как отмечает В.Брюсов, армянский царь «не авантюрист и мечтатель, подобно Митридату». Поддавшись первоначально влиянию своего более молодого и более увлекающегося союзника, после первых же успехов Тигран «явно стал стремиться только к тому, чтобы удержать за собой свои завоевания, тогда как честолюбие Митридата не знало границ» (см. 4, 41). В этом отношении Тигран - типичный представитель своего народа. Лучшие черты его характера народны, присущи нации в целом. Недаром немецкий автор М.Нейман отмечает, что армяне «всячески старались удержать лишь то, что имели, а не распространяться бесцельно, ради одной славы или процесса завоеваний» (см. 5, с. 94).

Образ Тиграна ярко характеризует и другой случай из его жизни. В 73 г. до н.э. Митридат потерпел поражение от римлян и бежал в Армению к Тиграну. И хотя последний не поддерживал политику Митридата, все же предать его и выдать своего тестя врагам не согласился, объявив, что готов ответить оружием. Фактически, это послужило поводом к войне с римлянами. И если б. не измена сына - Тиграна Юного (столь не похожего, к сожалению, на своего отца), серия оборонительных побед армянского царя, возможно, завершилась бы победой, в том числе и над легендарным Помпеем. Однако Помпей по достоинству оценил смелость и дипломатический ум Тиграна. После того, как тот (предварительно соизмерив свои возможности) явился во вражеский стан, выражаясь современным языком, с «мирными переговорами», Помпей сохранил за ним его армянские земли и титул «царя царей», приняв его в число «друзей и союзников римского народа».

Случаев, которые бы охарактеризовали Тиграна Великого не только как «сильнейшего врага», «могущественного правителя», но и как незаурядную личность, вызывающую порою к себе тайные симпатии даже у врагов, было, вероятно, не мало. Думается, что этим объясняется особый, неоднозначный интерес западных драматургов, историков и поэтов к персоне армянского царя и особенно итальянцев, предки которых теснейшим образом соприкасались с народом древней Армении со времен его яркого представителя - Тиграна Великого.

Не этой ли тайной симпатией к личности Тиграна объясняется и появление оперы выдающегося итальянского композитора конца XVII начала XVIII века А.Скарлатти, в

котором либреттист - известный итальянский драматург того же времени Себастиано Бианкарди (псевдоним - Доменико Лалли) совместно с композитором создали образ мудрого и доблестного армянского царя, скрываясь другим сюжетом.

«Тигран» А.Скарлатти - героическая драма на псевдо-исторический сюжет, насыщенная многочисленными любовными интригами и комедийными эпизодами. Действие происходит при дворе вымышленной скифской царицы Домири, предводителем войск которой и является армянский князь. Нет смысла подробно пересказывать сюжет оперы, тем более, что он слишком далек от подлинных фактов из жизни Тиграна, который, к тому же, по либретто оперы оказывается даже не армянином (это право свободной фантазии каждого драматурга), а скифским царевичем, сыном Домири, усыновленным когда-то в Армении. Связь с отголосками армянской истории, как отмечает М.Хармандарян, прослеживается в том, что Тигран «был воспитан в Армении как мужественный воин, в духе высоких моральных устоев». «Это свидетельствует, - пишет далее М.Хармандарян, - о весьма положительном отношении европейских писателей и драматургов к истории древней Армении, к гуманным традициям его мужественного народа» (см. 2, с.64).

Однако вернемся к либретто оперы и посмотрим, какие качества характера Тиграна особо в нем подчеркиваются. Царица Домири, у которой один сын был обезглавлен персидским царем Киrom II, а другой - похищен в детстве пиратами, торжествует победу над сильнейшим врагом - Киrom. По условию, оговоренному заранее, Домири, после победы над Киrom, должна взять в мужья одного из двух

царей - Дамаска или Лидии, пришедших ей на помощь во время сражения с Киром. В присутствии сильно симпатизируемого ею Тиграна, Домири вручает последнему царский перстень и объявляет, что только Тиграну она доверяет право выбора ей мужа. Тигран же, видя замешательство претендентов, великодушно объявляет, что даст им возможность без краски стыда подчиниться своему мечу. Кто победит его (Тиграна), тот и будет достоин руки Домири. По своему противоречиво-возмущению претендентов: «Какая неслыханная наглость, однако видна в нем и храбрость». Во время другой встречи с Тиграном те же цари восклицают: «Невероятная гордость Тиграна наносит нам оскорбление».

Приведу еще несколько характеристик образа Тиграна, высказанных устами разных персонажей оперы: «воин необыкновенной доблести, благородный вид которого среди скифов сразу обличает великого полководца»; «Тигран, которого так восхищает дружба, долг, закон, разум»; «надменный гений». Под конец, даже неприятели Тиграна (цари Дамаска и Лидии) признают в нем благородную душу и не могут скрыть этого: «Поражает в тебе сочетание величия духа и доблести».

В либретто оперы не раз отмечается тонкая игра ума Тиграна, его многозначительные ответы и поступки. В процессе сложных сюжетных переплетений, Тиграна несправедливо обвиняют в измене царице. Домири, несмотря на свое возмущение, пытается, тем не менее, спасти его, даст возможность Тиграну бежать. Но тот отказывается во имя сохранения своей чести, так как стремится к справедливости, а не к милости. По-видимому, либретто «Аиды» Верди написано под воздействием «Тиграна» А.Скарлатти. Тигран -

как бы прообраз Радамеса. Последний, однако, мне кажется, по силе воздействия значительно более слабый, чем Тигран, даже несмотря на счастливый конец драмы А.Скарлатти.

И еще. Мне показалось, что вышеприведенные характеристики в опере армянского полководца как нельзя точно отражают образ того царя — Тиграна Великого, каким и по сей день представляет себе наш народ. И не без оснований. Некоторые из этих качеств отражаются даже в тех кратких биографических справках из жизни царя, которые были приведены выше. Так что отголоски связи с историей Армении, думается, прослеживаются не только в признаках особой воспитанности Тиграна, но и в самом его характере, по-видимому, довольно близком и соответствующем характеру подлинного армянского царя. Именно в этом — в мыслях, высказываниях, поступках мне видится еще один признак достоверности образа Тиграна. И если попытаемся более абстрагироваться от конкретной сюжетной линии оперы, то можно будет услышать мысли, олицетворяющие чуть ли не судьбу древней Армении, сложных задач, стоящих перед его правителями. Приведу наиболее знаменательные слова Тиграна: «Я должен быть подобен скале, которая под ударами ветров с двух сторон, стоит неподвижно». И далее заключает: «Но неизменное и верное сердце выдержит эту борьбу». И Тигран с честью выдержал единоборство с жестокой судьбой.

Великолепна музыка оперы. Сразу же отмечу, что восточных интонаций тут нет, так как перед музыкальным творчеством XVIII века еще не стояла задача воспроизведения локального колорита. Вся опера состоит из серии речитативов и арий. Если арии написаны в стиле

музыки старых полифонистов и подготавливают интонационный язык композиторов-классиков (Гайдна, Моцарта, Бетховена), то речитативы звучат удивительно современно. По разнообразию видов интонирования живой речи, гибкости артикуляции и передаче тонких изгибов душевных переживаний героев, речитативы А.Скарлатти, пожалуй, могут соревноваться с самыми лучшими образцами оперной речитации современных композиторов.

Вся опера пронизана интонациями Тиграна. Музыка его героико-победоносного, ярко утвердительного характера. Последовательно, в течение всей оперы вырисовывается образ смелого, решительного человека. Однако этим не ограничивается характеристика главного героя. Наибольшего драматизма и многообразия образ Тиграна достигает именно в выразительных речитативах. Мне показалось особенно интересным проникновение характерных мелодических оборотов речи Тиграна в интонационный язык других персонажей. Тем самым композитор, казалось, хотел подчеркнуть высокую степень невольного влияния на окружающих яркой личности армянского полководца.

Таким образом, неоспоримость положительной обрисовки в либретто образа Тиграна поддерживается еще более масштабной интерпретацией главного персонажа средствами блестящей музыки А.Скарлатти. Недаром опера эта, впервые прозвучав в 1715 г. в Неаполе в театре Сан-Бартоломео, была признана одной из лучших среди 125 опер композитора и долго не сходила с театральных подмостков Италии.

Не случайно, вероятно, также обращение к той же тематике сына А.Скарлатти - Доменико. На этот раз композитор основывался не на завуалированном, а

подлинном образе армянского царя. По крайней мере название оперы - «Тигран Великий или Помпей в Армении» - не дает на этот счет никаких сомнений.

В заключение хочу отметить, что в эти трудные и чрезвычайно ответственные для Армении годы обращение к образу одного из древних и ярких представителей армянского народа через разные сферы, в том числе и через искусство, должно помочь нам понять тайны обаяния этой сильной политической фигуры, но и постичь искусство его дипломатии, мудрого и гуманного отношения к ближнему, его неизменного стремления к справедливости и неистребимой веры в нее, дабы устоять перед всеми архисложными жизненными ситуациями так же стойко и стабильно, как устоял Тигран в течение всех 40 лет своего правления. И пусть в этом нам поможет дух его, выраженный в замечательных словах, которыми завершается роман Г.Хачатряна: «Мой дух будет бодрствовать и сопровождать армян, где бы они ни были. Сердце мое я раздроблю на бесчисленное множество мельчайших частей, чтобы возродиться в каждом армянине. Я неусыпно сохраню дух армян во веки веков» (см.3).

1. Թովմայան Վ. Անտոնիո Վիվալդիի „Տիգրան“, օպերան Հունգարիայում. – Տիգրան Մեծի գահակալության 2100 –ամյակին նվիրված գեկուցումների հիմնադրույթների ժողովածու, Աշտարակ, 2005, էջ 99:

2. Хармандарян М. «Опера „Тигран,, Алессандро Скарлатти». -- В журнале «Вестник общественных наук» АН Арм.ССР, 1975, N 3.
3. Դաշինյան Հ. Տիգրան Մեծ. - Երևան, 1990.
4. Брюсов В. Летопись исторических судеб армянского народа. - Ереван, 1989.
5. Нейман М. Армяне. - Ереван, 1990.

2. К СТОЛЕТИЮ ГЕНОЦИДА АРМЯН

Выпуском специального компакт-диска пианист и композитор, лауреат международных конкурсов, заслуженный артист РА Айк Меликян отдал дань уважения памяти жертв геноцида армян в Османской империи, 100-летие жестоких событий которых исполнилось в 2015 г.

Довольно тщательно была продумана программа отобранных пианистом фортепианных сочинений. Это прежде всего два цикла пьес классика армянской музыки - Комитаса, который, как известно, воею злой судьбы оказался очевидцем резни, вследствие чего потерял надолго душевное равновесие и последние 20 лет жизни провел в больнице для душевно больных в Париже.

Представленные вначале 6 танцев сразу же отражают всю оригинальность творческого мышления Комитаса. Это и лаконичность, компактность гармонического звучания, и преобладание то унисонных движений, то всевозможных кратких имитационных, подголосочных подпевок, и характерная для композитора прозрачная, пространственная фактура изложения. При этом, в каждом танце композитор

старается передать не только основную мелодику, но и предупреждает в подзаголовках к пьесам тембровым качествам каких инструментов должно подражать звучание фортепиано — то народным духовым (най), то ударным (доол, дапп, бгул — армянский бубен), или струнным (тар). Будучи сам умеющим заразительно и зажигательно танцевать (по воспоминаниям очевидцев), Комитас в том же в танцах подчеркивает неожиданные акценты, своеобразные притоптывания, которые необычайно обогащают артикуляцию этих пьес.

В следующих после танцев Семи песнях для фортепиано Комитаса отражается главная обобщенная, навеянная щемящей тоской любовно-лирическая тематика. Сохранена свойственная композитору прозрачная фактура, в которой вновь наличествуют имитационные и контрастные элементы полифонического письма. Разбросанными же на расстоянии 4 — 5 регистров инструмента отдельными тонами и небольшими мотивами со специально выставленными от автора акцентами, композитор как бы привлекает внимание слушателя к их красочно сонорным, тембровым звучностям, предвосхищая тем самым появление в дальнейшем этого течения в музыке второй половины XX века.

Несколько в ином свете предстает Комитас в пьесе «Гаруна» в обработке блестящего пианиста, композитора и педагога Роберта Андреасяна. Главный смысл пьесы заключается в первых строках самой песни, а именно, что весной вместо ожидаемого тепла и света выпал снег. Однако Андреасян скорее передает сокрытый от всех внутренний мир последних лет самого Комитаса, — мятежного, не знающего покоя, не находящего ответа на мучительные

вопросы. Во всех произведениях Комитаса (в том числе и в обработке Андреасяна) привлекает одно очевидное качество интерпретации. А Меликяна, говорящее о его современном композиторском взгляде на музыку. Это наряду с мелодикой также и выразительное выделение отдельных тонов и коротких мотивов сопровождающих голосов, которые вступают в своеобразный, многозначный диалог с линией главной мелодии.

Вслед за первыми сочинениями звучит Соната Э. Садоян, посвященная известному американскому художнику-абстракционисту XX века, одному из основателей сюрреализма - Аршилю Горки. Армянин по происхождению Горки с детства познал все тягостные последствия бегства от геноцида. И несмотря на то, что в Америке впоследствии он, как художник, получил мировую известность, дальнейшие трагические события его жизни (вместе с работами сгорает его мастерская, у художника обнаруживают рак; в результате автокатастрофы он лишается возможности рисовать и в довершение всего, забрав ребенка уходит жена) все это доводит его до самоубийства, зловещим эхом откликнувшись на ужасы всячески отталкиваемого его памятью турецкого детства.

Соната вся насыщена ужасами внутренней и внешней борьбы за жизнь. Этот настрой заметен с первых же комплексов бешеного движения остро диссонирующих созвучий. Развитие их прерывается в среднем, контрастирующем разделе, в чистоту и прозрачность звучания которого изредка вкрапливаются робкие элементы мотивов в духе армянских народных попевок. Третий, финальный раздел весь пронизан различными видами подражания красочным колокольным

перезвонам, среди которых ясно проглядывает композиторами часто используемый, символический мотив древней мрачной хоральной мелодии - «DIES IRAE» (День гнева). Несмотря на трагический исход жизни художника, Садоян тем не менее завершает Сонату как бы торжеством силы, жизнестойкости, беря за основу идею, высказанную самим Аршилем Горки и вынесенную в подзаголовок к сочинению: «Своей художественной кистью я сумею возродить Армению в глазах человечества всего мира».

Следующее сочинение «В ожидании рассвета» композитор Татев Амирян, ныне проживающая в США, тоже посвятила событиям геноцида, однако с желанием и надеждой, что когда-нибудь неизбежно наступит рассвет в жизни армян. Первые тревожные, навязчиво повторяющиеся звуки и мелодические обороты, прерываемые темой «Апугий» Комитаса, затем вновь усугубляются еще более терпкими звуко сочетаниями нервно диссонирующего характера, приводящие к острой, неожиданно срывающейся кульминации (три форте). Картинность происходящего очевидна. И только в последнем, финальном медленном разделе все умиротворяется вместе с задумчивыми интонациями вопроса и надежды.

Компакт-диск завершается триадой «Отзвуки алтаря» Айка Меликяна, написанной под впечатлением стихов известного западноармянского поэта Даниела Варужана. Сочинение впервые было исполнено вместе пианисткой Карине Гиланян (в четыре руки) в Берлине 29 марта 2013 г. и та же запись вошла в состав данного диска. Каждую пьесу в нотах предваряет небольшой отрывок из стихов поэта, описывающий погромы и резню, учиненную еще в конце

XIX века жестокой системой султанского режима в Турции. Поэт не знал, что в начале XX века по иронии судьбы сам окажется жертвой геноцида. В первой короткой пьесе (с игрой наряду с клавишами также и на струнах) на фоне пустынно мертвецкой тишины (пианиссимо) то здесь, то там выступают пуантилистически выделенные отдельные звуки, как отголоски умерших, страждущих душ. Вторая пьеса передает как бы само жестокое действо, однако через реакцию, казалось, самого автора композиции — то огорчело приглушенную, скорбно вопросительную, то яростно обличительную, мучительно взволнованную. В музыке порою проносятся начальные секундовые ритмоинтонации народной армянской песни «Крунк». Финальная часть сочинения передает завершившую ужасы зловещую тишину, в которой слышны шорохи легкого ветерка и запахи пролитой крови. И лишь не может умолкнуть повисший в воздухе (на четырех, пиано) мучительно-вопросительный, тихий трезвон последней неумолимой трели.

В каждом из представленных Айком Меликяном сочинении, в том числе и в произведениях соревенных армянских композиторов, в которых он чувствует себя полностью в своем амплуа, пианист постарался как можно точнее выразить основной замысел авторов. Осознавая все трагические, темные стороны истории армян, порою даже картинно передавая мучения народа, Меликян вместе с отобранными им именами умерших и ныне здравствующих композиторов как бы призывает к еще более яростному всплеску и желанию к созидательной жизни, полной веры в неизбежность торжества справедливости и света.

3. ПРИНОШЕНИЕ КШИШТОФА ПЕНДЕРЕЦКОГО

Среди мероприятий, посвященных столетию геноцида армян, своей значимостью выделился концерт, организованный в рамках международного фестиваля «Ереванские перспективы» (руководитель — композитор Степан Ростомян) и с большим успехом прошедший в мае 2015 года в нью-йоркском Карнеги-холле. В концерте приняли участие всемирно известный пианист Евгений Кисин и хоровой коллектив из Армении Hover (дирижер — Сона Ованнисян), в программе которого, помимо музыки Комитаса и современных армянских композиторов (Тиграна Мансуряна, Ваче Шарафяна, Анны Азизян), впервые прозвучало новое произведение выдающегося музыканта современности Кшиштофа Пендерецкого — Псалом 3 для хора *a cappella* (солировал тенор Липарит Аветисян). Пендерецкий написал его к упомянутой дате специально для этого коллектива, неоднократно исполнявшего музыку композитора и высоко им ценимого. Следует заметить, что Пендерецкий, в чьих жилах течет армянская кровь, неоднократно посещал независимую Армению, и идея посвятить музыку столетию Геноцида возникла у него во время пребывания в Ереване еще в 2009 году.

Имя Пендерецкого приобрело широкую известность сразу после убедительной победы на всепольском конкурсе композиторов (1959), а его произведения стали неотъемлемой частью программ не только Варшавской осени, но и самых разных престижных международных фестивалей новой музыки. До определенного момента Пендерецкий воспринимался во всем мире как представитель крайнего авангарда, смелый экспериментатор в области новых средств

выразительности, включая шумовые эффекты, микрохроматику, кластеры, нетрадиционные способы инструментального звукоизвлечения (см.1,3,4). В то же время он много писал для хора, прежде всего на религиозные темы. В таких сочинениях «авангардного» периода, как *Stabat mater* (1962), «Страсти по Луке» (1965), «Утреня» (1970—71), наряду с экстремальными приемами содержатся более сдержанные интонации григорианского хора и православной литургии, сказывается склонность композитора к некоторой архаичности. В сочинениях со стихотворным текстом Пендерецкий придает большое значение ритмической декламации, артикуляции, игре со словесной динамикой, переключкам различных тембров певческих голосов. Позднее, в сочинениях, далеко ушедших от авангарда, стилевые особенности раннего периода не исчезли бесследно, но приобрели новые, по-своему весьма притягательные формы смыслового проявления.

Что заставило композитора обратиться именно к Третьему псалму Давида, да к тому же в связи с тематикой Геноцида армян? Среди предложенных композитором Степаном Ростомяном вариантов Пендерецкий выбрал этот Псалом, причем с латинским текстом. Свою приверженность к древним языкам Пендерецкий проявил и в один из своих приездов в Армению¹. Его весьма заинтересовали старинные церковные песнопения на древнеармянском языке — грабаре. Удивительно, как композитор своей гениальной интуицией сумел объединить характерные ритмоинтонационные обороты армянских духовных гимнов

¹ См. статьи об этих поездках: Джагацян, К. В. мире музыки Кшиштофа Пендерецкого // Еражштакан Айастан (Музыкальная Армения), 2 (29), 2008; Саркисян С. Дни Пендерецкого в Армении // Еражштакан Айастан (Музыкальная Армения), 2 (47), 2014.

шараканов — с несколько суровой декламацией латинского текста Псалма. Тем самым, идея сочинения, с его особой звуковой аурой, как бы выходит за пределы проблем одного народа и соприкасается с вечными общечеловеческими чувствами, страданиями и стремлениями.

Сказанное подтверждается и содержанием данного Псалма. Это глубоко трагическая молитва царя, попавшего в беду:

1. Псалом Давида, когда он бежал от Авессалома, сына своего.

2. Господи! как умножились враги мои! Многие восстают на меня.

3. Многие говорят душе моей: «нет ему спасения в Боге».

4. Но Ты, Господи, щит предо мною, слава моя, и Ты возносишь голову мою.

5. Гласом моим взываю к Господу, и Он слышит меня со святой горы Своей.

6. Ложусь я, сплю и встаю, ибо Господь защищает меня.

7. Не убоюсь тем народа, которые со всех сторон ополчились на меня.

8. Восстань, Господи! спаси меня, Боже мой! ибо Ты поражаешь в ланиту всех врагов моих; сокрушаешь зубы нечестивых.

9. От Господа спасение. Над народом Твоим благословение Твое.

Давид и днем и ночью просит Всевышнего освободить его от вражды, злобы и непримиримости. Многочисленные враги Давида уверены, что положение его безнадежно, но он, избраннык Божий, чувствует себя под защитой Всевышнего и потому не сомневается в своем конечном избавлении. Не

этим ли руководствовались и оставшиеся верными своей христианской вере армяне, когда спасаясь от резни, несли на спинах тяжелые толмучы — Евангелия и рукописи древних философов, — дабы сохранить свою историю (наряду с историей и других народов, нашедших место в этих бесценных манускриптах), и, по большому счету, сохранить свою вечную жизнь.

С первых же звуков (см. соло тенора в полном примере) Псалом привлекает внимание необычной интонационной выразительностью. В этой прамбуле особо наглядно проявляется синтез латинского текста и опосредованно выраженных ритмоинтонационных структур габара в мелодическом претворении, более характерном для шараканов. Подобно старинным армянским церковным песнопениям, соло тенора излагается в свободном, речитативно-импровизационном складе, с подчеркнутыми микроструктурами нередко ломбардского типа (в серии форшлагов), либо с трех-, четырех-, пяти-, и шестисложными мотивами, устремленными к конечному более долгому тону².

² Об этих типах мотивов, характерных для армянского мелоса см.: Джэгацян К. По следам ритмов национальной музыки. Ереван: Маштоц, 1999.

Psalm 3

K. Penderecki

solo
f espress.

Tenor

Do mi-ne Do-mi ne quid mul-ti-pli-ca-ti

2

T. sunt quid mul-ti-pli-ca-ti sunt qui-

3

T. tri-bu-lant me mul-ti in-sur-gunt

T. mul-ti in-sur-gunt

B. mul-ti in-sur-gunt

Più mosso
tutti
p

Со вступлением теноров *tutti* и басов в общее ритмическое движение включается и метр, но неустойчивый, переменный. Вместе с тем его изменчивость структурно упорядочена, поскольку внутри каждого такта он абсолютно организован. Поэтому каждая смена размера ощутима, сильные доли слегка, ненавязчиво оттеняются, придавая общему, размеренному мелодико-ритмическому движению своеобразную притягательную динамику. В результате первоначальный речитативно-импровизационный склад изложения незаметно превращается в повествовательный, который постепенно приобретает признаки взволнованности, внутренней взрывчатости. Это проявляется и в тревожной триольной моторике ритмически повторяющихся созвучий (минорных квартсектаккордов), и в контрастной

полифонии (с прерывающимися целотонными ходами в партии басов), и в навязчивом повторении идентичных мелодических оборотов, силлабически согласованных со словесным текстом. Если отдельные фразы в начале Псалма выполнены скорее в архаическом ключе, то далее на первый план выходит неоклассический (порой и неоромантический) стиль письма, утвердившийся в творчестве Пендерецкого, как известно, с середины 1970-х годов. Однако кроме обычных классических аккордов (трезвучий, септаккордов и их обращений) появляются и аккордовые образования, далеко ушедшие от классических традиций. Местами слышатся отголоски аккордики Прокофьева и Шостаковича — например, в одновременном сочетании кварты и квинты ($a-d-e$, см. последний такт нотного примера) и в использовании трезвучия с внедренным лишним звуком ($b-d-e-f$). Подобных созвучий и их модификаций в партитуре множество. Наряду с разными вариантами нетрадиционно поданных созвучий встречаются и интересные новые виды проходящих оборотов (например, четвертый септаккорд — первый квартсекстакорд с дополнительной септимой — шестая). Необычайно интенсивное, драматически тревожное звучание придают музыке характерные для Пендерецкого малые вводные септаккорды. Ладовая картина гибко меняется. Так, первая фраза тенора, казалось бы, изложена в *B-dur*, затем сразу же обыгрывается полиладовость — гармонический *d-moll / D-dur*, где характерный интонационный оборот с увеличенной секундой преподносится с оттенком восточного колорита.

Кульминация сочинения совпадает с моментом, когда тенор (голос Давида), вновь солируя, еще раз вызывает к помощи Всевышнего и к его благословию. Эмоциональная напряженность этого момента влияет на весь заключитель-

ный раздел Псалма, превращая звучание сопровождающих солиста голосов в стихийно-импровизационный, необузданный сгусток эмоциональных всплесков, которые, пульсируя, угасают на пиациссимо, уводя ко всеобщей, далекой от бренности жизни, божественной, вселенской тишине.

Как и следовало ожидать, сочинение Пендерецкого, дающее еще один повод для философских размышлений, имело на премьере оглушительный успех.

Кшиштоф Пендерецкий. Псалом 3 для хора без сопровождения.

Камерный хор Hovet (Армения), дирижер Сона Ованнисян, солист Липарит Аветисян (тенор).

Запись с концерта в Карнеги-холле, Нью-Йорк, май 2015 года.

https://youtu.be/gTULkAtKM_o

Литература

Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010.

Джсагацян К. В мире музыки Кшиштофа Пендерецкого // Еражштакан Айастан (Музыкальная Армения), 2 (29), 2008.

Джсагацян К. По следам ритмов национальной музыки. Ереван: Маштоц, 1999.

Ивацкий А. Кшиштоф Пендерецкий. Монографический очерк. - М.: Советский композитор, 1983.

Никольская И. Кшиштоф Пендерецкий. М.: Композитор, 2012.

Саркисян С. Дни Пендерецкого в Армении // Еражштакан Айастан (Музыкальная Армения), 2 (47), 2014.

III. НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И КОМПОЗИТОРСКОЕ ИСКУССТВО

1. ВИДЫ ФОЛЬКЛОРНЫХ СИМПОМОВ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Вспомним, какое место занимает фольклор в профессиональном композиторском творчестве.

Известно, что национальные музыкальные школы в начальной стадии своего формирования находились под сильным воздействием народной музыки данной страны. Это проявлялось :

1. В творческих обработках жемчужин народно-крестьянского искусства, как это делал основоположник армянской классической музыки - Комитас (или в венгерской музыке - Барток);
2. В буквальном цитировании, т.е. использовании образцов народной песни в композиторском творчестве (что встречается в музыке любой национальной культуры);
3. В использовании композиторами характерных ладо-интонационных оборотов народной музыки для создания собственных оригинальных мелодий. Ярким примером может послужить 2-я часть Второй симфонии А.Тертеряна, интонационный язык которой напоминает народные речитативно-импровизационные песни и среднесековые духовные песнопения.

60-е годы прошедшего столетия явились, как известно, годами активных поисков новых композиционных приемов

(1), (2). Этот период, в особенности для целой плеяды молодого поколения композиторов, ознаменовал собой заметный отход от фольклора и классических традиций в сторону освоения новых методов письма - додекафонии, пуантилизма, алеаторики, сонористики, включения в музыкальную канву технических средств (магнитофонной записи, усиливающей реальное звучание музыки), подчеркнутую индивидуализацию и осмысленность получили отдельные средства выразительности, начиная со звука, кончая ритмом, тембром и т.д.

Наиболее активно в этот процесс среди армянских композиторов включились Т.Мансурян, М.Исраелян, А. Зограбян, Р. Саркисян, Е.Ерканян, Г.Меликян, В. Бабаян, А.Целлалян, Э.Айрапетян и др. В конце 60-х годов в области симфонической и оперной музыки свое весомое слово сказал А.Тертерян (3). Многие из того, что сделал А.Тертерян, можно найти в характеристике, данной этому периоду В.Холоповой: «В концертные залы проникли элементы театра, иногда и ритуального действия, слушатели стали вовлекаться в ход исполнения... Благодаря глобальному характеру культуры тесно сблизилась мировые регионы, полистилистика осуществила тотальный синтез современного и исторического, стала стираться грань между творчеством композитора и исполнителя, произведением законченным и незаконченным, музыкальный язык приобрел полипараметровость, а сами параметры вышли из своих прежних границ (например, звуковысотность из сферы полутоновой хроматики - в интервалику и глиссандирующую зонность). В пределах одного композиторского стиля смогли совмещаться авангардизм и ретро... В противовес

переусложненности языка авангардизма, возник нарочито примитивизированный «минимализм» (1).

В то же время, пока критики от музыки и правящая элита Союза композиторов СССР повсеместно ставила препоны композиторам, обвиняя тех, кто вступил на «неверный путь», один из ярких представителей армянской музыки — Арно Бабаджанян — не менее ярко доказал, сколь неправомерны односторонние игнорирования отдельных методов письма. На примере «Шести карин» и «Поэмы» для фортепиано Бабаджанян сумел показать, что, в частности, всячески отвергаемая серийная техника с ее разнообразными возможностями при творческом подходе может весьма оригинально сосуществовать с народными ладоинтонационными оборотами. Тем самым дал пищу целому ряду исследователей для внимательного изучения эффекта этого необыкновенного симбиоза. Пожалуй, по сей день никто из современных композиторов в области фортепианной музыки не сумел столь виртуозно объединить столь полярные полюсы музыкального высказывания. В результате, в тот же советский период Поэма А.Бабаджаняна была признана лучшей среди виртуозных пьес тех лет и стала обязательной в репертуаре пианистов одного из Международных конкурсов им. П.Чайковского.

4. Для значительной плеяды армянских композиторов и по сей день характерные народные ритмоинтонации имеют порою неосознанное, опосредованное влияние на музыку. Прежде всего хочу напомнить основные результаты своих многолетних исследований по проблемам ритма (4). Пожалуй, самым мощным фактором и непосредственного, и опосредованного воздействия на музыку оказался ритм

армянской словесной речи, специфика литературного языка и большинства диалектов которого заключается в том, что слово имеет фиксированное ударение на конечном слоге. В музыке (в особенности, нетанцевального характера) это отражается в преобладании мотивов с оттененным последним тоном. Причем, в инструментальной (бессловесной) музыке армянских композиторов чаще всего встречаются мотивы с характерным разбегом к конечному, значительно более долгому звуку. Эти мотивы мы называли «ускоренными ямбами» (4).

В народной музыке встречаются и другие ритмы, которые в разной степени интенсивности появляются в сочинениях армянских композиторов, однако значительно меньше, чем вышеотмеченные диниямбические. Это своеобразные «ритмогены» (термин наш - К.Дж.), которые дают о себе знать независимо от желания композитора. Сразу же замечу, что в наши задачи не входило специальное изучение интонационных особенностей армянской музыки, так как эта область достаточно подробно рассмотрена и освещена в исследовании Ж.Зурабян «Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма» (5).

Хочу отметить еще один симптом, в данном случае связанный с ладовой особенностью, идущей от народной музыки, но дошедшей до сочинений некоторых композиторов в сильно измененном виде. Это своеобразные модусы, как бы деформированные элементы дважды гармонического лада (как известно, с наличием двух увеличенных секунд). Впервые эти ладовые обороты я услышала в инструментальных сочинениях Т.Мансуряна, написанных после 60-х годов прошлого века. Речь идет о

сочинениях, навеянных духом авангардизма. Оказалось, что даже в них порою слышны отголоски далекого прошлого (см. пример 1). Встречающиеся тут малые терции и увеличенные секунды на слух, в мелодическом контексте воспринимаются одинаково.

Похожие элементы можно подметить и в музыке В.Шарафяна (см. Пример 2).

5. И последняя особенность, на которой хочется остановиться. Как известно, А.Тертерян первым среди современных композиторов Армении включил в симфонию тембры народных инструментов - дудука, зурны, дапа, кеманчи. Они воспринимаются как символы прошлого, исконно национального. М.Рухкян в своем исследовании неоднократно отмечает, что А.Тертерян находит пути к далеким истокам и традициям и возрождает их в своей музыке (3). Через тембры народных инструментов, в частности, эта возрожденная традиция в пространстве симфонизма находит точки соприкосновения с истоками европейской музыкальной культуры, с системой нетемперированного строя.

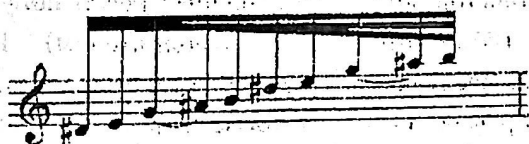
Некоторые композиторы подхватили опыт А.Тертеряна, как например, Г.Ахинян в первой редакции своей 3-й симфонии использовал тар. А.Восканян в двух вокальных циклах на слова А.Исаакяна наряду с ударными инструментами - колоколами и тарелками, использовал и народные инструменты - два дудука и доол. Р.Алтунян написал три сочинения, в которые включил народные тембры: «Թափուր անապատի» («Пустующая нива») для дудука, зурны и камерного оркестра с использованием колоколов (1999 г.), которое было приурочено к

празднованию 1700-летия принятия христианства Арменией; «Антуни» для камерного оркестра, фортепиано и кеманчи (2002 г.); «Тамзара» (название танца) для симфонического оркестра, зурны (в тройном составе) и большого доола (2004 г.). И, наконец, обладающий своеобразным талантом, композитор В.Шарафян, сочинения которого за последние годы с большим успехом исполняются за пределами Армении, в некоторых инструментальных произведениях также использовал дудук и зурну. Например, «Утренний аромат песни акации» написан для дудука и струнного оркестра; «Солнце, вино, ветер времени» - для дудука, скрипки, виолончели и фортепиано; «Вознесение кеманчи» написано для дудука, зурны, виолончели и фортепиано. Кстати, в начале 2005 г. в Будапеште прошел фестиваль современной музыки, где наряду с венгерской музыкой были представлены и армянские композиторы - А.Бабаджанян («Шесть картин» для фортепиано исполнила лауреат международных конкурсов Г.Джагацпанян), С.Закарян («Легенда» для флейты и ударных инструментов) и В.Шарафян (вышеотмеченное «Вознесение кеманчи»). Было очевидно, какую роль сыграл со вкусом использованный Шарафяном фольклорный элемент. Критик С.Молнар пишет в связи с этим в венгерском журнале «Музыка»: «С благородной ностальгией звучащие дудук, а также в маленьком эпизоде зурна, стали действовать, как символы. Как будто они заключали в себе душу народа, а исходящие из них звуки и мелодии оживляли ее» (6). По рассказам очевидцев все три произведения имели огромный успех, а исполнителей последнего сочинения зрители буквально не отпускали со сцены. Тогда Г.Дабагян (дудукист) и Ч.Онцаи

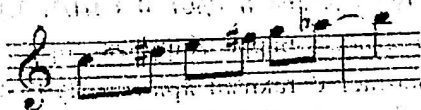
(известный венгерский виолончелист) вновь взяли в руки свои инструменты. Далее венгерский критик пишет: «Исполненная на «бис» импровизация на армянские народные песни, сопровождаемая одним единственным звуком виолончели (вместо дама - К.Дж.), произвела сильное впечатление. С чрезвычайным напряжением выжимаемый звук дудука, казалось, «рисовал» пейзаж, историю, полную страданий - все то, что не совсем точно можно было бы назвать душевным настроем. Я чувствовал, что к этому душевному настрою относятся и неземная боль, безбрежный поток чувств, непостижимое слияние надежды и отчаяния... Представленная армянская программа не только приблизила к нам армянскую современную музыку, но и дала намного больше - сделала слышимыми армян» (6).

Знаменательно, что ключом к пониманию души целой нации оказалась народная песня, в этом случае исполненная на неповторимом в своем тембровом качестве звучания, армянском народном инструменте - дудуке.

Пример 1. Т.Мансурян. Товет для 15 инструментов



Пример 2. В. Шарафян. "Солнце, вино, ветер времени" для дудука, скрипки, виолончели и фортепиано (1998)



1. Холопова В.Н. формы музыкальных произведений. (Учебное пособие), Санкт-Петербург, 1999.
2. Саркисян С.К. Армянская музыка в контексте XX века. М., 2002.
3. Рухкян М.А. Авет Тертерян. Творчество и жизнь. Ереван, 2002.
4. Джагацпаян К.А. Ритм национальной речи и музыки. Ереван, 1986; Последам ритмов национальной музыки (историко-теоретическое исследование). Ереван, 1999.
5. Зурабян Ж.П. Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке 1950-60 гг. Ереван, 2002.
6. Molnar Sz. Emelkedoben, Muzika, № 3, 2005.

2. ФОЛЬК - ДЖАЗ ВААГНА АЙРАПЕТЯНА (ДИАЛОГ ПОКОЛЕНИЙ)

Сегодня мне бы хотелось поговорить об одном из весьма интересных опытов обработки народных песен популярным джазменом (композитором и исполнителем) Ваагном Айрапетяном. Заслуженный деятель искусств Армении он родился в Ереване (1968) в семье известного скрипача-виртуоза Каро Айрапетяна. Еще в юности Ваагн, хотя и закончил композиторское отделение Ереванской Гос. консерватории, увлекается джазом и едет в США, где учится у легендарных джазменов - Барри Харриса, Френка Хьюитта, одновременно работает с такими яркими музыкантами, как Эльвис Джонс, Джимми Ловлейс, Чарльз Дэвис, Лерой Уильямс, Зейд Нессер, Крис Байерс, а также с российскими

джазменами - Игорем Гутманом, Даниилом Кремером и другими. В 1989 Айрапетян выиграл гран-при в Вильнюсском джазовом фестивале. С 1998 - становится концертирующим пианистом ансамбля Armenian Navy Band, получившим широкое международное признание. В 2004 организовал свой состав «Катунер». В. Айрапетян продолжает активно участвовать в различных джазовых мероприятиях. Так, и в октябре 2017, когда в Ереване стартовал III-й международный джаз-фестиваль, где среди восторженной публики уже произвел фурор известный американский джазовый музыкант, бас-гитарист и композитор Маркус Миллер, Айрапетян вместе с группой Armenian Navy Band и другими известными музыкантами, с еще одним любимцем публики - Арто Тунчбойджяном, а также с Гос. джаз-оркестром под руководством талантливого саксофониста и дирижера, заслуженного деятеля искусств РА Армена Уснунца доставляет слушателям незабываемые минуты радости в битком набитых концертных залах столицы Армении.

Однако мой разговор будет, на мой взгляд, о весьма необычных, познавательных опытах подхода к народным источникам со стороны композитора-джазмена - В. Айрапетяна. В качестве исходного материала В. Айрапетян выбрал отдельные номера из Сборника армянских народных песен и плясок (под редакцией А. Пахлеванян, Ереван, 2015, см. примечание 1). Вместе с композитором в 2016-2017 гг. с концертами выступили - известный в Армении и далеко за его пределами хоровой коллектив «Hoveg» под чутким и высоко профессиональным руководством Сона Ованнисян, а также контрабасист Армен Овакимян и ударник Арман

Мнацаканян. Импровизации В. Айрапетяна на вышеотмеченные народные мелодии принесли автору бешеный успех в Армении, Санкт-Петербурге, в Линкольн-центре (США)... Новые предложения для выступлений все продолжают поступать.

Известны разные способы подхода к народному источнику.

1. Самый простой - буквальное цитирование мелодии с авторской гармонизацией. *
2. Включение в произведение композитора отдельных фраз, оборотов, или коротких характерных интонаций из народного источника.
3. Использование народного материала в измененном, авторско интерпретированном виде.

Для В. Айрапетяна народная песня, казалось, сама в каждом случае диктует индивидуальные условия подхода, которые композитор черпает в купе со своей богатой фантазией, где все отмеченные три способа находят весьма самобытные, порою совершенно необычные виды претворения.

И все это действие протекает на фоне необычайно притягательных, завораживающе-импровизационных ритмов джаза. (За фортепиано автор - Айрапетян вместе с контрабасистом и ударником).

Итак, если в качестве исходного материала взять хотя бы один пример, скажем, обработку песни «Сине, Сине, Синаме» (на основе рукописей автора произведения) и провести параллели с остальными, то уже можно подметить характерные приемы обработки песен композитором.

1. Мелодия песни в своем первоначальном виде, зачастую появляется значительно позже, повторяясь несколько раз.
2. Композитор нередко использует полифонические приемы письма - имитации, причем часто в виде стреттных наслоений, или же тема песни, либо ее элементы звучат и в первоначальном виде, и в увеличении.
3. Интересны были наблюдения над гармониями композитора. Так, в песне «Сине, сине» первые созвучия преподносятся в виде восходящих трехсложных целотонных кластеров. (см. пример 1). Эти терпкие напластования удивительно напоминают игру с секундовыми гроздьями у Романоса Меликяна (см. в примерах 2 и 3 - партию фортепиано, в «Змрухти» - см. примечание 3, сс.9 и 26). Корни этого явления восходят к армянским народным песням и к Комитасу (см. примечание 2), в песнях которого различного рода секундовые движения — и в виде секвенций, и в виде восходящих или нисходящих опеваний опорных тонов, казалось, не исключают возможность их единовременного звучания, так ярко осуществленного в творчестве того же Р.Меликяна, а далее и в произведениях других армянских композиторов.

В.Айрапетян в своих композициях сплошь и рядом использует довольно распространенное в музыке композиторов современности (если считать с середины XX века по сей день) параллельное, комплексное движение секстаккордами, квартсекстаккордами, а в джазовой музыке

также и септаккордами на любых ступенях лада. В песне же «Чит,чит» (в третьем такте) появляется и типично «хачатуряновский» аккорд (термин Э. Пашиняна, см. примечание 4 - g- b- des-fis). Дополнительно же внедренные в него тоны приводят к появлению сверхдиссонансирующего созвучия c-cis-e-g-b-des-fis.

Огромное значение придается, естественно, джазово импровизационным ритмам, тонус которых привносит инструментальное сопровождение и исходит в основном от богатого воображения автора сочинения. Красочные оstinatно выдержанные ритмические разделы время от времени сменяются новыми привлекательными оstinатными ритмами. От этого зачастую меняется и ритмика хоровой партии. Она необычайно насыщенная, живая, нестратегическая.

Айрапетян довольно свободно относится к тексту народных песен, по-разному им манипулирует: то он преподносится в неизменном, первоначальном виде, то, подчиняясь новым для народной музыки джазовым ритмам, - расчленяется на отдельные слова, которые нередко стреттно, красочно наслаиваются друг на друга (в каждой хоровой партии). Иногда автор прибавляет и новые, восторженные, порою внушительно навязчиво повторяемые возгласы или выкрики. В «Сине, сине» это - хор, хор, или Нор-ра (Հոր րա, см. пример 1), как бы увлекаясь и подчеркивая заразительную танцевальность джазовых ритмов.

Мощной движущей силой всех отмеченных особенностей обработки народных песен является, конечно же, необычайно богатый ритм. Его перебивающееся движение предстает в самых разных вариантах: то сдержанно

лаконично, то с бунтарски чарующей силой, то с подчеркнуто хромающим ритмическим рисунком при равномерно-периодическом метрическом движении. И в эту поистине увлекательную, волшебную музыкальную игру, казалось, так же стихийно вовлекается хор, мастерски отработанный (благодаря его руководителю — Сона Ованнисян) и в смысле передачи изменчиво задорных, тонко сменяющихся динамических оттенков, неожиданных выкриков, и в смысле своеобразной актерской игры, вносящей элемент театральности в общую канву этой увлекательной джазовой композиции.

Если вкратце подытожить сказанное, то наряду со всеми выотмеченными яркими особенностями музыкального ритма, гармоний, приемов полифонического письма, работы со словесным текстом, необычайно свежим, по-своему дерзким и привлекательным в своих проявлениях оказался активный, совершенно раскрепощенный «джазовый» диалог хоровых партий с инструментальным сопровождением. По сути народная песня вышла за пределы своего скромного, векового традиционного образа и смело переместилась в сторону не свойственных ему жанровых и стилистических выражений музыки XX- XXI веков. И, пожалуй, всем этим композиция во многом приятно удивила и заслужила восторженный прием благодарной публики.

Безусловно, фольк-джаз Ваагна Айрапетяна - это большая удача новаторского взгляда композитора, его неумной энергии и фантазии, а также и всего талантливой коллектива исполнителей-энтузиастов.

Пример 1.

Միմեն, սիմեն, Միմամեն

Olympus Soprano

Olympus Alto

Olympus Tenor

Olympus Bass

Пример 2.

Più mosso

Piu mosso

Вона співає - співає - співає. Спів - спів, спів - спів, спів - спів. Спів - спів, спів - спів, спів - спів. Спів - спів, спів - спів, спів - спів.

Пример 3:

●●●●●

[illegible]

• Способам использования монодии в произведениях армянских композиторов посвящено исследование Ж.Зурабян «Մոնոդիան հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում» Еրևան, Գիտություն, 2014.

1. Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ (Աշարան). – Գլխավոր խմբագիր՝ Ա.Փայլանյան. – Երևան, 2015: Армянские народные песни и пляски (Апаран). – Главн.ред. – А.Пахлеванян. – Ереван, 2015.

2. Джагацпаян К. В русле музыкальных импульсов Арама Хачатуряна. – В сб.-ке: Вопросы теории и эстетики армянского музыкального творчества. – Отв.ред. А.Ананян. – Ереван, 1999.

3. Меликян Р. Змрухти. Песни для голоса в сопровождении фортепиано. – Ереван, 1961.

4. Пашинян Э. О ладогармонических особенностях произведений Арама Хачатуряна. – В сб.-ке: Вопросы теории и эстетики армянского музыкального творчества. – Отв. Ред. А.Ананян. – Ереван, 1999.

P.S: С записью всей композиции можно ознакомиться : Youtube. Vahagn Hayrapetyan Trio and «Hover» Chamber Choir. (Слушать чуть догода, с момента, когда вступает интсрументальное Трио В.Айрапетяна).

IV. О ПРОЕКТЕ 1900+

ИДУЩИЙ ПО ВОЛНАМ МИРОВОЙ МУЗЫКИ

Так можно охарактеризовать самоотверженную музыкальную деятельность талантливого пианиста и композитора Айка Меликяна. Об этом музыканте написано немало статей, его выступления не раз освещались в прессе музыковедами А. Сарьян, С. Саркисян, М. Рухкян, А. Арсвшатян и др., где неизменно подчеркивалось и восхвалялось умение пианиста через виртуозную игру доводить до слушателя все многообразие красок мировой музыкальной культуры - от бесценных образцов классической музыки до во многом неизведанных страниц современной фортепианной литературы. Как признается А. Меликян, его основная задача, тем не менее, заключается в ознакомлении широкой слушательской аудитории с лучшими образцами главным образом современной музыки.

Тут нам бы хотелось оглянуться назад и обратить внимание на тех исполнителей, которые озвучивали в Армении и за рубежом сочинения современных авторов. Известно, что не каждый музыкант способен довести до слушателя порой довольно сложную, нередко даже несколько путаную идею композитора. В то же время нужно признать, что и по сей день не все произведения авторов XX-XXI вв. понятны и доступны даже музыкантам. В этой сфере особенно ценны духовно-эмоциональные, технические возможности и в целом мастерство исполнителя, который способен стать по сути соавтором архисложных сочинений. Это качество необходимо в себе развивать в особенности при

исполнении произведений современных композиторов. В области виолончельной музыки, в частности, невозможно не вспомнить яркие, неповторимые интерпретации народной артистки республики Медеи Абрамян. Эту традицию сегодня продолжает необыкновенно талантливый виолончелист Арам Талалян.

Для Айка обращение к современной музыке - это прежде всего опыт его педагога по классу фортепиано - А.Гургенова (безвременно ушедшего из жизни), у которого он учился и в музыкальной школе им. А.Спендиарова, и в Ереванской консерватории им. Комитаса. На творческой деятельности пианиста благотворно сказалось и его композиторское чутье (по композиции Меликян учился у А.Аджемяна).

В годы Советского союза правление Союза композиторов Армении, периодически проводя пленумы и съезды, нуждалось не только в наличии высокопрофессиональных инструментальных коллективов, но и в хороших отдельных исполнителях, желающих, а главное могущих вникнуть в нетрадиционный мир музыки современности. Так, в отношении произведений для фортепиано нередко обращались к помощи И.Явряна, А.Нерсисян, С.Ерканяна. Сочинения современных авторов исполнял также известный пианист А.Папазян. Народная артистка Армении С.Навасардян неоднократно радовала слушателей виртуозным исполнением произведений А.Бабаджаняна, Г.Овунца. Однако, она особо не увлекалась музыкой других современных композиторов, признаваясь, что это по большому счету не ее амплуа, что является правом любого музыканта. Что касается лауреата международных конкурсов - А.Бабаханяна, то он во время своих концертных выступлений кроме сочинений

армянских композиторов исполнял также и произведения таких выдающихся авторов XX века, как А.Шенберг, П.Хиндемит, О.Мессиан, П.Булёз, в том числе и сочинения С.Прокофьева, Д.Шостаковича, А.Шнитке и др.

Огромное количество фортепианных сочинений в республике и за ее пределами исполнила Г.Джагацпанян, удостоившись в категории "Музыка XX века" единственной в Советском Союзе международной премии пианистов - (Гран при, Будапешт, 1984) за лучшую интерпретацию произведений современных композиторов. Большую работу по пропаганде сочинений армянских авторов за рубежом ведет лауреат международных конкурсов В.Мамиконян. Среди молодых исполнителей сегодня выделяется своей энергичной творческой деятельностью А.Аванесов. Медали им. Комитаса РА (вручение состоялось в Берлине, в 2012) удостоена пианистка, дипломант международных конкурсов - К.Гиланян за организацию и пропаганду армянской музыки за рубежом.

Каждый исполнитель имеет свои сильные стороны. Однако, в чем трудно соревноваться с А.Меликяном - это в огромном количестве разучиваемых произведений, необыкновенно быстром освоении этих сложнейших сочинений и активной, последовательной их пропаганде. И длится это вот уже 20 лет. Наряду с концертной деятельностью Меликян стал обладателем многочисленных республиканских и международных премий: специальный приз конкурса им. А.Хачатуряна (Ереван, 1997), лауреат конкурса «Нарекаци» молодых композиторов за лучшую киномузыку (Ереван, 2006), обладатель 1-й премии композиторского конкурса им. Л.Сарьяна (Ереван, 2008).

Особо ценит Айк премию Союза композиторов Москвы за вклад в дело распространения и пропаганды современной музыки (Москва, 2012).

Как было выше отмечено, Меликян - лауреат и целого ряда международных конкурсов: Италии (Рагуста, 1999, Рим, 2000 - 2-я премия за лучшее исполнение произведений композиторов XX века), трех международных конкурсов во Франции под рубрикой «XX век и современная фортепианная музыка» (Орлеан, 2008 и две премии присуждены в 2012 г.).

А.Меликян зачастую является первым исполнителем сочинений армянских и зарубежных композиторов и их активным пропагандистом, концертируя в различных странах мира: как в городах Армении, Арцаха, России, Грузии, так и в Европе - в Италии, Франции, Германии, Бельгии, Швеции, Голландии, Швейцарии, Монако, Кипре, а также в Канаде, Мексике, Японии (список стран все расширяется). В связи с этим пианисту не раз посвящали свои сочинения композиторы. Эта деятельность Айка к организации в 2009 году интересного и смелого проекта «1900+», в каждом из концертов которого пианист знакомит слушателя с музыкой композиторов одного народа, написанной после 1900 года. Помимо армянской музыки уже состоялись вечера, посвященные русской, польской, французской, швейцарской, немецкой, итальянской, чешской, греческой, болгарской музыке, музыке стран Прибалтики, а также американской, бразильской, аргентинской и японской музыке.

Однако этим не ограничивается деятельность пианиста. Наряду с выпуском собственных компактдисков, Меликян в 2010 году в рамках проекта «1900+» объявил и реализовал

конкурс произведений композиторов с целью отбора четырех лучших авторов, записи на CD, исполнения и издания этих сочинений (ими оказались - Э.Садоян, К.Ананян, Ж.Шариманян, М.Саакян).

Будучи сам композитором, написавшим целый ряд камерно-инструментальных, вокальных, фортепианных сочинений, среди которых выделяются, в частности, его искусные переложения, парафразы и обработки для фортепиано, Меликян часто выступает с ними на своих концертах. Эти сочинения привлекли внимание и некоторых зарубежных исполнителей, которые с готовностью включили меликяновские обработки в свой концертный репертуар.

Наряду со сказанным, еще одно качество незаурядного музыканта способствует росту его популярности в республике и далеко за ее пределами. Редкое на сегодняшний день качество - умение тут же, во время концерта импровизировать на заданную тему. Сразу же отметим, что это не джазовые импровизации, хотя и элементы джазовых ритмов нередко вкрапливаются в его игру. Это импровизации так называемого классического типа, когда с ходу появляются новые, удивительно привлекательные, классические по характеру версии самых порою незатейливых мотивов.

Интенсивная концертная деятельность Меликяна продолжается. Впереди целый ряд выступлений в городах Евросоюза - два концерта в Амстердаме: один сольный, армянской музыки, другой, - с участием певицы В.Хачатрян. На концерте в Антверпене прозвучит музыка XX века, в том числе и «Пантомузыка» Е.Ерканяна, состоится также и концерты в Женеве (к юбилею Р.Вагнера), современной

музыки в Париже, авторский вечер В.Вайнера в Кельне, концерт в дуэте с пианисткой К.Гиланян в Берлине, посвященный памяти жертв геноцида армян. Кроме того в июле в Стокгольме в рамках фестиваля, посвященного Ж.-Ф. Рамо, будет исполнен и Квнтет (для скрипки, виолончели, саксофона, клавесина) А.Меликяна, а в конце того же месяца уже в Ереване, в зале им. А.Бабаджяна состоится концерт немецкой музыки (при посредничестве посольства Германии в Армении), посвященный 85-летию К.Штокхаузена.

Вся просветительская творческая деятельность Меликяна - это еще и своеобразный антитез, протест тем дешевым концертам шоу-бизнеса, которые заполнили умы значительной части несведущих и неразбирающихся в истинных ценностях мирового музыкального искусства граждан нашей республики. А.Меликян один из тех, кто взял на себя тяжелую ношу своеобразного воспитания слушателя, расширения его музыкально-вкусового и интеллектуального кругозора.

И напоследок, не хотелось бы, чтобы подобные Айку преданные искусству специалисты останавливались бы на своем пути, пасуя перед неожиданными трудностями или самовлюбленно довольствуясь достигнутым. Ведь в нашей молодежи, кроме ее способностей, необычайно пленяет неприкрытая чистота души, восторженное восприятие жизни, смелая, неординарная фантазия и необузданная творческая энергия. Это то, что двигает, собственно, культуру вперед и вселяет в нас веру в светлое будущее.

P.S. 28 мая 2013 г. Айку Меликяну присуждено звание Заслуженного артиста РА.

ЭПИЛОГ

В заключительной части сборника, отойдя (условно) на определенное расстояние от вышеизложенных статей, желаем обратиться еще к одному из ярких и своеобразных символов армянской культуры (наряду с великим Комитасом) - к творчеству Арама Хачатуряна, выраженному в компактном выступлении автора этих строк на международной конференции, посвященной юбилею композитора.

СЛОВО ОБ АРАМЕ ХАЧАТУРЯНЕ

Говоря о творчестве А.Хачатуряна, мы не можем не констатировать тот факт, что еще при жизни слава его вышла далеко за пределы бывшего Советского Союза, разлетелась по всему миру. И по сей день музыка композитора (концерты, симфонии, театральная музыка) исполняется в разных странах мира, используется в спектаклях, кинофильмах, триумфальные шествия по всему земному шару переживают его балеты, в особенности знаменитый «Спартак». Не раз он был представлен в постановке незаменимого балетмейстера Ю.Григоровича в странах Европы, Америки и даже Турции. Залогом такого успеха, думается, является наряду с особой, я бы сказала гениально продуманной доступностью его музыки, еще и необыкновенный, именно «хачатуряновский» тонус, неисчерпаемый жизнеутверждающий дух его и заразительная сила энергии. Творчество А.Хачатуряна имело огромное влияние на композиторов последующего за ним поколения (А.Арутюняна, Э.Мирзояна, А.Бабаджаняна, Л.Сарьяна, А.Худояна) и не только армянских, но и в целом композиторов Закавказья, Средней

Азии, оно повлияло на творчество его студентов разных национальностей, в частности, удивителен факт его влияния и на японского композитора Н.Терахары, боготворившего своего учителя, и далее на ученика Терахары - К.Накаджимы. Об этом я пишу в статье о творчестве композитора в своей книге («Из жизни и творчества армянских композиторов», Ереван, 2012), которую хочу подарить Дому-музею.

Как-то (примерно в середине 80-х годов) в Ереване проходила научная конференция студентов консерваторий, на которой один из докладчиков – студент института им. Гнесиных Москвы доказывал с наглядными примерами, что музыка А.Хачатуряна повлияла даже на творчество его учителя – известного советского композитора, профессора Московской консерватории Н.Мяковского.

Каждый раз, когда обращаешься к творчеству композитора, казалось, изученному вдоль и поперек, когда слушаешь его музыку с позиции сегодняшнего дня, поражаешься, насколько она тем не менее не теряет важное свое качество – актуальность, неизменно идет в ногу с современностью, по-своему соответствуя вкусам огромного количества слушательской аудитории. Этому, по-видимому, способствует особая красота музыки А.Хачатуряна, с одной стороны, сочетающая в себе и элементы классики, и современности с его острыми поворотами и экспрессивно насыщенной аккордикой, порою даже джазовой (с характерным многообразием перебивающихся ритмов), с другой – пленяет ненавязчиво выраженным национальным и в целом общевосточным колоритом. Музыка А.Хачатуряна – яркий пример органически переплетенных, неконтрастирующих полистилистических тенденций, берущих начало со второй

половины XX века и проявляющихся в искусстве и по сей день.

В 2003 г., когда мировая общественность широко отмечала 100-летие композитора, Союз композиторов и музыковедов РА организовал международную научную конференцию и цикл фестивальных концертов, посвященных композитору. В том же году при содействии Министерства культуры РА, Ереванской Гос.консерватории и Культурного фонда «Арам Хачатурян-конкурс» в Ереване с успехом стартовал международный конкурс музыкантов-исполнителей им. А.Хачатуряна, в дальнейшем туда же был включен и конкурс композиторов. С 2010 г. главным партнером конкурса является Международный фонд гуманитарного сотрудничества.

Об огромном интересе к творчеству композитора свидетельствует в какой-то степени и другой факт. В 2006 г. Армения участвовала в международном конкурсе мультимедиа, организованном ООН. Из 156 стран-участниц на конкурс были представлены 20.000 проектов. Выиграл армянский проект - DVD «Арам Хачатурян. Жизнь и творчество», сделанный на фирме ITE (information technologies education). Автор и руководитель проекта - Гарегин Чукасян. Премия эта считается аналогом Оскара, однако в области информационных технологий.

И напоследок, мне вспомнилось одно интересное телевизионное интервью с известным кинокритиком и писателем - Давидом Мурадяном. Когда его спросили: «Что Вы ощущаете, когда смотрите на гору Арарат?», он выразил примерно следующую мысль. Если провести аналогию с видом на море, - отметил он, - то люди, любясь

разнообразной красотой морской стихии, в то же время ощущают огромные реальные возможности, которые предоставляют морские просторы - приливы, отливы, разные формы передвижения и потенциальных контактов. Когда же смотришь на Арарат (если отложить в сторону грустные исторические факты), то человека невольно одолевают совершенно другие, философские мысли. Хочется высидеть над бренностью мира, совершить что-то незаурядное, творчески смелое. Лицедря его с низу вверх, стремишься дотянуться мысленно до его чистых высот и успокоить свои мятежные мысли и душу. Однако есть творческие личности, которые и по сей день смотрят на мир сразу с высоты горы Арарат. Одним из таких личностей по праву является Арам Хачатурян.

СВЕДЕНИЯ О ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

1. От Баха к Комитасу. (Это краткий вариант более развернутой статьи «Новые ракурсы звучания музыки Комитаса за рубежом») - В сборнике научных трудов ИИ НАН РА «Кантех», №2 (63).-Ереван: Асохик, 2015.
2. Музыка Баха в фотрелианных транскрипциях. - В международном научном издании «Музыкальный журнал».-Москва, 2017, №4.
3. Шараканы на немецком Комитаса. — В сб.: Диалог культур (по материалам III-й международной научной конференции).- Гюмри: Импроритм, 2011.
4. О единстве противоположных стилей в инструментальном творчестве А.Бабаджаняна.- В журн. «Երաժշտական Այստան» («Երաժշտական Հիշատակ»), 2018, №1 (54).
5. Способы организации звукового поля в «Поэме» Э.Мирзояна.- В сб.:Диалог культур.. Армения и мировая культура.- Гюмри: Импроритм, 2011
6. Образ Тиграна и музыка А.Скарлатти. –В сб.: Տիգրան Մեծ .(Tigran Mets) . – материалы международной конференции, посвященной 2100-летию царствования Тиграна Великого. – ред. Э.Даниелян.- Ереван, НАН РА: Гитуцон, 2011.
7. Музыка памяти (К 100-летию геноцида армян). – В международном научном издании «Музыкальный журнал». - Москва, 2015, №3.

8. Приношение Кшиштофа Пендерецкого.- В электронном научном издании «Искусство музыки. Теория и история».- ISSN, Москва, 2016, №15.
9. Виды фольклорных симптомов в творчестве современных армянских композиторов.- В сб.: Народное творчество и композиторское искусство (материалы международной конференции).- Ереван: Арчеш, 2006.
10. Фольк-джаз Ваагна Айрапетяна (диалог поколений).- Доклад зачитан на международной научной конференции «Арам Хачатурян и современное искусство» в доме-музее А.Хачатуряна, Ереван, 2018.
11. Идущий по волнам мировой музыки.- В журнале: Еражшткан Айастан (Музыкальная Армения).- Ереван, 2015, №1-2 (44-55).
12. Слово об Араме Хачатуряне. – В сб.: Арам Хачатурян и современный мир (по материалам международной конференции. - Ереван: Амроц, 2014.

ԿԱՐԻՆԵ ՁԱՂԱՑՊԱՆՅԱՆ

Հայկական երաժշտական ստեղծագործությունը
համաշխարհային մշակույթի նվաճումների լույսի ներքո

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Այս ժողովածուն հեղինակի, հոդվածների հերթական հավաքածուն է, որ գրվել է տարբեր ժամանակներում և յուրաքանչյուր հոդվածի բովանդակությամբ համաձայն՝ տարբեր ձևերով բացահայտվում են ընդհանուր վերնագրի էությունը:

Որոշ բաղկացած է 4 գլխից, էպիլոգից և ժողովածուի մեջ ներառված հոդվածների հրապարակման մասին առանձին տեղեկություններից:

Առաջին գլուխը՝ «Որոշ գուգահեռներ եվրոպական, ռուսական և հայկական երաժշտության միջև», բաղկացած է 6 հոդվածից. 1. Կոմիտասի երաժշտության հնչողության նոր ռակուրսներն արտերկրում, 2. Բախը դաշնամուրային տրանսկրիպցիաներում (արված տարբեր կոմպոզիտորների կողմից), 3. Կոմիտասի գերմաներեն շարականները, 4. Հակադիր ոճերի միասնությունը Մոնո Բաբաջանյանի գործիքային ստեղծագործություններում, 5. Հնչյունային դաշտի կազմակերպման մեթոդները Է. Միրզոյանի «Պոեմ»-ում, 6. Կվարտետային երկիտությունն ուսուցչի հետ (Լ. Զաուշյանի լարային կվարտետի մասին):

Երկրորդ գլուխը՝ «Հայաստանի պատմության արձագանքները հայ և արտասահմանյան կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում»՝ բաղկացած է 3 բաժնից. 1. Տիգրանի կերպարը (այսինքն՝ Տիգրան Մեծի) և Ա. Սկադլատտիի երաժշտությունը, 2. Հայոց Ցեղասպանության 100-ամյակին (ներկայացված են այդ սգո օրվան նվիրված դաշնամուրային ստեղծագործությունները),

նույն օրվան է նվիրված նաև հաջորդ հոդվածը՝ «Քիչտո՞ք Պենդերեցկու նվիրումը» վերնագրով:

3-րդ գլուխը՝ «Ժողովրդական ստեղծագործություն և կոմպոզիտորական արվեստ», բաղկացած է 2 հոդվածից. 1. Ֆուկյորի հատկանիշներն արդի հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում, 2. Վահագն Հայրապետյանի ֆուկ-ջազը (սերունդների երկխոսություն):

4-րդ գլուխը՝ «Համաշխարհային երաժշտության ալիքներով քայլողը», ամբողջությամբ նվիրված է դաշնակահար և կոմպոզիտոր, ՀՀ վաստակավոր արտիստ Հայկ Մելիքյանի ակտիվ գործունեությանը:

Ժողովածուն ավարտվում է էպիլոգով՝ «Խոսք Արամ Խաչատրյանի մասին»:

Արդյունքում ընթերցողը հնարավորություն է տալիս մտքով փոխադրվել անցյալի և ներկայի հայ և արտասահմանյան անվանի կոմպոզիտորների ստեղծագործություն՝ գտնվելով երբեմն անցկացվող անսովոր զուգահեռներին: Ժողովածուն հիմնականում նախատեսված է մասնագետ երաժիշտների ուսումնական պրակտիկայում օգտագործման համար: Այնուամենայնիվ, այն կարող է որոշակի հետաքրքրություն առաջացնել նաև երաժշտության բավականաչափ գրագետ երկրպագուների մոտ:

KARINE JAGHATSPANYAN

Armenian Music Creation in the Context of the World Culture Achievements

SUMMARY

The present publication is a collection of articles by the author of the anthology, written in different periods, and each of the articles reveals the main idea of the title in a special way.

The book consists of four chapters, epilogue and certain facts on publication of the article included in the collection.

The first chapter – “Some Parallels Between the All-European, Russian and Armenian Music” – consists of 6 articles:

1. New Traits on Sounding of Komitas Abroad;
2. Bach's Music in Piano Transcriptions (by composers from different lands);
3. *Sharakan* Hymns by Komitas in German;
4. On the Unity of Opposing Styles in the Instrumental Musical Compositions by Arno Babajanyan;
5. Means of the Sound Field Structuring in “The Poem” by E. Mirzoyan;
6. In the Quartet Dialogue with the Teacher (about the String Quartet by L. Chaushyan).

The second chapter – “Echoes of the Armenian History in the Works of the Armenian and Foreign Composers” – consists of three articles:

1. The Image of Tigran (the King Tigran the Great) and A. Scarlatti's Music;
2. Dedicated to the centennial of the Genocide of Armenians (piano works connected with that sad date are presented).

The next article is devoted to the same topic:

3. The Offering by Krzysztof Penderecki.

The third chapter – “The Folk Music and the Art of Composers” – consists of two articles:

1. Kinds of Folkloric “Symptoms” in the Works of the Contemporary Armenian Composers;
2. Folk-Jazz of Vahagn Hayrapetyan (dialogue of generations).

The fourth chapter – “The One Who Rides the Waves of the World Music” – is entirely devoted to the activity of Hayk Melikyan – pianist and composer, honoured artist.

The epilogue entitled “A Tribute to Aram Khachaturian” terminates the collection.

The final pages of the book contain information on publication of all the articles included in the collection.

Eventually, a reader has an opportunity to mentally view the creative process of prominent Armenian and foreign composers of the past and of the present, encountering sometimes unusual paralleling. In general, the collection is aimed at usage in the teaching practice of professional musicians. Nevertheless, it may be the object of interest of sophisticated amateurs, as well.

СОДЕРЖАНИЕ

I. <u>Некоторые параллели между армянской, русской и общеевропейской музыкой</u>	3
1. Новые ракурсы звучания музыки Комитаса за рубежом. (От Баха к Комитасу).....	3
2. Музыка Баха в фортепианных транскрипциях.....	11
3. Шараканы на немецком Комитаса.....	17
4. О единстве противоположных стилей в инструментальном творчестве Арно Бабаджаняна.....	21
5. Способы организации звукового поля в «Поэме» Эдварда Мирзояна.....	29
6. В квартетном диалоге с учителем (о струнном квартете Л. Чаушяна).....	36
 II. <u>Отголоски истории Армении в творчестве армянских и зарубежных композиторов</u>	43
1. Образ Тиграна и музыка А. Скарлатти.....	43
2. К столетию геноцида армян.....	53
3. Приношение Кшиштофа Пендерецкого.....	58
 III. <u>Народное творчество и композиторское искусство</u>	65
1. Виды фольклорных симптомов в творчестве современных армянских композиторов.....	65
2. Фольк-джаз Ваагна Айрапетяна (диалог поколений).....	72
 IV. <u>О проекте 1900+</u>	80
1. Идущий по волнам мировой музыки.....	80
2. ЭПИЛОГ.....	86
3. Слово об Араме Хачатуряне.....	86

КАРИНЕ ДЖАГАЦПАНЯН

**АРМЯНСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО
В СВЕТЕ ДОСТИЖЕНИЙ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ
(Сборник статей)**

На обложке книги:

Монастырь Хор Виран на фоне горы Арарат

Директор издательства: **В. Асланян**

Компьютерное оформление: **К. Карапетян**

Технический редактор: **В. Хачатрян**



ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
ЛУСАБАЦ

Пушкина 46

Тел.: + 374(10) 53 96 47, + 374(55) 784787

E-mail: lusabats@netsys.am

lusabac@mail.ru

Отпечатано в типографии «Издательского дома Лусабатц»



КАРИНЕ ДЖАГАЦПАНЯН - музыковед-теоретик, музыкальный критик, доктор искусствоведения (Москва, 2001), Заслуженный деятель искусств Армении (2013), профессор Ереванской Гос. Консерватории им.Комитаса. По окончании теоретико-композиторского факультета Ереванской консерватории (рук. С.В.Коптев) продолжила учебу в аспирантуре Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания Москвы (1977-1980, науч. рук. М.Е.Тараканов). 1966-1993 - ответственный секретарь и председатель отдела искусства АОКС - а (Армянского общества культурных связей с зарубежными странами). 1975-1983 - внештатный корреспондент Московского всесоюзного журнала «Советская музыка» (ныне «Музыкальная академия»). 1977-

1989 - председатель ежемесячных семинаров «Проблемы современной музыки» при СК Армении (рук. - В.Л. Гошовский). 1983-1991, 1996-2013 - зам. руководителя музыковедческой секции СК Армении. 1998-2013 - член правления СК РА. С 2001 - член ученого совета Ереванской Гос.консерватории, с 2003 - одновременно член ученого совета Института искусств НАН РА. 2002, 2003, 2007 - член комиссии по присуждению Гос. премий работникам литературы и искусства.

Автор первых в Армении монографий по проблемам национального музыкального ритма и статей, посвященных актуальным вопросам музыкального искусства и композиторского творчества, вышедших в свет в республиканских и зарубежных СМИ, а также в многочисленных научных изданиях. Организатор блока статей об Армении, изданных в Московском журнале «Музыкальная академия» (№1, 2005). Участник различных республиканских и международных семинаров, конференций, симпозиумов и конгрессов.

Кн.: Ритм национальной речи и музыки, Ереван, 1986; По следам ритмов национальной музыки (историко-теоретическое исследование), Ереван, 1999; Из жизни и творчества армянских композиторов. Ереван, 2012.

Karine Jaghatspanyan, musicologist-theoretician, musical critic, Doctor of Science (Musical Art), Moscow 2001, professor at the Yerevan Komitas State Conservatory.

After the graduation from the classes of the Department of Theory and Composition at Yerevan State Conservatory continued her education at the High Course of the All-Union Scientific Research Institute of Arts in Moscow (1977-1980). 1966-1993 she is the responsible secretary and later - president of the Department of Arts of the Armenian Society for Cultural Cooperation with Foreign Countries (AOCS).

1975-1983 free-lance correspondent the All-Union journal "Sovetskaya Muzika" (now "Muzikalnaya Akademia"), Moscow. 1977-1989 - Chair of monthly seminars "The Problems of Contemporary Music" at Composers' Union of Armenia (under the patronage of V. Hoshovsky). 1983-1991 and from 1996 - now vice-chair of the musicologists' sector of the Composers' and Musicologists' Union of RA. 1998 - Board Member of the Composers' and Musicologists' Union of RA. 2001 till now a member of the Research Council of the Yerevan Komitas State Conservatory. 2003 - a member of the Research Council of the Institute of Arts of NAS of RA. 2002, 2003, 2007 - member of the Commission for granting State Awards to artists. Authour of the first monographies in Armenia devoted to the problems of ethnic musical rhythms as well as of multiple article publications on different aspects of musical art and composers' activity published in local and foreign press and scientific magazines.

Organizer of contribution of a series of articles about Armenia published in Moscow journal "Muzikalnaya Akademia" (N1, 2005), participant in different republic and foreign seminars, conferences, symposiums and congresses.