

КАРИНЕ ДЖАГАЦЛАНЯН

*Из жизни и творчества  
армянских композиторов*

*Укреплены всеильной рукою Бога-Отца  
Эти избранники Его благословляемые,  
Эти ратники Сына Его несгибаемые,  
Эти обители Духа Его обитаемые.*

*НАРЕКАНИ*



КАРИНЕ ДЖАГАЦПАНЯН

# ИЗ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Ереван

“Издательский дом Лусабац”

2012

ԿԱՐԻՆԵ ԶԱՂԱՅՊԱՆՅԱՆ

ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ  
ԿՅԱՆՔԻ ԵՎ  
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԷԶԵՐԻՑ

Երևան  
«Լուսաբաց հրատարակչատուն»  
2012

ՀՏԴ 78 (479. 25)

ԳՄԴ 85. 313

**Издается по решению ученого совета  
Ереванской Гос. консерватории им. Комитаса**

Предлагаемый вниманию читателя сборник состоит из избранных музыковедческих работ автора с уклоном на специальное освещение творчества армянских композиторов, их основных творческих ориентиров и интересов. В одних случаях (главным образом) материалы представлены в виде научных статей, в других, - в виде рецензий или интервью. Объединяющим началом является то, что в сборнике с разных сторон раскрываются многообразные творческие интересы данной группы армянских композиторов, образ их мышления, своеобразная связь в каждом случае как с национальными традициями, так и с передовыми стилистическими тенденциями мирового музыкального искусства.

Сборник предназначается (в качестве дополнительного источника) для композиторов и музыковедов и, в целом, для музыкантов разного профиля.

ԳՄԴ 85. 313

ISBN 978 – 9939 – 69 – 024 – 7

© Չաղաճաճանյան Կ., 2012



## ПРЕДИСЛОВИЕ

В сборнике отобраны статьи из жизни и творчества армянских композиторов, написанные в разное время. Они отражают основные творческие ориентиры композиторов, мир их духовной жизни. Выбор именно этих имен обусловлен разными видами заказов автору сборника - с юбилейными датами композиторов, тематическими научными конференциями и другими поводами. Нет сомнения, что кругом этих имен не ограничивается армянское композиторское творчество, богатое талантами разных масштабов. Благо, существует огромное количество исследований - от монографий до статей, диссертаций и дипломных работ музыковедов, посвященных творчеству армянских авторов почти всех поколений. И все таки работа эта неисчерпаема, и каждый из композиторов Армении (не исключая и отдельных талантливых представителей нового, молодого поколения) достоин особого, пристального внимания. Собственно, не это ли является одним из основных задач музыковедов - специалистов аналитической сферы музыкального искусства.

## КОМИТАС. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

(к 140-летию композитора)

Католикос Георг 1V был крайне удивлен, что армянский мальчик-сирота, привезенный архимандритом Г.Дерцакяном из Кутины (Турция) для обучения в духовной семинарии, не знал ни слова по-армянски. «Для того я и пришел к Вам, чтобы научить-ся армянскому языку», - сказал мальчик и полностью покори́л католикоса, когда своим прекрасным голосом спел шаракан по-армянски, не понимая ни одного слова (1).

Пройдут годы и уже повзрослевший Согомон Согомонян станет известен как один из лучших знатоков и нового, и древнего армянского языка. Но не только этим прославится он. Композитор, фольклорист, певец, ученый, хоровой дирижер, педагог - вот качества, которыми поразит современников Комитас (ибо о нем идет речь) и войдет в историю мировой культуры как классик армянской музыки.

Не любил вспоминать Комитас детство - тяжелое, полное лишений, раннюю потерю родителей. Единственным источником пропитания был его звонкий голос. Своему чудесному голосу он был обязан и победе на прослушивании маленьких певцов-сирот. И вот, в 1881 году 12-летнего мальчика взяли в Эчмиадзинскую семинарию. Для молодого Согомона началась новая пора жизни, полная духовного и творческого удовлетворения. Посудите сами, какой моральный подъем пережил он, впервые основательно ознакомившись с историей культуры древней Армении. В то время большинство древних рукописей и не только армянских, но и переводы рукописей других древних цивилизаций, подлинники которых по разным причинам были утеряны, хранились в Эчмиадзине - главной резиденции католикоса всех армян. В дальнейшем эти редкие раритеты были переданы в построенное в столице Армении, Ереване крупное книгохранилище, ныне международный научный центр - Матенадаран.

Комитаса восторгало духовное величие и свободолюбивые взгляды армянских средневековых мыслителей. Так, очеловечивая бога, один из ярких представителей армянской средневековой поэзии - Нарекаци хотел видеть и в человеке те качества, которыми должен был обладать бог: не заточать, а освобождать, не умерщвлять, а оживлять, не предавать, а спасать... С другой стороны, когда видел, что бог не всегда милостив к страдающим, Нарекаци как бы «уговаривает» его продолжать вершить добрые дела, так как в отличие от простого смертного, бог будет правильно понят.

*Своею щедростью Ты не вызываешь к себе вражды,  
За свои милости не подвергаешься клевете,  
За дары твои Тебя не ругают, за долготерпение  
не осуждают,  
За то, что прощаешь, не высмеивают, за доброту  
не порицают,  
За мягкость Твою не оскорбляют, за кротость Твою  
не презирают...(2).*

Многие из армянских мыслителей были одновременно и авторами чудесных духовных песнопений. Комитас знакомится с именами этих самородков: в V веке - Месроп Маштоц (основатель армянской письменности), а также Саак Партев, Степанос Сюнеци, Комитас Ахцеци, имени которого удостоился Согомон в знак признания незаурядных способностей и в связи с возведением в духовный сан иеромонаха. В X веке творил великий Григор Нарекаци, в XI - Григор Магистрос, в XII - Нерсес Шнорали, в XIII - Оганес Ерзнкаци (трактат которого привлек Комитаса интересными сведениями о традициях музыкотерапии в средневековой Армении). Однако больше всего Комитаса захватила строгая и торжественная красота пришедших из глубины веков напевов, полных то таинственной игры светотени, то молитвенной отрешенности и самоуглубления. Сам композитор не только прекрасно пел церковные песнопения, но и тщательно их запи-

сывал, сравнивал, изучал, доказывал в некоторых случаях их родство с народными песнями. Этими интонациями и пропитана его знаменитая Литургия.

Незаурядные способности Комитаса проявились не только в музыке. Он сочинял стихи, но тщательно скрывал это от окружающих. И только через 34 года после смерти композитора (в 1969 г.) в Армении была издана брошюра с его стихами.

Серьезное отношение Комитаса к занятиям в Эчмиадзинской академии, его огромное трудолюбие и целеустремленность обеспечили блестящие успехи в учебе, благодаря которым он выделился как эрудированный и разносторонне одаренный человек. Любопытно, что будучи педагогом по музыкально-теоретическим предметам Комитасу (из-за его незаурядных способностей и в области математики) доверяли также принимать участие или самому вести экзамены по алгебре и геометрии.

Однако самым сильным увлечением для Комитаса была все же запись народных мелодий. По воспоминаниям современников Комитас не только пел, но и необычайно зажигательно умел танцевать под народную музыку. Впоследствии в своих фортепианных миниатюрах он с высокой поэтичностью воспроизвел красоту и многообразие мира темпераментных народных танцев.

Не удовлетворившись занятиями в Эчмиадзинской академии, в которой не было возможности ознакомиться с основами европейской музыки, Комитас решает продолжить учебу у известного армянского композитора, выпускника Петербургской консерватории - Макара Екмаляна, проживающего тогда в Тифлисе (ныне Тбилиси). Потом последовала поездка в Берлин (1896-1899 гг), учеба по композиции и другим музыкальным предметам у профессора частной консерватории Рихарда Шмидта. Одновременно с этим Комитас учится в бывшем Королевском университете - Friedrich -Wilhelms - Universitet (ныне Humboldt Universitet zu Berlin) в качестве музыковеда. Его педагогами были такие известные специалисты, как Макс Фридлен-

дер – певец и историк музыки, профессор Берлинского университета; Готфрид Генрих Беллерман - историк древнегреческой музыки, педагог частной консерватории Р.Шмидта; Оскар Флайшер - профессор Берлинского университета, автор многочисленных трудов по музыкальному средневековью (3): 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. Достоинством немецких педагогов было прежде всего то, что они, приобщая Комитаса к основам европейской музыки, сумели глубоко оценить и достаточно бережно отнестись к его необычному, по их выражению, «благородному и оригинальному музыкальному стилю», «армянскому стилю» и назвали это новшеством для музыкального мира того времени.

В 1899г. по приглашению Международного музыкального общества Комитас выступает в Берлине с лекцией на немецком языке, посвященной армянской церковной и народной музыке. Интерес к его выступлению был настолько велик, что лекцию пришлось повторить. Комитас не только впервые подробно остановился на особенностях армянской музыки, но и для сравнения широко использовал примеры из собранной и тщательно записанной им персидской, арабской, турецкой и курдской музыки. Именно после этого выступления Комитаса председатель общества Оскар Флайшер в своем восторженном письме к композитору выразил готовность всячески содействовать публикации его научных трудов.

В годы учебы в Берлине Комитас стал инициатором еще одного, на мой взгляд, 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. Хоры эти воспринимаются, как единый цикл.

Недаром некоторые музыковеды называли его Кантатой, другие, - Литургией, поскольку в нее вошли несколько номеров из Литургии Н.Ташчяна (см.4 – комментарии Г.Геодакяна, сс 245-246, а также 5). Перебирая же красочные, озаренные каким-то особым, 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 любому европейскому слушателю.

Вернувшись в Эчмиадзин, Комитас стал руководителем хора духовной академии. С этим временем связан наиболее плодотворный период творческой и научной деятельности композитора. Деятельность эта выходит за рамки узко национальных задач. Изучая и выявляя родственные и отличительные стороны мелодий разных народов, композитор тем самым прокладывал пути осознанного развития музыкальной культуры каждой нации. В этом, пожалуй, историческое значение Комитаса-ученого, гражданина.

Параллельно с научной деятельностью Комитас занимался сольными и хоровыми обработками народных песен. Продолжались и концертные выступления и лекции в различных странах Европы (Франции, Швейцарии, Италии). Однако обстановка в Эчмиадзине становилась все более невыносимой. «Светские» интересы Комитаса противоречили порядкам церковного служения и не поощрялись высшим духовенством. Это послужило причиной отъезда композитора в Константинополь.

В 1914г. в Париже на очередном конгрессе Международного музыкального общества Комитас прочел свои последние доклады об армянской музыке и хазах (армянских невмах). Профессор Сорбонского университета Фредерик Маклер писал впоследствии: «Его доклады о народной музыке были самыми памятными на заседаниях конгресса. Когда же Комитас сел за рояль и тихо запел армянскую песню, все словно окаменели, захваченные тем обаянием величия и простоты, которое так характерно для армянской музыки».

Через год Комитаса арестовали и сослали в глубь Турции. Он стал свидетелем геноцида армян, среди которых были его друзья - поэты Варужан, Сиаманто, Рубен Севак, писатель Григор Зохраб и др.

Из ссылки композитор вернулся совершенно другим человеком. Ушел в себя, замкнулся. В глубоких душевных муках прошел год. В последнем документе, оставленном Комитасом, звучит жесткий вызов и резкое обличение зверского насилия, осуждение возмутительного равнодушия окружающего мира.

Весной 1916 года состояние здоровья Комитаса резко ухудшилось и его поместили в клинику для душевнобольных Парижа. Однако надежды для исцеления не было никакой. Врачи удивлялись, как мог человек такого безупречного физического здоровья потерять безвозвратно разум. В 1935 г. Комитаса не стало. Его останки перевезены в Ереван и похоронены в пантеоне деятелей армянской культуры.

События 1915 года трагическим образом отразились на судьбе архива Комитаса. Его рукописи были рассеяны по всему свету, многие окончательно утеряны. Бесследно исчез капитальный научный труд о хазах. Не найдено большинство записей народных песен и оригинальных сочинений. В начале болезни композитора в Париже была организована комиссия, цель которой заключалась в оказании материальной помощи больному и подготовке к изданию его неопубликованных рукописей. В результате, удалось собрать часть архива Комитаса. С 1960 года Академия наук Армении начала издание полного собрания сочинений Комитаса (редактор – видный армянский музыковед Роберт Атаян). После смерти Атаяна, на основе рукописей и комментариев последнего его работу докончил доктор искусствоведения Георгий Геодакян. И на сегодняшний день мы имеем полное собрание сохранившихся сочинений Комитаса - 14 томов. Последний том вышел в свет в 2006 году.

Между тем музыка Комитаса продолжает звучать в разных странах мира и привлекать к себе внимание все большее число почитателей.<sup>1</sup>

1. Геодакян Г.Ш. Комитас. Ереван, АН Арм.ССР, 1969.
2. Григор Нарекаци. Книга скорбных песнопений. (Перевод Л.Миля). Ереван: Советакан грох, 1984, 82 — я глава.
3. Шавёрдян А.И. Комитас. (Редакция Р.Атаяна и Н.Тагмизяна). М.: Советский композитор, 1989.
4. Комитас. Собрание сочинений.- т.8. Духовные сочинения. (Редакция Р.А.Атаяна, Г.Ш.Геодакяна, Д.Н.Дерояна). Ереван: Гитутюн, НАН РА, 1998.
5. Шахкулян Т. Ранний творческий период Комитаса (1891 — 1899 гг). Автореферат диссертации на соискание уч.степени кандидата искусствоведения. Ереван, 2010.

---

<sup>1</sup> Доклад прочитан в Humboldt университете Берлина (июнь, 2010) на вечере-семинаре, посвященном 140 — летию Комитаса - мероприятие, которое было организовано по инициативе и активном участии в нем пианистки Карине Гиланян.



## В РУСЛЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИМПУЛЬСОВ АРАМА ХАЧАТУРЯНА

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

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

Обратимся прежде всего к особенностям гармоний А.Хачатуряна. Как известно, период творчества композитора совпал с повальным увлечением терпкими, диссонирующими гармониями, берущими начало в особенности от музыкальных дерзновений И.Стравинского, С.Прокофьева, Б.Бартока. А.Хачатурян был в их числе. В то же время его аккордовое мышление отличалось ярко выраженным своеобразием. С одной стороны, оно было насыщено традициями, идущими от армянского народного творчества, но не напрямую, а через городскую культуру, с другой, - непосредственно соприкасалось с гармоническим языком Романа Меликяна и с особенностями современной практики композиторского письма. Свобода диссонирующих созвучий не была произвольной. Конструкции аккордов композитора имели свои, достаточно устоявшиеся закономерности. Они, безусловно, соприкасались с закономерностями современного ладогармонического мышления, в то же время предстают в национально-характерном виде. Это и квартвинтаккорды (см.5), и секундовые напластования по типу секундовых гроздьев Р.Меликяна, и игра с секундой с ее последующим плавным разрешением, что столь часто встречаем у Комитаса (см. примеры 1, 2 и сравни с примерами 3, 4). Существует и типично хачатуряновский аккорд - сире-фа-си бемоль - со своими всевозможными энгармоническими заменами, как отмечает Э.Пашинян (см.4).

Характерен и тип тематического развития у А.Хачатуряна, в сочинениях которого довольно часто встречаются нисходящие двуз-

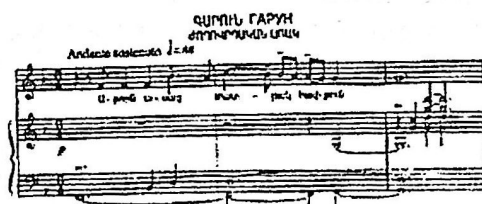
вучия, начало последующих построений которых совпадает с концом предыдущего (см. еще раз примеры 1, 2). И это можно встретить у Комитаса (см. 3 - сс 80, 93, 110, 122, а также примеры 3, 4).



Пример № 1



Пример № 2



Пример № 3



Пример № 4

В музыкальном языке А.Хачатуряна не раз отмечаются ритмоинтонации, родственные ашугским (см. 2, 6, 7, 8, 9 и др.). Даже разделы инструментальных наигрышей (в промежутках между куплетами ашугских песнопений) перекликаются с типами инструментальных разработок сочинений композитора.

В быстрых частях произведений А.Хачатуряна мощным импульсом к идентичному проявлению в творчестве последующих поколений композиторов явилась своеобразная моторика движения, «токкатообразность» (названо по примеру Д.Арутюнова, см. 1 - сс 76 - 85)<sup>1</sup>.

Подобные примеры встречаются сплошь и рядом - в сочинениях Э.Мирзояна, А.Арутюняна, А.Худояна, Г.Ахиняна, А.Аджемяна, Л.Чаушяна, даже в сочинениях японских композиторов - Н.Терахара и ученика последнего - К.Накаджимы (см. примеры 5 и 6)<sup>2</sup>.

ԱՐԴՈՂ ՊԻՍ  
ТАНЕЦ С САБЛЯМИ

Կ. ՌԱԶՍՏՆՈՐՅԱՆ - Կ. ՊԻՍՏՈՒՆՅԱՆ  
А. ХАЧАТУРЯН - А. ДОЛУХАНИН

Prosa (j = 104)

Пример №5

<sup>1</sup> О токкатной основе в сочинениях А.Хачатуряна говорится и в автореферате на соис. канд.искусствоведения Ж.Зурабян «Национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке первых послевоенных лет». Киев, 1984.

<sup>2</sup> Н.Терахара был учеником А.Хачатуряна и боготворил его.

# DANCE OF THE FOREST (1)

KATSUMA NAKAJIMA

Feroce  $\text{♩} = 184$

I

II

32

$\frac{11}{8}$   $\frac{3}{4}$

$\frac{11}{8}$   $\frac{3}{4}$

## Пример № 6

В приведенных примерах аналогичен и метр, и тип моторики со своеобразным «утяжелением» каждой второй доли с характерной малой секундой. Последняя, оstinatно обыгрываемая у Хачатуряна, сохраняется и у Накаджимы, однако в виде форшлагов, оттеняя слабые доли двусложных октавных басов.

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

В творчестве композитора установилось и новое отношение к звуку. У Хачатуряна это сгусток энергии, который неминуемо приводит к взрыву. Особенно это проявляется в медленных, лирических эпизодах его музыки (см.7). Не отсюда ли перешел этот энергетический потенциал в творчество, к примеру, Авета Тертеряна или Ашота Зограбяна? В обоих случаях мы имеем дело как бы с еще более растянутым и расширенным потоком звуков, или вибрацией одного звука, скупая динамика которого в восприятии слушателя предстает в утроенном, даже в удесятеренном виде. Это вопросы, которые со временем будут, вероятно, изучены более подробно и тщательно.

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

Классическая стройность гармоний Хачатуряна в сочетании с расширенной ладотональностью, с интонациями народно-песенного творчества и ашугского музицирования, с ритмами народно-танцевальной и даже джазовой музыки - эта своеобразная полистилистика, созвучна новым веяниям эпохи. В то же время по демократичности языка все это абсолютно понятно и доступно самым широким кругам слушателей.

Фактически, современное музыкальное искусство во многом движется в русле музыкальных импульсов, данных Арамом

Хачатуряном. Музыка А.Хачатуряна, его музыкальная эстетика становится по-новому созвучной нашей эпохе. И в этом еще одно подтверждение величия гения Арама Хачатуряна.

1. Арутюнов Д.А. А.Хачатурян и музыка Советского Востока. М., 1983.
2. Геодакян Г.Ш. Традиционное и новаторское в музыке А.Хачатуряна. В сб.: Музыкальный современник. Ред. Л.В.Данилевич., вып. 3, М.,1979.
3. Комитас. Собрание сочинений., т.1. Сольные песни. Ред. Р.Атаян., Ереван, 1960.
4. Пашинян Э.Р. О ладогармонических особенностях произведений Арама Хачатуряна. В сб.: Вопросы теории и эстетики армянского музыкального творчества. Ред. А.Ананян. Ереван, 1999.
5. Степанян Р.О. Некоторые особенности гармонии А.Хачатуряна. В сб.: Арам Хачатурян. Ереван, 1972.
6. Хубов Г. Арам Хачатурян. , М.,1962.
7. Шахназарова Н.Г. Арам Хачатурян. В книге: Музыка республик Закавказья. Сост. и отв. редактор Г.Орджоникидзе. Тбилиси, 1975.
8. Шахназарова Н.Г. Арам Хачатурян и музыка Советского Востока. В сб.: Музыка и современность.,вып. 2, М.,1963.
9. Шнеерсон Г. Арам Хачатурян. М.,1958<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В первоначальном виде статья вышла в свет в сборнике «Вопросы теории и эстетики армянского музыкального творчества». Отв.ред. А.Ананян. Ереван,1999.

## ШЕКСПИР И МУЗЫКА

Тема эта настолько обширна и необъятна, как неисчерпаемо по богатству идей само наследие драматурга. Постараемся остановиться на тех важных моментах, которые, как нам кажется, наиболее ярко характеризуют это явление.

Вопрос этот давно привлекает внимание исследователей. Он изучается в разных аспектах. Проводятся многочисленные параллели между творческими методами мышления Шекспира и выдающихся композиторов прошлого и настоящего. Так, например, известный драматург и теоретик Отто Людвиг, изучая шекспировские пьесы, сравнивал функциональные взаимоотношения Яго и Отелло с темой и противосложением в фугах Баха. Проводятся параллели и между Моцартом и Шекспиром, Бетховеном и Шекспиром, Верди – Шекспир, Мусоргский – Шекспир, Шостакович – Шекспир. Это те композиторы, которые по философскому мышлению наиболее родственны Шекспиру, несмотря на то, что некоторые из них не использовали в своих произведениях сюжетов драматурга. Например, Бах, Бетховен, Мусоргский. Хотя, по воспоминаниям современников, когда Бетховена спрашивали о содержании его ре-минорной сонаты и знаменитой «Аппассионаты», он многозначительно отвечал: «Прочтите «Бурю» Шекспира».

Шекспироведами неоднократно отмечалось огромное влияние тем, образов и сюжетов драматурга на мировую музыку. По статистическим данным на тему «Ромео и Джульетта» написано 14 опер (Беллини, Бенда, Ваккаи, Гуно, Дзандонаи, Зутермайстер, Маркетти, Цингарелли и др.), к тому же симфония Берлиоза, увертюра-фантазия и дуэт Чайковского, балет Прокофьева. Еще 14 опер написано на сюжет «Бури». Тема «Гамлета» использована в произведениях Листа, Гаде, Чайковского, Тома, Шостаковича; «Макбета» - в произведениях Верди, Р.Штрауса, А.Хачатуряна (музыка к спектаклю) и др., «Отелло» - опера Россини, Верди, балет Мачавариани – Чабукиани, музыка к одноименному кинофильму Хачатуряна; «Юлий Цезарь» - Шуман,

Бюлов, «Ричард Ш» - Сметана, Фолькман. Из комедий: «Фальстаф» - А.Сальери, Адан, Отто Николаи, Верди. Опера Берлиоза «Беатриче и Бенедикт» написана по комедии «Много шума из ничего»; опера Вагнера «Запрет любви» - по комедии «Мера за меру» и т.д. и т.п.

Нас интересует, естественно, также отношение армянских композиторов к творческому наследию Шекспира. На тему его писалась в основном музыка к спектаклям. Это «Отелло» А.Спендиаряна, вышеотмеченные «Макбет», «Король Лир» и музыка к кинофильму «Отелло» А.Хачатуряна, «Ромео и Джульетта» - Э.Багдасаряна. Известно, что этот вид музыкального искусства обладает ограниченной самостоятельностью, так как в значительной степени зависит от замысла драматурга и режиссера. Однако и здесь проявляются черты творческой личности композитора, его особая, своеобразная интерпретация шекспировских сюжетов.

Величайший классик армянской музыки А.Спендиарян часто и с удовольствием сотрудничал с армянским театром. Музыка его неоднократно использовалась к различным постановкам. Однако для «Отелло» композитору специально была заказана музыка известным режиссером А.Бурджаляном (большим любителем музыкального искусства). Спендиарян с воодушевлением приступил к сочинению, которое было завершено в 1926 году и представлено в театр для репетиций. В связи с этим интересны воспоминания Л.Калантара, приведенные в книге «История советского армянского театра»: «Он присутствовал на каждой репетиции. Менял музыку, подлаживая ее под конкретные сценические действия, давал советы режиссеру, делал замечания артистам. Когда же состоялась премьера, забыв, что это не опера, а драматический спектакль, встречая знакомых спрашивал: «Вы слушали «Отелло»? (Ереван, 1967, на арм.языке).

Музыка Спендиаряна явилась активным действенным фактором спектакля, она органически сочеталась с драматургическими событиями пьесы, обогащая и дополняя художественную



характеристику шекспировских героев. Этому во многом способствовала чуткая режиссерская работа Бурджальяна. Спектакль прошел с большим успехом (роль Отелло исполнял О.Абелян). Особенно выделились по музыке марш, застольная песня, песенка Яго (вошедшая в полное собрание сочинений композитора), сцена ревности, симфоническое адажио, характеризующее безмолвные страдания Отелло.

Другой крупнейший художник современности - А.Хачатурян относится к тем композиторам, которые по своему стилю письма наиболее близки эпохе Возрождения. Недаром Б.Асафьев сравнивал творчество Хачатуряна с «искусством высокого Ренессанса». Эта особенность, по-видимому, и сроднила композитора с эпохой английского драматурга.

Впервые А.Хачатурян обратился к творчеству Шекспира в 1933 году, сочинив музыку к «Макбету», предназначенную для постановки в армянском драматическом театре им. Сундукяна. Пьеса эта из-за неубедительной интерпретации режиссером А.Гулакяном драмы, вызвала много споров. В результате, первый опыт Хачатуряна остался незамеченным, тем более, что музыка его, неотступно следовавшая за необычным режиссерским замыслом, по воспоминаниям исполнителей (рукопись у автора не сохранилась), изобиловала чрезмерным использованием медных и ударных инструментов. Примерно через 20 лет (в 1955 году) А.Хачатурян вернулся вновь к темам Шекспира, написав музыку к кинофильму «Отелло» и сразу после нее - новую музыку к «Макбету» для Московского Малого Театра, а позднее, в 1958 году - к «Королю Лиру» для театра им. Моссовета.

А.Хачатуряну, по наблюдениям некоторых исследователей, оказались близки те стороны шекспировских персонажей, которые наиболее соответствовали наклонностям самого композитора - это яркая контрастность, сочность и колоритность, а также широта и масштабность, «монументальность письма». Одновременно с этим композитора влечет к образам светлой, проникновенной лирики. Он романтизирует шекспировских ге-

роев, по выражению И.Соллертинского «транспонирует Шекспира в романтическую тональность». Это особенно чувствуется в музыкальных характеристиках Отелло и Дездемоны.

Несмотря на фрагментарность музыки к театральным постановкам «Макбета» и «Короля Лира», в центре музыкальной драматургии каждой из них лежит крупный симфонический эпизод, описывающий какой-либо сильно драматический момент действия (в «Макбете» - это убийство короля, в «Лире» - буря).

По мнению исследователей творчества А.Хачатуряна, встреча его с Шекспиром оказала значительное воздействие на создавшуюся в тот же период героическую хореодраму «Спартак».

В 1964 году на сцене армянского драматического театра им.Сундукяна зрители с большим воодушевлением приняли постановку «Ромео и Джульетты» режиссера В.Аджемяна. Успеху спектакля в значительной степени способствовала музыка талантливой армянского композитора Э.Багдасаряна. Чутко реагируя на все сюжетные изгибы драмы, музыка Багдасаряна по-своему оригинально раскрыла сущность шекспировской трагедии. В песнях и танцах пьесы композитор основывается на характерных интонациях итальянской национальной музыки ( в песенке Меркуцио о кролике, в менуэте, гавоте из сцены «Бала у Капулетти», в тарантелле - в сцене «Карнавала в Мантуе» и т.д.). Основной музыкальной характеристикой Ромео и Джульетты является их тема любви, впервые прозвучавшая во вступлении. Лейтмотивом Меркуцио становится его же шуточная песенка о кролике. Драматургическое значение приобретает тарантелла, которую в качестве любовной песенки исполняет в первом акте Меркуцио (на слова одного из сонетов Шекспира). Сильное впечатление оставляет сцена в Мантуе, где методом контрастности сочетаются танцевальная тема тарантеллы с драматическими взрывами музыкального сопровождения монолога Ромео.

«Ромео и Джульетту» Э.Багдасаряна по праву можно считать его наилучшим произведением в области театральной музыки.

Армянские композиторы писали музыку главным образом для спектаклей в армянском драматическом театре им. Сундукяна. Такой интерес репертуаром театра объяснялся прекрасной игрой и своеобразной интерпретацией нашими артистами образов шекспировских героев. Особым успехом пользовался «Отелло» в исполнении тройки великолепных артистов - В.Папазяна (Отелло), М.Джанана (Яго), А.Восканян (Дездемона). Прославившиеся армянские артисты, такие как А.Адамян, Сирануш (первая женщина исполнительница роли Гамлета), а в советский период - О.Абелян, В.Папазян, М.Джанан, Г.Нерсисян, В.Вагаршян, Г.Джанибекян и др. внесли огромный вклад для обогащения неисчерпаемых возможностей образов шекспировских персонажей.

Интерес армянскими композиторами творчеством великого драматурга не ограничился музыкой к его спектаклям. Этому свидетельствует создание в 1974 году композитором М.Вартазаряном «Сонетов Шекспира» для голоса и фортепиано. «Сонеты» знаменуют собой первый опыт обращения в армянской вокальной музыке к поэзии Шекспира и не на основе существующих переводов, а на текст подлинника. Композитором двигало желание максимального сближения, слияния логически-смысловой акцентировки английского стиха с музыкальной, а также более точной передачи мелодии звучания шекспировских сонетов. Автора музыки привлекло многообразие градаций человеческих чувств и размышлений, облаченных в то же время в строгую, компактную форму.

Английские сонеты, как известно, имеют определенную форму. Они состоят из трех четверостиший и одного двустишия. В завершающем сонет двустишии как бы подводится итог его содержанию. По тому же принципу построены и «Сонеты» М.Вартазаряна. Крайние части их обрамляет одна и та же музыкальная мысль, заканчивающаяся лучезарно, просветленно, тем са-

мым, казалось, особо подчеркивая жизнеутверждающий дух со-  
нёт Шекспира<sup>1</sup>.

Так каждый из композиторов, обращавшийся к Шекспиру, находил в его наследии особенно близкие для себя стороны и развивал их соответственно своим творческим возможностям и устремлениям.

Шекспироведами не раз высказывалась мысль об органической музыкальности композиций драматурга, о «симфоническом» принципе развития его сюжетов. Вот, например, одна из таких характеристик относительно «Отелло»: «Окидывая трагедию об Отелло одним взглядом, выносишь о ней впечатление как об огромной симфонии, выдержанной в одной определенной тональности и основанной на развитии контрастов и на последовательном развертывании простых и великих человеческих тем,- симфонии, в которой изображено столкновение между миром добра и миром зла, завершающееся моральной победой первого.»

---

<sup>1</sup> Статья впервые вышла в свет в журнале «Советакан арвест» (на арм. языке), 1975, №8. Однако, считаем необходимым предупредить читателя, что в течение последующих лет появился еще целый ряд значительных сочинений на сюжеты Шекспира. В музыке Армении - это еще не нашедшие, к сожалению, своего сценического воплощения - балет «Ричард III» (1979) А.Тертеряна, опера «Гамлет» В.Бабаяна (1990, на языке подлинника), в котором композитор составил свою версию либретто, посвятив сочинение отцу; мюзикл В.Аджемяна «12-я ночь» (1998), предназначенный для полного состава симфонического оркестра. К сюжетам Шекспира дважды обратился и А.Сатян. Это Симфонические поэмы «Гамлет» (2004) и «Макбет» (2011). Причем, из перечисленных сочинений «Гамлет» А.Сатяна единственное, исполнение которого дважды было с успехом осуществлено в 2004 году дирижерами К.Дургаряном и М.Симоняном.

(А.А.Смирнов. Шекспир. Полное собрание сочинений.,М.-Л., 1937 – 1949, т.6, с.657).

Установлено, что среди источников, вдохновлявших Шекспира, были кроме литературных и театральных произведений и песни, баллады. Они внесли в шекспировские драмы характерные образы, специфическую лексику и ритмику.

Шекспир часто вводил в действие музыку и делал это в самых разнообразных целях. Установлена также интересная статистика, что среди 37 его пьес, только в пяти нет речи о музыке. Поражает богатство музыкальных жанров, использованных в его спектаклях. Тут и народные песни, и баллады, мадригалы и канцонетты, арии и даже развернутые инструментальные номера. В ряде пьес актеры являлись одновременно и певцами. Например, в комедии «Много шума из ничего» исполнитель роли Бальтазара должен был выступить и в качестве вокалиста. Или, в «Ромео и Джульетте» и «Отелло» на сцене появляются в качестве действующих лиц музыканты-инструменталисты.

Музыка в произведениях Шекспира в отличие от других драматургов органически сочетается с поэтическими и драматическими элементами. Она даже становится средством характеристики персонажей, нередко эмоционально подготавливая те или иные события. В речах шекспировских героев многочисленны упоминания о музыке и музыкальных инструментах. Среди них - лютня, кифара, виола, трубы, барабаны, маленький орган, колокола, гобой, кларнеты, флейта и т.д.. Шекспир не только знал о существовании этих инструментов, о характере их звучания, но и, по-видимому, владел их музыкальной технологией. Вспомним знаменитый диалог из «Гамлета» о «клапанах и дырочках» флейты, где Гамлет просит Гильденстерна сыграть на флейте.

Шекспир не только знал и любил музыку, но и глубоко ее ценил. И нередко критерием духовной характеристики его героев являлась степень их музыкальности, их отношения к музыке. Отелло, восхищаясь Дездемоной, говорит: «А как она пони-

мает музыку! Ее пением можно приручить медведя.» Цезарь, говоря о плохом характере Кассия, подчеркивает: «Музыка ему не нравится.» В «Укрощении строптивой» одним из штрихов, доказывающих неполноценность Люченцо является его поверхностный взгляд на музыку. И поистине гимном музыке звучат строки из «Венецианского купца» Шекспира:

*Тот, у кого нет музыки в душе,  
Кого не тронут сладкие созвучия,  
Способен на грабеж, измену, хитрость;  
Темны, как ночь, души его движения,  
И чувства все угрюмы, как Эреб.*

Откуда такая любовь к музыке, чем питался Шекспир? Ответ на это мы находим при изучении истории английской музыкальной культуры эпохи Возрождения.

Основой развития музыки Англии, как и везде, являлось народное творчество, которому было присуще довольно развитое многоголосие. Носителями народной музыки были странствующие музыканты, игравшие на различных инструментах и исполнявшие песни разного характера и содержания. Такое большое количество странствующих музыкантов объяснялось результатом насильственной экспроприации крестьянства, ликвидации монастырей, что породило толпы бездомных бродяг. В их числе были также странствующие актеры и студенты Оксфордского и Кембриджского университетов. Среди них немало насчитывалось и музыкантов. По сообщениям современников, «Лондон был переполнен дудочниками и скрипачами», игравшими в трактирах, на улице, везде. Они же являлись невольными пропагандистами народной музыки. Именно эти, разоренные, обнищавшие, бродячие люди нередко в своих песнях ярко выражали страдания народных масс, вражду к угнетателям, веру в лучшее будущее. Часто их песни выражали и острую сатиру на злободневные политические темы. Свободный человек ничего не боится. Их ничего не оста-

навливало, несмотря на то, что при Елизавете был издан закон о наказании «праздношатающихся бродяг».

Народная музыка стала влиять и на другие жанры музыки. На ее основе в Англии к концу XI века стало развиваться рыцарское музыкально-поэтическое искусство трубадуров. Народная музыка стала проникать и в церковь, влиять на грегорианский хорал, несмотря на противодействие со стороны официальных представителей церкви.

Свобода песни, слова, неприкрытая сатира. Свобода выбора жанров песен, выраженных характерными средствами многоголосного народного творчества, богатство используемых музыкальных инструментов... Перед нами отчетливо вырисовывается мощный пласт английской народной музыкальной культуры шекспировских времен - картина большого разнообразия и многогранности. Все это не могло пройти мимо внимания великого драматурга, не могло не воздействовать на его музыкально-эстетическое воспитание и в какой-то степени и мировоззрение. Отсюда и смелость его мышления, многогранность, многоплановость его сюжетов, образов и идей. Поэтому неудивительно, что в произведениях Шекспира так часто упоминаются широко бытующие в то время напевы. Кстати, ряд напевов, отмеченных Шекспиром во втором действии «Гамлета», можно обнаружить в клавирной музыке того времени, например, в музыке Вильяма Берда, Джона Булля.

Частое напоминание в пьесах Шекспира о музыкальных инструментах также имеет свою причину. Музыка господствовала в жизни лондонцев. Она звучала из открытых окон домов, из лавок, мастерских ремесленников. Даже парикмахеры для развлечения своих клиентов, ожидавших очереди, держали у себя музыкальные инструменты (клавиры, цитры, гитары). Умение игры на музыкальных инструментах - на лютне, виоле, верджинале (тип английского клавесина) - считалось признаком хорошего воспитания. Музыкальное образование стало необходимой частью воспитания людей. Не получил ли такое же воспитание и

Шекспир? Вспомним, как оцениваются герои шекспировских пьес — по степени их музыкальности.

Кроме музыки, бытующей в повседневной жизни Лондона, на творчество Шекспира не могли не повлиять и произведения английских композиторов-профессионалов. Это были композиторы, опирающиеся в своих произведениях на лучшие образцы народного многоголосия. Среди них, крупный полифонист первой половины XV века - Денстепл, - человек высокообразованный. Он был не только музыкантом, но и математиком и астрологом. Его влияние на последующее поколение не только английских, но и нидерландских композиторов было огромно. Его последователями были композиторы, развивающие светскую многоголосную музыку, сочиняющие в основном в новом тогда жанре - жанре мадригала, - такие как Тавернер, Тай, Таллис, Вильям Берд, Томас Морлей и др. Это было время расцвета английского мадригала, а также новой монодической музыки, основателем которой был Джон Дауленд - любимец Шекспира. Виртуоз на лютне, бакалавр музыки - Дауленд в своем творчестве охватил круг образов, типичных для английских поэтов и композиторов того времени. По своему содержанию эти произведения лирико-философского и в наибольшей степени любовно-лирического склада. В знак восхищения творчеством Дауленда Шекспир запечатлел образ знаменитого музыканта в сонете из «Страстного пилигрима».

В результате всего вышеизложенного можно прийти к единственному логическому выводу, что источником музыкальности творчества Шекспира явилась сама эпоха, которая его породила, а именно - английская музыкальная культура эпохи Возрождения.



## СТИЛИСТИЧЕСКИЕ МЕТАМОРФОЗЫ МУЗЫКИ АРНО БАБАДЖАНИЯ

Трудно говорить о человеке, который когда-то был твоим современником, жил ярко, динамично, всепознавающе, стремительно, и так же стремительно, как метеор ушел в космическую безбрежность, оставив после себя светлый, притягательно маящий след.

Арно Бабаджанян обладал огромной силой таланта, проявляющегося в разных сферах его жизнедеятельности. В жизни он был веселый, азартный, необыкновенно привлекательный рассказчик-юморист - наверняка, обладал и артистическими способностями - великолепно играл в шахматы, бильярд и другие игры.

Возможно, от того, что он рано узнал о своей неизлечимой болезни (где-то к тридцати годам), установив и в этом рекордное количество прожитых лет, Бабаджанян нес в себе особое отношение к жизни. Он, как никто, умел ценить ее, радоваться каждому мгновению и находить необходимую энергию для противостояния недугу: часто повторяющимся и тщательно им скрываемым упадкам сил.

В области своего главного призвания - музыки - Бабаджанян обладал такими же разнообразными, как в жизни, способностями. Композитор-профессионал, он сочинял одинаково яркие произведения: и оркестровые - Героическая баллада, концерты для скрипки и для виолончели с оркестром, и камерные - струнные квартеты, сонаты, пьесы. В то же время, мало кто из композиторов мог с такой же легкостью сочинять эстрадные песни, и вновь в самых разных жанрах (блюз, боса-нова, твист и т. п.). Мало кто мог при этом неподражаемо импровизировать, удивляя окружающих нескончаемым потоком красочных мелодий, и мало кто мог выступать на сцене, без преувеличения, как истинный пианист-виртуоз.

Что касается его стилистических приоритетов, то все, что я собираюсь сказать, в какой-то степени освещено (преследуя разные задачи) в музыковедческой литературе о Бабаджаняне. Это прежде всего монографии С.Аматуни, М.Тероганяна, разделы исследований Ш.Апоян, Г.Геодакяна, М.Тер-Симонян, С.Саркисян, Ж.Зурабян, автора этих строк, как и статьи, специально посвященные творчеству А.Бабаджаняна, - Г.Геодакяна (в частности, в энциклопедии «Die Musik in Geschichte und Gegenwart»), статья С.Саркисян, анализирующая истоки нового стиля Бабаджаняна (см. 1 - 11).

Постараюсь сконцентрировать внимание именно на некоторых причинах и характере стилистических перемен музыки Бабаджаняна.

Мое предисловие было не случайным. Человек, который так любил жизнь и спешил как можно больше ее познать, был столь многогранен в своем таланте, - такой человек не мог в процессе сочинения музыки оставаться одноплановым. Ведь даже по сравнению со своими композиторами-сверстниками Бабаджанян был, пожалуй, единственным, кто так часто и кардинально менял свой стиль письма. Стабильным, неизменным и удивительно заразительным оставалась лишь мощь бабаджаняновского музыкального темперамента, динамика его стихийной энергии и наличие национально-характерного музыкального языка.

Итак, еще раз обратимся к основным вехам творчества композитора, наглядно отражающим стилистические метаморфозы его музыки. В качестве ярких примеров служат Героическая баллада (1950), Концерт для виолончели с оркестром, посвященный М.Ростроповичу (1962), Шесть картин и Поэма для фортепиано (1965), Струнный квартет №3, посвященный памяти Д.Шостаковича (1976).

В Героической балладе и Трио А.Бабаджанян, как известно, предстает достойным последователем классического и романтического стилей, преломленных через явное влияние С.Рахманинова. Именно в этих сочинениях отчетливо проявился

богатый мелодический дар композитора, органично впитавший в себя характерные национальные ритмоинтонации армянской музыки.

Следующее сочинение - Соната для скрипки и фортепиано - уже удивило изменением стиля. Специалистами верно было подмечено влияние метода письма Д.Шостаковича (добавлю, и С.Прокофьева). Прежде всего бросается в глаза замена мелодий широкого дыхания, столь характерных для раннего периода творчества Бабаджаняна, краткими энергично-динамичными, «говорящими» мотивами, возникающими на основе расширенной, 12-ступенной диатонической тональности (подчеркиваю диатоничность, так как все ступени ее одинаково равнозначны). Богато предстает и переменный метр в его самых разных проявлениях - то размытых, аperiодичных, то периодически переменных, с отчетливым подчеркиванием каждой смены размера (например, в III части сонаты).

Примерно в тот же период (1962), когда повсеместно критиковалось чрезмерное употребление композиторами скачков на диссонирующие интервалы - септиму, нону, Бабаджанян доказал, что и эти интервалы могут стать осмысленными, даже привлечь слушателя драматизмом своего звучания, если их использовать умело в тематической канве. Вспомним главную тему из Виолончельного концерта композитора (см. пример 1). Она начинается с большой септимы, на миг задерживается на ней, «дразня» слушателя своей конфликтной сущностью, затем неожиданно резко поворачивает, нисходя по секундам, и как бы повисает вопросительно в воздухе. Вышла очень выразительная, яркая интонация, и в целом и тема. Помнится, как виртуозно, эмоционально насыщено исполнил в те годы это произведение Мстислав Ростропович в Ереване.

Следующая метаморфоза творчества А.Бабаджаняна проявилась в Шести картинах и Поэме для фортепиано. Это был период большого интереса и интенсивного освоения некоторыми советскими композиторами распространенных на Западе но-

вых методов письма, среди которых основополагающее место заняла техника додекафонии. Однако и на этот раз на съездах и пленумах Союза композиторов критиковалось «нездоровое» увлечение «бездуховными» атональными методами письма, разрушающими все возвышенные классические устои музыки. Подобные мысли выражались со стороны руководства Союза композиторов СССР.

А.Бабаджян и на этот раз удивил музыкальную общественность своим дерзким практическим опытом. В Шести картинах и Поэме он блестяще объединил технику додекафонии с национально-характерными ритмоинтонациями (явления абсолютно полярные, даже взаимоисключающие). Это вызвало бурю интереса со стороны музыковедов к необычному творческому опыту Бабаджяна, к его «гибриду». Начался период пристального изучения музыки композитора, писались научные работы, статьи. Тогда уже известный московский музыковед Ю.Холопов выработал отдельную методику анализа Шести картин. С этими лекциями он выступал и в Армении (в феврале 1977 года). Поэма же Бабаджяна выиграла конкурс обязательных пьес для представления на Ш-й международный конкурс пианистов им. П.И.Чайковского. И кстати, как вспоминают очевидцы (что отмечено и в книге М.Тероганяна), лучше всех Поэму исполнил, тем не менее, автор на финальном гала-концерте.

Последняя метаморфоза произошла в Третьем струнном квартете, памяти Д.Шостаковича. Новый поворот в стиле письма композитора - это уход в сторону глубокой медитативности и минимализма в средствах выражения. Безусловно, этому способствовал весь образный настрой сочинения. Правда, того же эффекта можно было бы достичь и более традиционными методами письма. Бабаджян же выбрал свежий путь. Это интровертное по сути сочинение, где композитор отказался от свойственного ему энергично-действенного, отчетливо пульсирующего движения музыкального материала. Все протекает, казалось, в атмосфере внетричного брожения: переменный метр не иг

рает тут организующей роли, абсолютно аperiодичный, стихийный, поэтому восприятие его на слух равносильно нулю. Причина кроется в самом ритме - совершенно свободном, импровизационном. На его основе и появляются отмеченные исследователями этой музыки национально-характерные мотивы, ассоциирующиеся с интонациями плачей (см. пример 2).

1 *Violoncello Recitativo*

*f rebato*

*occal.* *poco rit.* *a tempo*

2

*sola con sord.*

*pp ad lib.* *mp* *pp*

*pp sul tasto*

*pp*

Много интересного можно найти, наблюдая за процессом движения музыки. Это и элементы ритмической прогрессии, и внезапной статики, выражающейся в несколько длительном повторении одних и тех же оборотов или звуков; можно найти и уходы, вздохи, сопровождающиеся повторением пустот в виде пауз, разряджения фактуры, внезапной остановки звучания. В этом сочинении Бабаджанян впервые для себя стал особо осмысливать

тишину, имеющую драматургически важное значение, в особенности в аспекте избранной задачи. Ведь именно тишина помогала наиболее остро ощутить драматичность звучания интонаций плачей (вохпов, по меткому сравнению С.Аматуни).

Третий струнный квартет А.Бабаджяна знаменует собой шаг в сторону освоения новых для композитора ритмических, фактурных, интонационных возможностей музыкального материала. Это новый, смелый шаг композитора в сторону преодоления собственных устоявшихся методов письма.

Арно Бабаджяна всем своим творчеством доказал, что нет плохих средств музыкальной выразительности. Есть сочинения бездуховные, бесталанные, в которых автор, скажем, не сумел найти тот баланс между новым и давно забытым, старым, не смог открыть для себя ту «изюминку» в каждом новом явлении, как это удалось сделать самому Бабаджяну и преподнести все с наилучшей стороны.

Арно Бабаджяна доказал, что ему доступны и понятны все нововведения, что они - отражение естественной динамики жизни, жизни, которую он так любил, - жизни, в которой сам он предстал как неповторимый самородок<sup>1</sup>.

1. Аматуни С. Арно Бабаджяна. Инструментальное творчество., Ереван, 1985. .
2. Апоян Ш. Фортепианная музыка Советской Армении., Ереван, 1968.
3. Геодакян Г. Камерно-инструментальная музыка (соавтор М.Тер-Симонян): Музыка Советской Армении., М., 1960.

---

<sup>1</sup> Первоначально настоящая статья под заголовком «Наш Арно» вышла в журнале «Музыкальная академия» (М, 2007, №2) с послесловием Л.Гениной (зам.редактора журнала). Затем она была издана в сб-ке «Арно Бабаджяну посвящается»: Фонд А.Бабаджяна (Ред.-составители - С.Саркисян, Ж.Зурабян), Ереван, 2008.

4. Геодакян Г. Камерно-инструментальная музыка (соавтор М.Тер-Симонян):М.Тер-Симонян): Музыкальная культура Арм.ССР.,М.,1985.
5. Джагацпнян К. Ритм национальной речи и музыки. Ереван,1986;она же: По следам ритмов национальной музыки.,Ереван.,1999.
6. Зурабян Ж. Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке 1950-60 гг.,Ереван,2002.
7. Саркисян С. Арно Бабаджанян. Истоки нового стиля. Музыкальная Армения,Ереван, 2002, № 1, то же: Музыкальная академия.,М.,2002, №2.
8. Саркисян С. Армянская музыка в контексте XX века. Исследование.,М.,2002.
9. Тероганян М. Арно Бабаджанян.,М.,2001.
10. Тер-Симонян М. Камерно-инструментальная аесамблевая музыка Армении.,Ереван,1974.
11. Geodakyan G. Babajanyan Arno : Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd.1, Kassel, 1999.

## С ОТКРЫТЫМ МИРУ СЕРДЦЕМ

Есть творческие личности, о которых невозможно говорить вне попытки раскрытия их многогранной натуры. К такому типу людей относится Эдвард Михайлович Мирзоян - композитор, народный артист СССР, председатель фонда Мира. Это человек необычайно широкой души, общительный, готовый всегда прийти на помощь в трудную минуту, простой в общении, умеющий контактировать с людьми любой профессии, никогда не ставящий разницы в возрасте, положении в обществе. В то же время, это человек достаточно принципиальный, умеющий предотвращать любые неприятные ситуации. Контрасты его характера взаимодополняемы и органичны. Наделенный острым чувством юмора, относящийся к жизни, казалось, легко и просто, Э.Мирзоян одновременно на редкость чуток к людям своего окружения, чувствует большую ответственность за судьбу каждого из них. Эти его качества снискали глубокое уважение нашей интеллигенции и предопределили активную общественную деятельность композитора.

Вокруг Эдварда Мирзояна всегда царит обстановка особого оживления. Он по сей день живет интересной, насыщенной событиями жизнью, и в этом живом процессе постоянного движения он находит необыкновенную радость и чувствует себя счастливым. Его любят за то, что он полон энтузиазма, и сердце его бьется в унисон с веком. Его любят за то, что в своем искусстве он отражает лучшие черты художника своей эпохи. Популярность Э. М. Мирзояна выходит за пределы границ СНГ. За особые заслуги в искусстве и широкое международное признание Мирзоян в 1987 г. был награжден почетным "Золотым венком" калифорнийского совета кино и телевидения.

В формировании музыкальных вкусов композитора (автора симфонических и камерных сочинений, романсов и музыки к кинофильмам) решающую роль сыграла та атмосфера, в которой он рос: это и горячо любимый отец (композитор Микаэл



Мирзаян), памяти которого посвящена его знаменитая Симфония для струнного оркестра с литаврами; это и общение с другом семьи, известным армянским композитором Романосом Меликяном; учеба в Ереванской консерватории, далее совершенствование в студии при Доме культуры Армении в Москве и, наконец, близкие контакты с Арамом Хачатуряном, продолжавшиеся вплоть до последних дней жизни выдающегося мастера.

Общительность характера, высокое чувство гражданственности, непосредственное, активное отношение к жизни сказались не только в интенсивной музыкально-общественной деятельности Э.Мирзояна. Связь с реальной жизнью стала одновременно и источником творческой фантазии композитора. Музыка Мирзояна необычайно живая, она передает, с одной стороны, как бы пульс жизни, в которой ощущается чисто "мирзояновское", восторженное упоение стихией вечно устремленного вперед ритма времени, с другой, - возвышенно-лирическое восприятие окружающего мира, переходящее, порою, в глубокие драматичные раздумья. Последнее качество наиболее наглядно проявилось в его киномузыке.

Мирзоян пишет немного, но всегда ярко и талантливо. У него нет неудавшихся сочинений. Творчество его получило высокую оценку как со стороны профессионалов, так и любителей музыки.

"Нахожусь под огромным впечатлением от Симфонии для струнного оркестра Э.Мирзояна. Это большое достижение композитора, всей нашей музыкальной культуры" (Дмитрий Шостакович).

"Очень интересно новаторское сочинение - Струнный квартет Эдварда Мирзояна. Завершенность цикла достигнута в этом произведении средствами вариации. Это исключительный случай в квартетной литературе". (Э.Глобил, профессор Пражской академии муз. искусства).

"Эдварда Мирзояна любят в Грузии. Его музыка близка нам своим светлым, романтическим ощущением жизни, своей

солнечностью. Она наполнена жизненными соками, богатством и красочностью гармонии. У Мирзояна тесные творческие и дружеские связи с грузинскими композиторами. Всем, кто общается с ним, надолго запоминается этот человек, обаятельный, ласковый и щедрый, а главное, человек с любящим, открытым миру сердцем". (Отар Тақтакишвили).

У Мирзояна своя индивидуальная, твердая и непоколебимая позиция в искусстве. Душевное богатство, насыщенность и острота мысли, глубоко человеческое восприятие окружающего мира позволяют ему быть в своем творчестве откровенным и убедительным. Его музыка достигает высокого художественного результата, счастливого контакта с многотысячной аудиторией слушателей.

Если попытаться обобщенно определить своеобразные черты музыки Мирзояна, можно говорить о глубоко затаившемся драматизме, о скромной, застенчивой, раскрывающей нежную трепетность души лиричности, о песенности, рожденной в недрах армянского народного мелоса, о поэтически своеобразном восприятии национального духа, природы, искусства Армении.

Более 50 лет Мирзоян посвятил педагогической деятельности. Он - профессор Ереванской консерватории. Плеяда его учеников - видных армянских композиторов, заняла свое достойное место в национальной музыкальной культуре. Среди них: Авет Тертерян, Джон Тер-Татевосян, Константин Орбелян, Роберт Амирханян, Хачатур Аветисян, Левон Чаушян, Грачья Меликян и многие другие.

Сила щедрого сердца маэстро неиссякаема, она способна и впредь сопутствовать грядущим поколениям молодых композиторов и освещать пути их творческих мытарств.

«Երաժշտական Հայտնություն», №3,4,10-11,2003. Первый вариант статьи вышел в журнале «Армения сегодня» (АОКС) под заголовком «Музыка щедрого сердца», Ереван, 1981, №6 (на русском, англ., франц., испанском языках).

## С ДУШЕВНОЙ БОЛЬЮ И НАДЕЖДОЙ

В связи с 80-летним юбилеем Ергосконсерватории предлагаем вниманию читателей беседу с композитором, народным артистом СССР, профессором Александром Арутюняном, которая состоялась в самое трудное для Армении время - в середине 90-х годов. Материал в сокращенном виде был напечатан в газете "Время". Приводим текст интервью в полном варианте и надеемся, что и сегодня он вызовет живой интерес.

Имя А.Арутюняна известно по многочисленным инструментальным, камерным, вокальным его сочинениям, музыке к кинофильмам и театральным спектаклям, получившим широкую популярность. Сочинения А.Арутюняна издаются и исполняются во всем мире. Только за 1993-94 гг. его музыка прозвучала в 15-ти странах: в Австрии, Англии, Австралии, Германии, Дании, Испании, Нидерландах, Гонконге, Франции, Швейцарии, Финляндии, ЮАР (в Японии были изданы его "Трио", "Армянская рапсодия", написанная совместно с А.Бабаджаняном и эстрадная пьеса "Караван").

— Александр Григорьевич, большую часть своей творческой жизни Вы прожили в другое время, при другой системе и звания и награды получили тогда. Как Вы оцениваете тот период?

— В то время композиторы писали все, что хотели. Жестокоей цензуры, которая была, например, над писателями, в отношении композиторов не было. И если постановление 1948 года о формализме в музыке коснулось наиболее выдающихся деятелей культуры, таких как С.Прокофьев, Н.Мяковский, А.Хачатурян, Д.Шостакович, то это вовсе не означало, что они действительно были формалистами. В последствии это постановление было отвергнуто (кстати, теми же людьми) и все обвиняемые были "реабилитированы". За всю свою жизнь не помню, чтобы что-то подобное повторилось.

— А как на счет “Закавказской весны” 1975 года в Тбилиси, когда молодые армянские композиторы подверглись резкой критике, а также в 1979 г. во время Всесоюзного съезда А.Шнитке, Э.Денисов, С.Губайдулина, В.Артемов и другие, ведущие композиторы современности обвинялись в увлечении нереалистичной музыкой?

— Да, некоторые армянские композиторы на самом деле критиковались в 1975 году во время Закавказского музыкального фестиваля за оторванность от национальной принадлежности. Но в Армении никто им не запретил писать такую музыку.

Действительно, надо признать, что со стороны Союза композиторов (председатель Э.Мирзоян) было довольно смело представлять на суд всесоюзной критики столь разнородную экспериментальную музыку. Видимо, в Армении была относительно более лояльная творческая обстановка и в других областях искусства. Ведь, хотя и с большим трудом, но удалось же Генриху Игитяну основать тогда, можно сказать, единственный в Советском Союзе музей Современного искусства. Художественная общественность Москвы и Ленинграда удивлялась, как у нас разрешили открыть такой музей?

— А как Вы относитесь к музыкальным экспериментам своих учеников?—продолжаю я спрашивать А.Арутюняна.

— Даю им полную свободу. Не помню, чтобы кого-то, скажем, Арама Сатяна или Эдуарда Садомяна заставили бы писать традиционную музыку. В общем, я считаю, что в искусстве все протекает закономерно, начиная со Спендиарова до самых молодых композиторов. Это и создало ту динамичную атмосферу, которая не позволила, чтобы музыка осталась бы в заболоченном состоянии. Итогом же экспериментов явилась музыка 60-70 годов, которая отличилась (в своих лучших образцах) довольно богатой палитрой и интересными находками.

— Как этот период отразился на Вашем творчестве?

— У меня было кредо — не изменять себе.

— Повторяете ли Вы интонационно сами себя?

— Бывает и такое, но новые интонационные сферы коснулись и меня. Например, свою камерную Симфониетту для струнных считаю во многом переломным сочинением. Стиль неоклассицизма в нем органично сочетается со свежими приемами политональных образований.

— У Вас очень много популярных сочинений. Какое из них, по-Вашему, пользуется особой популярностью?

— Меня больше всего удивила популярность Экспромта для виолончели и фортепиано. Это произведение оказалось своеобразным бестселлером и было быстро подхвачено исполнителями. Когда песня подхватывается - это не удивительно, но когда пятиминутное инструментальное сочинение становится популярным и исполняется во всем мире...

— В свое время и М.Равель был удивлен неожиданному для него росту популярности его "Болеро".

— Я считаю, - подчеркнул А.Арутюнян, - что это не случайно. Популярности способствует демократичность музыки, возможность ее быстрого запоминания.

— Ваша музыка несет на себе отчетливые черты национальной определенности и в ритмическом, и в интонационном отношении. Каких принципов Вы придерживаетесь в своем творчестве?

— Например, Концертино для фортепиано с оркестром (написанное в 1951) тоже неоклассическое сочинение. Несмотря на то, что в нем не использована ни одна народная цитата, интонационно сочинение, по-моему, очень близко к народному мелосу. Причем, традиционные национальные элементы в нем сочетаются с нетрадиционной формой. Такой же пример - Праздничная увертюра, премьера которой состоялась в 1949 году в Ленинграде (дирижировал выдающийся дирижер Е.Мравинский). Вместо традиционной разработки в середине произведения друг друга сменяют танцевальные эпизоды национального характера. Но есть и сочинения, которые основаны на подлинном на-

родном мелосе. В 1950 году я в содружестве с Арно Бабаджаняном написал "Армянскую рапсодию" (для двух фортепиано.)

— Незабываемы, действительно, Ваши яркие, блестящие исполнения этого сочинения вместе с А.Бабаджаняном.

— Оно тоже стало очень популярным. В Рапсодии использована народная песня "Бахманчи", которая очень органично вплелась в сочинение и стала его неотъемлемой частью. Не люблю, когда используют голые цитаты. Они так голыми и остаются. Я придерживаюсь творческого осмысления народных тем.

— Однако, ведь бывает, что народные элементы преподносятся в творчестве современных композиторов, да и художников в виде коллажей. Ярким примером этого может послужить художественное творчество Сергея Параджанова.

— Безусловно,- согласился Александр Григорьевич, - смотря какие цели преследует художник. Коллажная техника С.Параджанова — это его природа, неотъемлемая часть его таланта. Все зависит от степени таланта и поставленных задач. Например, представители современной польской школы - В.Лютославский и К.Пендерецкий - оказались большими новаторами в приемах письма. Это была их идеология и поэтому она убеждала и мастерством исполнения и яркостью мышления. Когда же новые средства выразительности копируются механически, они на этом уровне и остаются. С другой стороны, Бетховен на простых трезвучиях делал чудеса.

— Среди современных композиторов есть и сторонники минимализма,- когда минимумом средств достигается максимум эффекта.

— Очень важно, чтобы в музыке, да и в литературе, в романах, было бы меньше воды, излишеств. Ярким примером может послужить творчество А.Чехова. Его лаконичные произведения передают целую панораму чувств! А в музыке, разве мы можем придраться к какому-нибудь такту, скажем IV симфонии П.Чайковского или V-й Шостаковича? Главное, с одной стороны, не те-

рять чувство меры, с другой,- чтобы композитор средствами музыки смог бы перекинуть мост в зал, к слушателям. Если союз "композитор-слушатель" состоялся, значит автор достиг цели.

— Какие ощущения воодушевляют Вас для творчества сегодня?

— Вы задали самый сложный и волнующий меня вопрос. Сейчас трудное время, когда республика только-только приходит в себя. Я не могу механически сочинять. Делаю наброски для несуществующего сочинения. Что будет, пока не знаю. Меня очень тревожит, что у нас оборвались все связи с другими республиками и мы в блокаде не только материальной, но и моральной. Сравнения с Ленинградом не верны. Там блокада носила героический характер, фронт подступил к городу. А тут, город словно замер (из моего дома он весь виден). И это несмотря на концерты, выставки... Я бы хотел особо подчеркнуть воскресные концерты Л.Чкнаворяна, которые дают жизнь Еревану. И тем не менее пульс жизни не тот. Раньше произведения наших композиторов исполнялись в других городах, был постоянный рынок сбыта сочинений, исполнительский рынок. Сейчас же все затруднено из-за больших транспортных расходов. И суммарно все это отдается рикошетом по тебе. Мы переходим в капиталистическую систему, которая, по отношению к музыке, для меня лично, во многом, чужда. Искусство, я считаю, должно поддерживаться государственной дотацией, иначе оно умрет. Будучи недавно в Финляндии, я видел, как там приобретаются произведения: на полученные средства композитор может несколько месяцев безбедно жить, пока не напишет новое сочинение.

— Насколько мне известно, на государственном попечении находятся композиторы всех Скандинавских стран и Исландии...

— Что же у нас получается? В результате свободного рынка - богатые богатеют, а интеллигенция идет быстрыми темпами к обнищанию. Я все думаю, неужели все те 70 лет были прожиты зря, оказались потерянными? Что это было, потерянное поколение, которое жило чуть ли не в пустое, несправедливое вре-

мя? Но одновременно осознаю, что в те годы бурно и неумолимо росла культура нашего народа, она росла на наших глазах. Ведь Филармония, Консерватория, Национальная опера - они же родились в те годы! А праздники в виде музыкальных пленумов, смотров, фестивалей! Все это способствовало взаимообогащению культур. Кто забывает прошлое — не может иметь будущего. В своем творчестве я всегда был оптимистом, поэтому хочу закончить в светлых тонах. Несмотря на все трудности, которые мы испытываем (отсутствие света, дороговизна, мизерные зарплаты, тяжелые зимы) все время удивляюсь, какой наш народ стойкий, какое количество талантливых молодых инструменталистов, прекрасных певцов. Парадокс, но факт.

— Вероятно, это своеобразная отчаянная ответная реакция на создавшуюся жизненную ситуацию. Прекрасное объяснение таким порывам дает С.Цвейг: "Чем глубже бездна отчаяния, в которую погружается человек, тем яростнее вопль его души, жаждущей счастья" ("Нетерпение сердца").

— Это очень интересная мысль. Кстати, в своей Симфонии я использовал тему народной песни "Երբ արեկոց ծովին վրա" («Հալաշահր արարալահր»), слова которой символизируют обобщенный образ нашего народа. Образ, который всегда поражает меня и восхищает:

Երբ արեկոց ծովին վրա  
Իմ մակույկը խորտակվի,  
Ես փրփրադեղ արեաց մեջը  
Դեռ իմ հույսը չեմ կորի:

После нашего разговора прошло 8 лет. За это время закончилась война в Карабахе, в Армении круглосуточно появился свет, закончился дефицит продуктов первой необходимости. Некоторые нашли себя в большом или малом бизнесе, однако социальное положение интеллигенции не улучшилось. На этот раз разговор с А.Арутюняном был кратким, но достаточно ясным, чтобы можно было понять его принципиальную позицию в отно-



шении нынешнего положения творческого человека в Армении (полный вариант напечатан в газете «Голос Армении» от 30 января 2003 года).

— Каким вам видится состояние армянской композиторской школы сегодня?

— Армянская композиторская школа всегда занимала достойное место в музыкальных кругах бывшего Союза. Об этом свидетельствовали многочисленные показы сочинений наших композиторов в городах СССР и за его пределами. Всемерно пропагандировались также произведения молодых композиторов, чем особенно отличалась деятельность Союза композиторов Армении. Правда, государством приобреталось буквально все, что писалось, и это порождало иждивенческие настроения. Сегодня, как известно, государственных дотаций нет вообще.

— Есть и такая истина: количество переходит в качество. Композиторы много писали, и даже не очень одаренный автор порою выдавал достойное внимания сочинение.

— Этот факт нельзя отрицать. Возможно, этим объясняется творческий бум тех лет. Но сейчас положение резко изменилось. Никакой выгоды культуре от рыночной экономики нет. Повсеместно расцветает пиратство. Это — результат нашего дикого капитализма. Чем занимается Агентство авторских прав, не знаю.

— Но есть же общественная организация «Армянский автор» под председательством Роберта Амирханяна...

— Но выработала ли эта организация четкие механизмы своей работы?— прервал меня Александр Григорьевич. — С обретением независимости мы как бы оторвались от мира. Причем, как ни странно, от всеобщей компьютеризации стало даже хуже: каждый делает, что может, но только для себя. Мне кажется, назрела потребность в законе о культуре, а парламент почему-то не занимается вопросами национальной культуры.

— Кстати, когда зимой 2002 года председатель Национального Собрания А.Хачатрян был гостем Союза композиторов, к нему обратились с большим количеством вопросов. Я пыталась

предложить выработать парламенту такой закон, по которому от каждой инвестиции в экономику страны отчислялись бы пусть небольшие проценты на нужды культуры.

— Это было бы очень хорошо. Я много надежд связывал с этим визитом. Подумал, наконец государство заинтересовалось нами. Общие законы должны действовать так, чтобы разрешать и вопросы культуры. И еще. Мне кажется, нужно восстановить практику государственных заказов композиторам. Только когда творчество поощряется на государственном уровне, может идти речь о развитии культуры.

«Երաժշտական Հայաստան» 1, 2 (8-9) 2003

**70-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ**  
**ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ**  
**ԶԱՐԳԱՅՄԱՆ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ ԵՎ Ա. ՏԵՐՏԵՐՅԱՆԸ**

Ժամանակակից հայ երաժշտության զարգացման մեջ 70-ական թվականներին առավել հազեցված դրսևորվեցին XX դ. երաժշտության ժանրային և ոճական հիմնական միտումները: Իր ճգնաժամին հասավ էքսպերիմենտալ երաժշտությունը, որը հաճախ բավական հեռու էր լիարժեք երաժշտական երկ համարվելուց և բազմիցս ենթարկվում էր երաժշտագետների և որոշ երաժշտական գործիչների խիստ քննադատությանը: Մի խումբ երիտասարդ և միջին տարիքի կոմպոզիտորներ, որ ներգրավվել էին նորի յուրացման դժվարին աշխատանքի մեջ, ստիպված էին գործելու քննադատության այդ ծանր մթնոլորտում: Բազմիցս սխալվելով, նրանք, այնուամենայնիվ, ստեղծում էին որոշ հետաքրքիր գործեր: Բայց, կարծես քե անհաջողություններն ավելի շատ էին: Երիտասարդները չէին հասկանում, որ հիմնական գաղտնիքն ավանդույթների և նորի հավասարակշռության խախտման մեջ է, երբ նոր արտահայտչամիջոցի օգտագործումը դառնում է ինքնանպատակ:

Կոմպոզիտորներից թերևս ամենահաջողակը կարելի է համարել Ավետ Տերտերյանին, որն իր արվեստով կարողացավ արդեն 70-ական թթ. սկզբնավորել մի նոր ուղղություն ազգային երաժշտության հիմնորոշ ասպարեզներից մեկում՝ սիմֆոնիայում: Սակայն, մինչ Տերտերյանի մասին խոսելը, անդրադառնանք վերը նշված երաժշտական միտումներին, որոնք կոմպոզիտորին չխանգարեցին հաղթահարել քննադատության դժվարին պատճենը և բարձրանալ վերելքի աստիճաններով:

Հայտնի է, որ XX դ. կոմպոզիտորների երաժշտական լեզվի բարդացմանն ու նորացմանը միտող բեկումնային ժամանակաշրջան է: Այսպես, համաշխարհային և մասնավորապես մեր

երկրի երաժշտական մշակույթի համար շրջադարձային եղան Ի. Ստրավինսկու, Ս. Պրոկոֆևի, Դ. Շոստակովիչի, Ա. Խաչատրյանի գեղարվեստական հայտնագործությունները: Հետագայում կոմպոզիտորների ամեն մի սերունդ յուրովի լուծեց երաժշտության եռյան, արտահայտչամիջոցների նորացման խնդիրը: Այս անընդհատ փոփոխվող պրոցեսի մեջ ի հայտ եկան XX դ. երաժշտության հիմնական ընդհանուր օրինաչափությունները, որոնց շնորհիվ այն տարբերվում է նախորդ շրջանների երաժշտությունից: Այստեղ տեսնում ենք և էական փոփոխություններ լադահարմոնիկ ոլորտում (ընդլայնված տոնայնական համակարգով), նորություններ ինտոնացիոն կառուցվածքի ասպարեզում (մեծ քանակությամբ դեկլամացիոն դարձվածքներ), ինչպես և ազգային երաժշտության (ասենք՝ միջնադարյան) մինչ այդ չօգտագործված ոլորտներից ինտոնացիաների ներմուծում: Զգալի փոփոխությունների ենթարկվեց մետրոռիթմը, մեծացավ ռիթմական տարերայնության, ոչ պարբերականության դերը: Նաև՝ ֆակտուրայի դերը: Միաժամանակ վիթխարի մշանակություն ստացան շարժման օստինատային ձևերը՝ դառնալով երաժշտության զարգացման հիմնական ձևակազմական ուժը: Գրեթե անհատական տեխնիկայի ասպարեզում մեծ զարգացում ստացան ձայների լինեարային (զծային) շարժումները՝ դրանց բազմազան, արտասովոր, համարձակ զուգորդումներով:

Փոփոխություններից գերծ չմնացին նույնիսկ տեմբրի, հնչյունի ոլորտները: Մեծացավ առանձին տոնի խորին իմաստավորումը: Ակորդի, համահնչունության կամ մեղեդիական դարձվածքի համեմատաբար պասիվ մասնակից տոնը բարձրացավ գաղափարակառուցողական կարևորագույն ուժի մակարդակին: Հնչյունի իմաստային մշանակության մեծացման հետ կնքվեց նաև նրա բացակայության, դադարի դերը: Թերևս երաժշտության զարգացման ոչ մի շրջանում դադարներն այնպիսի նկատելի դեր չեն խաղացել, ինչպես XX դ. երկրորդ կեսի ե-

քաժշտության մեջ: Սա երաժշտական մտածողության առավել սուր հոգեբանական համակենտրոնացման, խտացման շրջանն է: Երաժշտությունն սկսեց ավելի ու ավելի հաճախ արտահայտել ոչ թե իրադրություններ կամ որոշակի գործողություններ, այլ բուն գաղափարներ ու հոգեվիճակներ:

Ուժեղացավ նաև երաժշտական գործիքների տեմբրային հատկանշականությունը, կերպարային անհատականացումը, անձնավորումը, մի երևույթ, որ հայտնի է «գործիքային թատրոն» անունով<sup>1</sup>:

Ժամանակակից երաժշտության մեջ զգալիորեն փոխվել է նաև մոտեցումը թեմատիզմին, երևան են եկել այնպիսի հասկացություններ, ինչպիսիք են «միկրոթեմատիզմը», «միհիթեմատիզմը»: Կոմպոզիտորներից ոմանք իրենց առջև նպատակ են դնում առավելագույն արտահայտչականության հասնել նվագագույն միջոցներով: Գրելաձևի նման մեթոդը որոշ հեղինակների (Ա. Տերտերյան, Մ. Իսրայելյան, Ա. Զոհրաբյան, Է. Հայրապետյան) համար դառնում է յուրատեսակ ոճական հավատամք:

Սովետական կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ նոր միտումներն առավել համակենտրոնացված արտահայտություն ստացան 60-ական թթ. և առանձնապես 70-ական թթ. սկզբին: Ի տարբերություն նախորդ տասնամյակների, այդ շրջանի ստեղծագործական պրակտիկայում հաստատուն տեղ գտան XX դ. երաժշտական տեխնիկայի այնպիսի բարդ երևույթներ, ինչպիսիք են դողեկաֆոնիան, սոնորիստիկան, ալեատորիկան, պլուանտիլիզմը: Ընդհանուր առմամբ, նորի հատ-

---

<sup>1</sup> Այդպես են գրված, օրինակ, Ա. Աճեմյանի «Ռեքվիեմը» ծայրի, ասմունքողի, դաշնամուրի, երկու ֆլեյտաների և հարվածային գործիքների համար, Ա. Բոյանյանի գործերի մեծ մասը, Է. Հայրապետյանի «Նվագ դաշնամուրով, նվագ դափով» և այլ ստեղծագործություններ:

կանիշները դրսևորվեցին ինչպես արտահայտչամիջոցների ասպարեզում, այնպես էլ ձևի, ժանրի մեկնաբանության, ավանդույթների հետ կապի եղանակների, ֆուկլորային նյութի հանդեպ մոտեցման և այլ ոլորտներում:

Հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ նոր ուղությունները պայմանավորված էին ինչպես երաժշտության զարգացման ընդհանուր միտումներով, այնպես էլ այդ միտումների կիրառման անհատական հատկանիշներով<sup>1</sup>: Գրելաձևի նոր տեխնիկան և իրականության արտացոլման սուբյեկտիվ անհատական ուղղվածությունը կոմպոզիտորներն աշխատում էին նախ և առաջ փորձարկել կամերային երաժշտության ասպարեզում: Ուստի 70-կան թվականների շեմին զգալիորեն մեծացել էր հետաքրքրությունը կամերային ժանրերի նկատմամբ: Գրելաձևի ժամանակակից տեխնիկայի յուրացումը կոմպոզիտորներից պահանջում է դրամատուրգիական թարմ լուծումներ, որն իր հերթին պատճառ է դառնում ավանդական ժանրերի նորովի մեկնաբանության, դրանց արմատական վերաինաստավորման համար (այստեղից էլ՝ տարբեր քանակությամբ մասեր ունեցող սիմֆոնիաները, սոնատները, դրանց մեջ զարգացման վարիանտային, տարերային-ինպրովիզացիոն տիպի գերակշռումը): Նույն իրողության հետ է կապված նաև բազմաթիվ անսովոր գործիքակազմերի համար գրված երկերի ծնունդը<sup>2</sup>: Հայ երաժշտութ-

---

<sup>1</sup> Հայ երաժշտության մեջ այդ միտումները նկատվել են 60-ական թվականների սկզբին: Այդ մասին բավական լայն լուսաբանություն է տալիս Ս. Սարգսյանը (С. Саркисян, Вопросы современной армянской музыки, Ереван, 1983):

<sup>2</sup> Այս երևույթը հանգամանորեն քննել է Ա. Արևշատյանը [Ա. Արևշատյան, Ոչ ավանդական անսամբլները հայ կամերային երաժշտության մեջ («Սովետական արվեստ», 1976, դ10, էջ 38-43)]: Այդ հարցը շոշափում են նաև Գ. Գյողակյանը և Ս.Տեր-Սիմոնյանը [Г. Геогакян, М. Тер-Симонян, Камерно-инструментальная ансамблевая музыка ("Музыкальная культура Арм. ССР", М., 1985, с. 284-285)]:

յան մեջ կարելի է հիշել նման մի շարք ստեղծագործություններ, ինչպես, օրինակ, Զ. Տեր-Թադևոսյանի՝ Ջութակահարների անսամբլի, երգեհոնի, շեփորի և հարվածային գործիքների համար գրված կոնցերտը, Տ. Մանսուրյանի «Թռչունի ուրվապատկերը» չեմբալայի և հարվածային գործիքների համար, «Վարդի նվեր» վոկալ-գործիքային շարքը (Մ. Ջարիֆյանի խոսքերով)՝ սոպրանոյի, ֆլեյտայի, թավջութակի և դաշնամուրի համար, Մ. Իսրայելյանի՝ Հոբոյի, կլարնետի, ջութակի, ալտի, թավջութակի և դաշնամուրի սեսյտետը, Ա. Բոյանյանի մանրամվագների շարքն ու զրեթե բոլոր ստեղծագործությունները, Ե. Երկանյանի «Կանտիկլը»՝ 4 սոպրանոյի, 6 ֆլեյտայի, հարվածային գործիքների և դաշնամուրի համար, Ա. Ջոհրաբյանի՝ երկու տետրից կազմված «Բումերանգների խաղեր» շարքը՝ ֆլեյտայի, հոբոյի, կլարնետի, լարային կվարտետի, դաշնամուրի և հարվածային գործիքների համար, Հ. Մելիքյանի կամերային կոնցերտները և շատ ուրիշ երկեր։

Անսովոր գործիքակազմերի երևան գալը պայմանավորված է ոչ միայն ժանրային նոր գոյացություններ ստեղծելու ձգտումով, այլև գործիքների տեմբրային-սոնորիստական էությունը թարմացնելու, դրանց ռեգիստրային և կոլորիտային հնարավորությունները առավել բացահայտելու և կարելիովյն չափ բազմազան դարձնելու ցանկությամբ։ Միաժամանակ ներժանրային լուծումների անկրկնելիությունն ու գործիքակազմերի բազմազանությունը հեղինակային հղացումը ծայրաստիճան անհատականացնելու՝ արդի երաժշտության համար ընդհանուր միտումի անմիջական արդյունքն են։

Կամերային ժանրերի նկատմամբ հետաքրքրությունը, որ սկզբնապես կապված էր այս ասպարեզում գրելաձևի նոր տեխնիկայի յուրացման որոշակի հարմարությունների հետ, կյանքի կոչեց զգալիորեն սեղմ մասշտաբներ ունեցող հնչողությամբ երկեր։ Այսպես, երևան եկան մեծաքանակ կամերային սիմֆոնիաներ, կոնցերտներ, կանտատներ։ Մի խոսքով, նախկինում սիմֆո-

նիկ մեծ նվազախմբի համար նախատեսված ժանրերն անցան կամերային նվագախմբերի ոլորտը:

60-ական թվականների վերջին և 70-ական թվականների սկզբին տարածում ստացավ հայ երաժշտության համար մի նոր ժանր՝ նվագախմբային կոնցերտը (որ Ս. Մանսուրյանի՝ 60-ական թվականների նախաձեռնության շարունակությունն էր): Ամենուր մեծ կարևորություն ձեռք բերեցին հարվածային գործիքները, հարստացավ դրանց տեմբրային համակազմը: Ուշադրության կենտրոնացումը գործիքների տեմբրային հատկանշականության վրա հանգեցրեց այն բանին, որ միաժամանակ մեծացավ կոմպոզիտորների հետաքրքրությունը փողային գործիքների տարբեր տեսակների նկատմամբ: 70-ական թվականները դարձան հայ երաժշտության մեջ հիրավի աննախադեպ՝ մենակատար փողային գործիքների և դրանց զանազան անսամբլային զուգորդումների համար գրված մեծաթիվ երկերի ստեղծման տարիներ: Այս ուղղության հիմքը հայ երաժշտության մեջ դրեց Ա. Հարությունյանը՝ դեռ 1950-ին գրելով Շեփորի և նվագախմբի իր հռչակավոր կոնցերտը: 70-ական թվականներին երևան եկան Ա. Հարությունյանի ևս երեք նոր կոնցերտները՝ Շեփորի (դ 2), Հոբոյի և Ֆլեյտայի (սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ), ինչպես նաև ուրիշ կոմպոզիտորների (Ա. Աճեմյան, Գ. Հախինյան, Գ. Հովունց, Գ. Զթյան, Է. Արիստակեսյան, Ս. Մանսուրյան, Յու. Ղազարյան, Լ. Զառչյան, Ռ. Գալստյան, Ե. Երկանյան, Է. Հայրապետյան, Կ. Պետրոսյան, Ա. Սաթյան) փողային գործիքների համար գրված մեծաքանակ ստեղծագործություններ: Առաջին անգամ այդքան մեծ նշանակություն ստացան փողային գործիքները: Այդ գործիքներին հաճախակի դիմելու շնորհիվ որոշ չափով ընդլայնվեցին դրանց կատարողական և տեմբրառեզիստային հնարավորությունները՝ բարերար ազդեցություն գործելով երաժշտության այս ասպարեզում կատարողական արվեստի մակարդակի բարձրացման վրա:



XX դ. երաժշտության և, մասնավորապես, 60-70-ական թվականների սովետական երաժշտության մեջ տարածված միտումներից են նեոկլասիկական, նեոռոմանտիկական և նեոիմպրեսիոնիստական դրսևորումները, որոնց մասին մասնագետները խոսել են բազմիցս: Հայ երաժշտության մեջ երաժշտական լեզվի այդ առանձնահատկությունները լայն արտացոլում են գտել Է. Հովհաննիսյանի, Տ. Մանսուրյանի, Մ. Իսրայելյանի, Վ. Բաբայանի, Ա. Ջոհրաբյանի, Ռ. Սարգսյանի, Ե. Երկանյանի, Ա. Սաթյանի և ուրիշների ստեղծագործություններում:

Դրամատուրգիական թարմ լուծումների ձգտումը ժամանակակից երաժշտության մեջ հանգեցրեց տարբեր ժանրերի համադրմանը: Նման օրինակներ հանդիպել են նաև անցած հարյուրամյակների կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ (Ռիմսկի-Կորսակովի «Մլադա» օպերա-բալետը, Բեռլիոզի «Ֆաուստի դատապարտումը» օպերա-օրատորիան ու «Ռոմեո և Ջուլիետ» սիմֆոնիա-օրատորիան, Բիզեի «Վասկո դը Գամա» սիմֆոնիականտառը և այլն): Սակայն XX դ. և առանձնապես 60-70-ական թվականներին այսպես կոչված «ժանրային հիբրիդները» արվեստի, և ոչ միայն երաժշտական արվեստի, բնորոշ երևույթներից մեկը դարձան: Այս կապակցությամբ սովետական գրող Վ. Կատաևը նշում է. «Ես համոզված եմ, որ մեր ժամանակներում՝ գիտական մտքի թռիչքի, բազում կարևոր պրոբլեմների կոմպլեքսային լուծման ժամանակներում, արվեստի մեջ պետք է միաձուլվեն տարբեր ժանրեր: Չէ որ այն բաները, ինչ նախկինում համարվում էին անհամատեղելի, այժմ համատեղվում են ... Կատարվում է մոտավորապես այն, ինչ քրժման վառարաններում, ուր բարձր ջերմության պայմաններում ի մի են ձուլվում բաղադրությամբ բոլորովին այլազան տարրեր»<sup>1</sup>: Սովետական արձակում մասնագետներ

<sup>1</sup> "О времени и судьбах" (интервью с В. П. Катаевым) ("Книжное обозрение", 1967, № 5, с. 11):

րը ժանրային համադրում են նկատում Վ. Կատակի, Չ. Այքմատովի, Վ. Օռլովի, Դ. Գրանինի, Վ. Սոլոուխինի, Հ. Մաթևոսյանի և ուրիշների մի շարք նոր երկերում<sup>1</sup>: Առանձին դեպքերում (ինչպես և երաժշտության մեջ) դժվար է նույնիսկ որոշել երկի ժանրային պատկանելությունը:

Տարբեր կերպ են դրսևորվում ժանրերի փոխանցումները երաժշտության մեջ, շեշտվում է դրանց ժանրային այս կամ այն առանձնահատկությունը, որով և որոշվում է երկի հիմնական տեսակը, լինի սիմֆոնիա, կանտատ թե կոնցերտ: Միաժամանակ հանդիպում են ժանրային երկու հավասարաթեք յուրահատկություններով երկեր, ինչպես, օրինակ, Է. Հովհաննիսյանի «Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետը, Ա. Աճեմյանի Կոնցերտ-ֆանտազիան, Ե. Երկանյանի Սիմֆոնիա-կանտատը, Ա. Զոհրաբյանի Կոնցերտ-սիմֆոնիան և Կոնցերտ-էլեգիան, Ռ. Սարգսյանի Թավջութակի և նվագախմբի կոնցերտ-սիմֆոնիան և այլն: Գոյություն ունեցող բազմազան ինֆորմացիայի ստեղծագործաբար օգտագործումը հնարավոր է հենց դարավոր ավանդույթները հաղթահարելու և դրանք վերաիմաստավորված տեսքով ժամանակակից կյանքի ու արվեստի հիմնահարցերի համատեքստի մեջ ներմուծելու միջոցով: Միջոցների լայն զինանոցի ներգրավումը պայմանավորված է երկի բովանդակության շրջանակների ընդլայնմամբ, աշխարհի փիլիսոփայական իմաստավորումը արվեստի մեջ առավել լիակատար բացահայտելու ձգտմամբ:

Ինչպես նշեցինք հոդվածի սկզբում, նորի յուրացման շրջանում ստեղծված ոչ բոլոր փորձերն էին արժանի բարձր գնահատության ու քաջալերանքի: Որոշ կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ (իհարկե, ոչ բոլոր գործերում) նկատվեցին ինչ-ինչ անհաջողություններ, ծայրահեղություններ, վրիպումներ: Այս-

---

<sup>1</sup> См. Т. Г е в о р к я н, Жанровые особенности советской прозы (ՀՄՄՀ ԳԱ «Լրագրեր հասարակական գիտությունների», 1983, № 9, с. 12-21):

պես, այդ շրջանում առավել հաճախ հանդիպող քննադատական մասնավոր դիտողությունները վերաբերում էին երաժշտական նյութի շարադրման հատվածայնությանը, ձևի հեղինկությանը, սեպտիմայի, նոնայի տիպի դիտոնանս ինտերվալների ծայրահեղ շատ օգտագործմանը, այս կամ այն նոր արտահայտչամիջոցի կիրառման միօրինակությանը, որ հանգեցնում էր երկի ազգային նկարագրի համահարթեցմանը<sup>1</sup>: Նախասիրած հնարանքների և մեղեդիական դարձվածքների միանման կազմը կասկածի տակ դրեց նաև երկի բովանդակային խորության աստիճանը, իսկ որոշ դեպքերում՝ որևէ գաղափարի առկայությունն իբրև այդպիսին:

Սակայն հայտնի է, որ ոչ թե անհաջողությունները, այլ հենց հաջողություններն են կանխորոշում ամեն մի շրջանի երաժշտական արվեստի զարգացման ընթացքն ու նշանակությունը: Ուստի շատ կարևոր է ոչ միան յուրաքանչյուր մասնագետի (այդ թվում և կոմպոզիտորի) տեխնիկական զինվածության ամրնդիատ բաժրացումը, ժամանակին համաքայլ ընթանալու նրա ձգտումը, այլև դրա հետ մեկտեղ հավերժական ճշմարտությունը հաստատելու ունակությունը, այն է՝ բովանդակությունն է (խորը, գաղափարական, վսեմ) թելադրում այս կամ այն միջոցի ընտրությունը, բովանդակությանը պետք է ենթարկվեն տեխնիկական նորարարության բոլոր ձևերը: Ու թեև երաժշտության մեջ այդ ճշմարտությունը արտահայտման խիստ վերացական ձևեր է ստանում, այնուհանդերձ, նույնիսկ անպատրաստ ունկնդրի համար առաջին հերթին կողմնորոշող է դառնում հնչող երկի ե-

---

<sup>1</sup> Քննադատական խոսքեր ասվեցին հետևյալ հոդվածներում՝ А. К л о т ы нь, Восхищения и размышления ("Советская музыка", 1975, № 114 с. 30); А. Б о г д а н о в а, Достоинства и издержки ("Советская музыка", № 4, с. 13); Н. З и в, Е. Б а р а н к и н, Музыка молодых ("Советская музыка", 1979, №11, с. 72-73) և այլն:

բաժնետակա՛ն մտքի զարգացման տրամաբանության համոզիչ կամ անհամոզիչ լինելու զգացողությունը:

70-ական թթ. նվաճումների շարքին են իրավամբ դասվում Ավետ Տերտերյանի սիմֆոնիաները: Այդ տասնամյակը հիրավի Տերտերյանի համար գործիքային ստեղծագործությունների ծաղկման շրջանը եղավ, որը, ինչպես հայտնի է, նոր ուղիներ բացեց ժամանակակից սիմֆոնիկ երաժշտության զարգացման մեջ<sup>1</sup>: Իրավացի է Մ. Ռուխկյանը, երբ գրում է. «Տերտերյանի սիմֆոնիաների լեզվական առանձնահատկություններն այնքան յուրահատուկ են, բնորոշ, ինքնատիպ ու համարձակ, որ հենց այդ արտաքին հատկանիշներն են առավել զորեղ ազդեցություն գործում ժամանակակից հայ, և նույնիսկ ոչ միայն հայ, սիմֆոնիկ երաժշտության վրա»<sup>2</sup>:

Թերևս հայ կոմպոզիտորներից քչերն են անցած տասնամյակում այնպես ազատորեն տիրապետել ժամանակակից երաժշտական լեզվին, ինչպես Ա. Տերտերյանը: Այն ժամանակ, երբ գրելաձևի նոր տեխնիկայի յուրացման ինտենսիվ պրոցես էր տեղի ունենում, Տերտերյանը վստահորեն խոսում էր այդ լեզվով՝ վերջինս մշտապես ենթարկելով իր կերպարային-հուզական և իմաստային բարձր խնդիրներին: Այն մասին, թե Տերտերյանի սիմֆոնիաներն ինչ հուզական և հոգեբանական զորեղ ներգործություն են ունենում ունկնդրի վրա, խոսվել է բազմիցս (հոդվածներում, հետազոտություններում, հայ, սովետական, արտասահմանյան երաժշտագետների ելույթներում): Մեր խնդիրն է ճշգրտել, թե նրա լեզվի յուրահատկությունները որքանով են հա-

---

<sup>1</sup> Քանի որ Ա. Տերտերյանի սիմֆոնիաներում առավել ամբողջականորեն են արտահայտվել 70-ական թվականների գործիքային երաժշտության միտումները, ապա հոդվածում նրա ստեղծագործությունների քննությանը առավել լայն տեղ է հատկացվում:

<sup>2</sup> М. Р у х к я н, Армянская симфония, Ереван, 1980, с. 110.

մապատասխանում 70-ական թվականների շրջանի համար ընդհանուր երաժշտատեխնոլոգիական նկրտումներին:

Առաջին սիմֆոնիայում (1969) արդեն նկատելի են կոմպոզիտորի ոճական և ժանրային նոր հակումները, սկսած գործիքային ոչ տիպական կազմի ընտրությունից՝ երգեհոնի, բաս-կիթառի և հարվածային գործիքների ուժեղացված խմբի օգտագործմամբ, մինչև բուն երաժշտական լեզվի արտասովոր հատկությունները: 70-ական թվականների սիմֆոնիաներում (Երկրորդից մինչև Վեցերորդ) այս յուրահատկություններն ի հայտ եկան ավելի զարգացած ձևով և որակական կայունություն ստացան: Միաժամանակ սկսեցին ուրվագծվել կոմպոզիտորի ստեղծագործական աճի որոշակի օրինաչափությունները:

Տերտերյանը ամենից առաջ էականորեն վերահմաստավորում է սիմֆոնիայի ժանրը (որ արվեստաբաններին հարկադրեց լրջորեն խորհել երաժշտական ստեղծագործության այդ տեսակի և, ընդհանուր առմամբ, սիմֆոնիզմի ժամանակակից ըմբռման մասին): Թե ինչ փոփոխություններ են կատարվել արդի սիմֆոնիայի կառուցվածքում, ժամանակին նշել է Մ. Արանովսկին. «Կառուցվածքային որոնումների բնորոշ գծերից մեկը հրաժարումն է սոնատային ձևից ... Գլխավորն են դարձել ոչ թե բուն սոնատային ձևը և ոչ սոնատայնության սկզբունքը, այլ իմաստաբանական այն ֆունկցիաները, որոնց կրողն է եղել նա, և որոնք այժմ կարող են իրացվել այլ կառուցվածքներով»<sup>1</sup>: Եվ կարծես այդ մտքի շարունակությունն է սիմֆոնիայի ժանրի փիլիսոփայական բնորոշումը, որ տվել է Ռ. Ստեփանյանն արդեն Ա. Տերտերյանի ստեղծագործության վերլուծության կապակցությամբ: Հիմնվելով Բ. Ասաֆևի դրույթի վրա, Ստեփանյանն արդի փուլում սիմֆոնիայի՝ որպես ժանրի, դերն ու կոչումը տեսնում է ոչ թե նրա «ձևային հատկանիշների», այլ այն հնարավորությունների մեջ, որոնք

---

<sup>1</sup> М. Арановский, *Симфонические искания*, Л., 1979, с. 171.

թույլ են տալիս «առաջադրել նշանակալի գաղափարներ ու խնդիրներ և բացահայտել դրանք աճի դիմամիկայում, այսինքն՝ «սիմֆոնիկորեն»<sup>1</sup>: Հենց այս հատկանիշներն են բնորոշ Տերտերյանի սիմֆոնիաներին: Կոմպոզիտորը ցուցադրում է երաժշտական-դրամատուրգիական մտածողության մի տիպ, որը հիմնված է ոչ թե այս կամ այն ձևի շրջանակներում ծավալվող ավանդական թեմատիկ նյութի, այլ հնչյունի կամ որոշակի ռիթմա-ինտոնացիայի խաղարկման վրա (միկրոթեմատիկ գրելաձևի տիպ)՝ դրա հետագա շերտավորումով և տարերային իմպրովիզացիոն զարգացմամբ: Ընդ որում հիմնական ձևակազմիչ և շարժիչ ուժ է դառնում տարբերակորեն փոփոխվող օստինատային ձևերի հերթագայությունը<sup>2</sup>: Հայտնի է, որ օստինատայնության հնարանքի յուրօրինակ օգտագործումը արևելյան մի շարք մշակույթներին բնորոշ հատկանիշ է<sup>3</sup>: Այս ավանդույթը կապված է մասնավորապես հոգեբանական մեկ վիճակի մեջ խորասուզվելու հետ: Օստինատայնության մնան տեսակները բնորոշ են, օրինակ, Ա. Խաչատրյանի երաժշտությանը<sup>4</sup>: Անդրկովկասի և Միջին Ասիայի հանրապետությունների շատ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործությունների ձևը նույնպես հաճախ կազմվում է օստինատային կառուցվածքների շղթայից:

<sup>1</sup> Р. С т е п а н я н, Авет Тертерян (Композиторы союзных республик, М., 1980, с. 187); п»л Э. М. Б е р к о, Отбор—это всегда обновление ("Советская музыка", 1979, № 5, с. 31).

<sup>2</sup> Օստինատի և ինտոնացիոն զարգացման եղանակների նշանակության մասին, մասնավորապես Տերտերյանի երկրորդ սիմֆոնիայում, տես А. Клотынь, նշվ. հոդվ. ("Советская музыка", 1979, № 11, с. 33):

<sup>3</sup> Արևելքի արվեստի ավանդույթների հետ կապն է մատնանշում նաև Կ. Խոսրոաշյանը [К. Х у д а б а ш я н, Мир его музыки ("Коммунист", 24. IX. 1977)]:

<sup>4</sup> Ст»А. А р у т ю н о в. А. Хачатурян и музыка Советского Востока, М., 1983

Ա. Տերտերյանի հարմոնիկ լեզուն հյուսված է հնչյունաշարի գոյություն ունեցող բոլոր տոներից: Ընդ որում կոմպոզիտորը նախապատվություն է տալիս երկար հնչող պրիմաներին, սեկունդային զուգորդումներին, որոնց զարգացումը համգեցնում է այլատոն, կլաստերային համահնչյունությունների: Կոմպոզիտորը լանդրեն օգտագործում է նաև ձայնառության (արևելյան նշանակությամբ՝ դամի) հնարանքները, որոնց կիրառումը գալիս է հայ ազգային կատարողական հնագույն ավանդույթներից:

Այսպես, օրինակ, Երկրորդ սիմֆոնիայի երրորդ՝ ավարտական մասի, ամբողջ զարգացումն ընթանում է ցածր լարայինների ձայնառության (փոքր սեկունդայում) ֆոնի վրա: Մեծ նշանակություն է ստանում ձայնառությունը Երկրորդ, Զորքորդ և Հինգերորդ սիմֆոնիաներում: Ընդ որում, Հինգերորդում արդեն ամբողջ դրամատուրգիան կառուցվում է նույն երկարածիզ տոնի վրա (as), որ յուրատեսակ թեմատիկ դեր է կատարում: Եվ սիմֆոնիայի ֆինալում միայն անսպասելիորեն (կլաստերային համահնչյունության մաքրման միջոցով) պարզվում է այդ հնչյունի (փաստորեն C-dur-ային տոնայնության VI հարմոնիկի) լադային նախասկզբնական էությունը, որ հնչյունազուգորդումների աններդաշնակային քաոսից հետո ներկայանում է իբրև դասական ֆունկցիոնալ ձգողականությունների որոշակիության և առիմքնող գեղեցկության խորհրդանիշ:

Տերտերյանի սիմֆոնիաներում հորիզոնական հնչյունաբարձրությային (ինտոնացիայի) ոլորտը լիովին ենթարկված է տեմբրային արտահայտչականությանը: Որպես հետևանք կարևորվում է ոչ թե մելոդիկայի բուն շարժումը, նրա ինտերվալային հարաբերակցությունը, այլ տեմբրային հատկանշականությունը և դրանով իսկ՝ տեմբրերի անհատականացումը: Հիշենք հարվածային, փողային տարբեր գործիքների տեմբրերը, վերջապես, առավել վառ ու տպավորիչ՝ ազգային նվագախմբերի՝ Երրորդ սիմֆոնիայում զուտնայի և դուդուկի, Հինգերորդում՝ քամանչայի,

Երկրորդում՝ ինչ-որ չափով նաև տղամարդու ձայնի տեմբերը: Նույնիսկ երգչախումբը, որ կոմպոզիտորն օգտագործել է Երկրորդ և Վեցերորդ սիմֆոնիաներում, տեմբրաստնորիստական դեր է կատարում: Այսպիսով, տեմբրը Տերտերյանի սիմֆոնիաներում, Մ. Բերկոյի ստույգ ձևակերպմամբ, «դառնում է մտքի, կերպարի կրող, դրամատուրգիական որոշակի շերտի լեյտսիմվոլ»<sup>1</sup>:

Արտակարգ հարուստ ու նշանակալի է նաև Տերտերյանի երաժշտության ռիթմական ոլորտը: Այն հաճախ թեմատիկ դեր է կատարում (օրինակ, Երկրորդ և Երրորդ սիմֆոնիաների եզրային բաժիններում): Առաջին սիմֆոնիաներում ռիթմը (տևողության հարաբերակցությունը) դեռ ենթարկված է մետրական կազմակերպմանը, սակայն իրեն դրսևորում է բավական ճկուն ու բազմիմաստ կերպով: Այսպես, Երկրորդ սիմֆոնիայի առաջին մասում չորս քառորդ չափի շրջանակներում հերթազայում են ռիթմական պարբերականությունն ու ոչ պարբերականությունը, ռիթմական քառակուսիությունն ու բազմապլան պոլիռիթմիան<sup>2</sup>: Երկրորդ մասում

<sup>1</sup> Տե՛ս М. Б е р к о, նշվ. հոդվ. ("Советская музыка", 1979. № 5, с. 33): Վերլուծելով Չորրորդ սիմֆոնիան, Բերկոն ուշադրություն է դարձնում նաև այն բանի վրա, որ Տերտերյանի երաժշտության սիմֆոնիկ զարգացման ղեկավարն «մեծապես պայմանավորված է տեմբրային դրամատուրգիայով» (նույն տեղում, էջ 31): Սովետական կոմպոզիտորների երաժշտության մեջ (այդ թվում և Տերտերյանի սիմֆոնիաներում) տեմբրի նշանակության մասին տե՛ս նաև Р. Т е р т е р я н, Драматургическая роль тембра ("Советская музыка", 1985: № 10; с. 95-98):

<sup>2</sup> Ռիթմական պարբերականությունը երաժշտական սիմետրիայի տարատեսակություններից է՝ «Ժամանակի հատվածների համաչափությունը, նույնականությունը» (տե՛ս В. Х о л о п о в а, Музыкальные ритм, М., 1980: с. 18), պոլիռիթմիան՝ նույն ժամանակի մեջ երկու և ավելի տարբեր ռիթմական գծապատկերների զուգորդումը (նույն տեղում, էջ 34), ռիթմական քառակուսիությունը՝ 2 թվի առավել բարձր աստիճան կազմող տևողությունների զուգորդումը (տե՛ս Л. М а з е л ь, В. Ц у к к е р м а н, Анализ музыкальных произведений, М., 1967, с. 183):



շարունակ հաղթահարվում է մետրական մասնատումը, քանի որ կատարումն ընթանում է միջնադարյան երգասացությունների ոգով: Իսկ սիմֆոնիայի ֆինալի բաբախող ռիթմը, ընդհակառակը, լիովին ենթարկված է մետրական կազմակերպմանը: Երրորդ սիմֆոնիայում ռիթմի դերն էականորեն մեծանում է: Այստեղ ազգային բնորոշ, ծիսական պարային ռիթմերը զուգորդվում են օստիննատային պոլիռիթմական շղթաների հետ, ռիթմական իմպրովիզացիան՝ ռիթմական օստիննատոյի, արտամետրական զարգացումը (միջին մասում, դուդուկի պարտիայում)՝ պարբերականորեն փոփոխական մետրի հետ (սիմֆոնիայի ֆինալում): Իսկ Չորրորդ և Հինգերորդ սիմֆոնիաներում ռիթմական շարժումը բացարձակ ազատություն է ձեռք բերում: Հնչյունների և համահնչյունների շեշտադրումը տարերային բնույթ է կրում:

Տերտերյանի երաժշտության մեջ ակներև են մահ գրելածևի սերիական տեխնիկայի և ալեատորիկայի տարրերը, որ մա մեկնաբանում է բացառիկորեն ինքնատիպ ու ազատ: Դրանք համադրվում են կոմպոզիտորի լեզվի մյուս առանձնահատկությունների հետ, ներկայացնելով գրելածևի ժամանակակից բազմաբնույթ հնարանքների միավորում՝ հաղորդման անհատականացված եղանակով: Օրինակ, Երկրորդ սիմֆոնիայի առաջին մասում (ֆագոտի նվագում) օստիննատային ձևով կրկնվող քեմատիկ շարժումը ներկայացնում է ազատ մեկնաբանված սերիա, որն ամեն անգամ իրացվելիս հորիզոնականորեն տեղաշարժվում է տակտի հաջորդ ութերորդական մասի վրա: Դեպի առաջ դանդաղ, ստատիկ շարժման զգացողություն է հարուցվում: Ֆակտուրայի հետագա թանձրացումը, անը տեմբրային նորանոր շերտերի ներառման շնորհիվ հանգեցնում են բազմապլան, «զերբազմաձայն» օստիննատային շարժման: Դրանց համատեղ, ստրետտային ձևով շարադրված հնչողությունն առաջ է բերում ալեատորիկայի և անընդհատ ձևափոխվող սերիական զուգակցությունների պատրանք: Մոտավորապես

նման երևույթ է նկատվում Չորրորդ սինֆոնիայում, երբ փողայինների նվագում հայտնվում է ազատ մեկնաբանված թեմա-սերիա: Այստեղ արդեն կոմպոզիցիայի հիմնական հնարանք է դառնում իմպրովիզացիան՝ տրված հնչյուններով:

Ա. Տերտերյանի սինֆոնիաներում ասես կենտրոնացել են 70-ական թվականների երաժշտության միտումների գլխավոր առանձնահատկությունները: Միաժամանակ այդ առանձնահատկություններն առավել հետևողական, տրամաբանորեն հիմնավորված գեղարվեստական արդարացում են ստացել ոչ միայն կոմպոզիտորի անբասիր տեխնիկայի, այլև զգալիորեն նրա ստեղծագործական ճկուն ինտուիցիայի և բարձր քաղաքացիական գաղափարների շնորհիվ, որոնք հիմնահարցերի համապարփակ մի շրջան են ընդգրկում՝ ազգային երաժշտական արժեքների յուրակերպ վավերացումներից (որ փոքր-ինչ երանգավորված են կարոտաբաղձ տրամադրություններով) մինչև դաշրջանի հոգեբանական մթնոլորտի, ավերիչի, աղետայինի և հավերժ կենդանու, ուժեղի, լուսավորի ողբերգական բախումների խոր ըմբռնումը:

Ա. Տերտերյանի սինֆոնիաները ազգային (ամենալայն իմաստով) և XX դարի ժամանակակից երաժշտական արվեստի վերջին նվաճումների համադրման ցայտուն օրինակներ են:

*ՀՄՄՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների»  
ամսագիր, 1988, № 8*

## ПОСВЯЩЕНИЕ АВЕТУ ТЕРТЕРЯНУ

Он ушел так, как будто и не ушел. Во сне. Ушел в ту таинственную космическую тишину, из которой извлекал столь поразительные музыкальные полотна, что могли быть созвучны лишь безбрежным звуковым процессам Вселенной. Он ушел, не дожив каких-то 10-12 дней до первого своего авторского фестиваля, который тем не менее состоялся в декабре (1994) Екатеринбурге.

Каждое произведение А.Тертерьяна сопровождалось ожесточенной дискуссией, в которой рядом находились порою взаимоисключающие мнения - восторг и гнев, радость и ярость, возведение до небес и полное низвержение. Лишь одно состояние оказывалось общим - не было равнодушных. Московский музыковед, доктор искусствоведения Н.Шахназарова остроумно назвала Тертерьяна «коробочкой с сюрпризом». И действительно, сочинения композитора каждый раз по-новому поражали слушателя. Нередко даже возникало недоумение, граничащее с душевным смятением. Казалось, человек заново себя узнавал. Ведь Тертерьян, сам того не подозревая, раскрывал перед слушателями новые звуковые горизонты, а значит, и новые пласты и возможности восприятия музыки, которые до того были как бы сокрыты в подсознании. Слушатель и по сей день оказывается невольным втянутым в некое действо, творящееся на глазах. Необходимым условием при этом становится особый настрой, состояние готовности ко всякого рода звуковым потрясениям, которыми изобилуют сочинения Тертерьяна. Поражает дерзость композитора, его умение доходить в музыке до неистовства, с одной стороны, с другой, - до предельно чистых, прозрачных звуко сочетаний, излучающих до боли яркий свет.

Музыка А.Тертерьяна заставляет чувствовать себя одной из частиц единого, огромного, необъятного, многосложного и многозначного явления, имя которому - жизнь во Вселенной. Ощущение это вызывает чувство трепетного беспокойства за судьбы живых существ, желание единения, согласия, сохранения не-

зыблемых ценностей окружающего мира, ощущение преходя-  
чести одних явлений и своеобразной статичности необъятных  
просторов таинственного мироздания.

А ведь успех пришел к композитору довольно поздно, чуть  
ли не к 40 годам (конец 60-х). Пришел тогда, когда меньше всего  
можно было этого ожидать, поскольку он совпал со временем  
острого преследования и неприятия всякого рода сочинений  
авангардистского толка. Музыка же Тертеряна была, можно ска-  
зать, «архиавангардистской». Однако даже в этот период - в пе-  
риод пика критики, Тертерян одержал неописуемую победу в  
1975 году, на фестивале «Закавказская музыкальная весна» в  
Тбилиси, представив на суд слушателей свою блистательную  
Вторую симфонию.

В чем был секрет успеха? Казалось, все было в симфонии  
нарушено - и форма, и вид музыкального тематизма (полное его  
отсутствие), и изобилие диссонирующих звучностей, и необыч-  
ное использование хора - как тембрового дополнения к оркест-  
ру, и, наконец, полное нарушение общепринятых традиций сим-  
фонического цикла во второй части, которая представляла со-  
бой одинокий монолог тенора, поющего в духе армянских сред-  
невековых церковных песнопений. Поразителен был и экспери-  
мент Тертеряна над слушательским восприятием музыки, тонко  
переданный первым прекрасным интерпретатором сочинений  
композитора - дирижером Давидом Ханджяном. Лучшее всего  
объяснение этому явлению дает сам автор. Он осознал, что оп-  
ределил новое отношение к музыкальному времени. Особенно  
это проявилось в финальной части симфонии, где зловеще-на-  
вязчиво повторяющееся оstinatное движение приводит в какое-  
то особое состояние, вследствие чего исчезает привычное ощу-  
щение отсчета. (Эффект этот невольно напоминает богатую  
разнообразием красочных оstinатных комплексов Симфонию  
Э.Мирзояна - педагога А.Тертеряна). «Все ноты уже были сыг-  
раны, наступила полная тишина, а рука дирижера продолжала  
пульсировать. На самом деле музыка еще долго звучит в тебе,  
как бы продолжаясь и после того, как закончилось произведе-

ние.» (См. 1, с.154). Публика встретила симфонию Тертеряна стоя, с овациями.

Вспоминаю и первое исполнение на Всесоюзном съезде композиторов Третьей симфонии Тертеряна (дирижер Д.Ханджян). Симфония посвящена памяти брата - дирижера Германа, безвременно ушедшего из жизни. В состав большого симфонического оркестра впервые были введены народные инструменты - дудук и зурна. Через бархатно-томные вздохи дудука передаются интонации народных песен-плачей (вохпов). Звуки же зурны олицетворяют символы народных плясок, ритмы которых в сочетании с ударными и «истерическими» выкриками тромбонов быстро перевоплощаются в зловещий, «безумный, вселенский пляс» (выражение композитора). Кое-что в симфонии возникло и как результат прямой ассоциации. В частности, «хохочущие валторны». «У Геры, - вспоминает композитор, - была японская заводная игрушка, которая гомерически хохотала. Когда же случилась трагедия, этот неестественный смех, сильно запечатлевшийся в моей памяти, стал в какой-то мере символом того страшного адского хохота над бренностью жизни, который как бы в напоминание о нашей суетности, бессмысленности многих наших деяний сопровождает трагедию смерти человека.» (См.1, с.156).

В колонном зале (Москва, 1979), когда звучала Третья симфония, стояла гробовая тишина. И неизвестно, что это означало - то ли чопорное неприятие или настороженное ожидание, то ли что-то другое. Во всяком случае мы, соотечественники, очень волновались. Однако музыка подняла такие глобальные, общечеловеческие проблемы, была настолько смелой, даже порою саркастически вызывающей, что уже в процессе исполнения возникла уверенность в ее победе, в ее всесильности. Музыка Тертеряна оказалась выше всякой критики, она победила косность выдуманных ограничений и запретов. Публика была ошарашена. Помню возглас рядом сидящей Софьи Губайдулиной (ныне всемирно известного композитора): «Он же дьявол! Да, ... это большой мастер!»

За Третью симфонию А.Тертерян был удостоен Государственной премии Армении: Критики единодушно отметили публицистический, гражданский, ораторский пафос его музыки. Композитор, как пишет М.Берко, «сообщает сочинениям убедительную силу, неопровержимость доказательств. ... В армянской поэзии ему близки буйные строки Егише Чаренца, трагическое смятение Григора Нарекаци.» (См. 2).

Затем пошли годы международного признания - опера «Огненное кольцо» открывает один из Генделевских международных фестивалей, симфонии композитора неоднократно исполняются в городах бывшего Советского Союза, а также в Германии, Англии, США, Югославии на престижных конкурсах и фестивалях.

В конце 80-х годов, когда изменилась политическая ситуация в Армении, наиболее остро отразившаяся, как известно, на положении интеллигенции, многие деятели культуры и искусства стали вынужденно покидать Родину. Отвечая в связи с этим на вопросы российского корреспондента из Екатеринбурга, А.Тертерян говорит: «Армянин всегда был силен духом. Если мы потеряем искусство, науку, мы потеряем все. В отличие от других у нас нет возможности заменить это нефтью, хлопком... . Материальная спекуляция - на виду у всех. Она в магазинах, на «столиках». Спекуляция же духовная видна только избранным, она скрыта от глаз народа. Он не видит, как рушится его национальная культура. Может, наоборот, даже радуется, что наконец эти «бездельники» - интеллигенты терпят крах. И не замечает того, что рубит сук, на котором сидит. Даже не сук, а все дерево вместе с корнями.» (газета «Уральский рабочий», 16 марта, 1993).

Удостоившись в 90-х годах международной стипендии, учрежденной в Германии, композитор по несколько месяцев находился в этой стране. Живя в комфорте, в Доме творчества под Берлином, Тертерян тем не менее чувствовал себя в «золотой клетке» (по его выражению). «Если б я получал четверть той стипендии, которую мне сейчас дают, - говорил он жене, - я бы никогда не покинул Армению, свой дом.» В одном же из своих

интервью корреспонденту вышеотмеченной газеты Екатеринбург он признается: «Настоящий художник должен жить на своей земле и умереть на ней. Отрыв от родной почвы губителен. Живя на чужбине он никогда не сможет передать чувство и духовное состояние своего народа.»

Весть о кончине Авета Тертеряна быстро облетела музыкальные круги Армении, глубоко опечалив поклонников его творчества.

... Один из январских концертов Симфонического оркестра филармонии был посвящен памяти А.Тертеряна. Предваряя исполнение Третьей симфонии, дирижер Л.Чкнаворян просто и доступно подготовил широкую слушательскую аудиторию к восприятию этой нетрадиционной музыки, сравнивая контрасты художественных красок Тертеряна с полотнами Мартироса Сарьяна, с природой Армении. Каждый волен представить под музыку то, что подсказывает ему фантазия. Главное, состояние той удивительной творческой одухотворенности, которое возникло и у слушателей, и у оркестрантов и дирижера, делая всех соучастниками рождения Музыки наяву.

Когда отзвучали последние звуки симфонии, кто-то из присутствующих (как выяснилось, не музыкант) воскликнул: «Как хочется послушать все симфонии Тертеряна!» Поистине непредсказуемо воздействие музыки.

«Он всегда говорил, что музыка не познана и не объяснена никем, что это - отражение иного, сверхчувственного мира, - читаем в некрологе газеты «Вечерний Екатеринбург». Та музыка, которую он вызвал из тишины и безмолвия, останется в человеческой истории одним из значительных звуковых миров конца нашего тысячелетия.»

1. Тертерян Р. Авет Тертерян. Ереван, 1989.

2. Берко М. Отбор - это всегда обновление. В журнале «Советская музыка», М., 1979, № 5.

*Газета РА «Время», 28 июня 1995.*

## ТРАДИЦИОННОЕ И НОВАТОРСКОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ОВУНЦА

Гагик Овунц является одним из ярких представителей армянской композиторской школы, а его творчество — благодатной почвой для наблюдения особенностей извечного взаимодействия традиционных и новаторских явлений в музыкальном искусстве. Обе стороны проявляются у автора весьма самобытно. Однако прежде, чем углубиться в суть содержания статьи, дадим небольшую справку о композиторе.

Заслуженный деятель искусств республики, профессор Ереванской консерватории Г.Овунц, получив профессиональное высшее образование в Ереванской государственной консерватории им. Комитаса по двум специальностям — скрипка (класс К.Домбаева) и композиция (класс Г.Егиязаряна), свою дальнейшую творческую деятельность целиком связал с композицией. В круг жанровых интересов Овунца входят главным образом инструментальные сочинения, которые издавались и исполнялись с неизменным успехом в республике и за ее пределами. Многие из этих сочинений твердо вошли в учебный репертуар консерваторий и музыкально-педагогических институтов республик бывшего Советского Союза. В список основных сочинений Овунца входят: Три цикла инвенций для симфонического оркестра; Симфоническая сюита; Концертные инвенции для фортепиано с оркестром, для виолончели с оркестром ("Гармония звука"); Концерты — для скрипки с оркестром, для фортепиано с оркестром; Струнный квартет, по 10 инвенционных пьес для деревянно-духовых и фортепиано, для струнных и фортепиано, для медных духовых и фортепиано; Сонаты для фортепиано (1.), для скрип-



ки и виолончели; 10 пьес-монограмм для фортепиано, хоровые сочинения, киномузыка<sup>1</sup>.

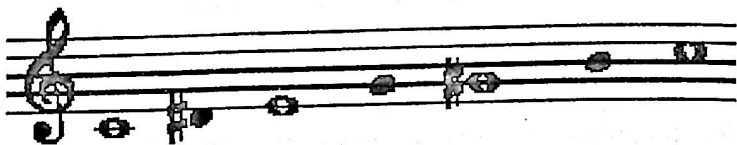
Композитор-мыслитель, Г.Овунц не поддавался тенденции механического освоения техники современного письма. Его новаторство заключается в том, что он выработал свою специфическую ладогармоническую систему, основанную на естественном, обертоновом звукоядре. В этом отношении Овунцу скорее всего созвучны теоретические воззрения П. Хиндемита, который, в свою очередь, находился под влиянием учения Й.Кеплера (2.). Немецкий астроном в своем труде "Гармония мира" говорит о единстве всей Вселенной. Хиндемит же, основываясь на идеях Кеплера, приходит к убеждению, что музыка всех времен — это организованное и по строгим правилам развивающееся целое. Поэтому нельзя пройти мимо данных природными законами отношений тонов, которые лучше всего представлены натуральным звукоядром (обертонами).

Что касается Овунца, то он свои воззрения изложил, в теоретической работе "Мысли о гармонии" (3, 4.). Брошюра состоит из трех разделов: вступления, основной части и небольшого заключения. Именно в центральном разделе композитор представил изобретенную им гармоническую систему, состоящую, в свою очередь, из трех ладогармонических подсистем. Первая вытекает из IV-V натуральных звуков "с" — "е". Такой же обертон получается от ми — "е" — "gis", на чем и замыкается круг — "gis"—"his"—"as"—"с". Манипулируя тем самым обертонами натуральных звуков IV-V, а затем и III, Овунц получает первый,

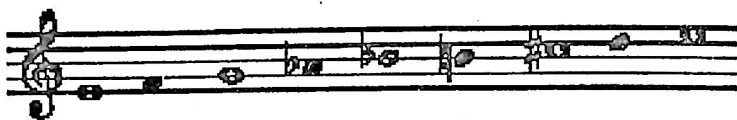
---

<sup>1</sup> В названиях произведений часто фигурирующее понятие "инвенция" трактуется композитором не в общепринятом значении (как старинный жанр имитационной полифонии), а соответствует его первоначальному значению — от латинского "inventio" - изобретение, выдумка.

шеститоновый симметричный лад, каждый из трех основных тонов которого может стать тоникой:



Поднимаясь выше по обертоновой шкале и манипулируя тем же способом V-VI-VII натуральными звуками, получает второй — восьмитоновый симметричный лад, который внешне совпадает с излюбленным ладом Римского-Корсакова (тон, полутон, в нижеприведенном примере — полутон, тон):



Поднимаясь еще выше и основываясь на VII-VIII-IX-X-XI натуральных звуках, Овунц образует двенадцатитоновый лад:



Каждый из этих ладов диктует свою специфическую аккордику, что подробно отмечено в исследовании Г.Овунца (3.). Сочинения Г.Овунца написаны либо в одной из этих систем, либо основаны на сочетании всех трех систем (дополнительные сведения об этом см. 4.п.156). В результате возник своеобразный стиль письма, в котором определенные ладогармонические ограничения в то же время способствуют свободному разворачиванию, простору фантазии композитора.

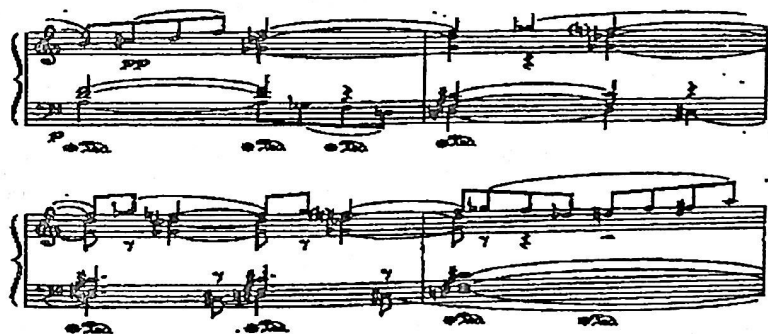
В круг анализируемых нами сочинений вошли инструментальные произведения, поскольку для композиторского мышления Овунца наиболее характерна именно эта область музыки<sup>1</sup>.

В процессе изучения музыкального языка композитора выявились следующие закономерности:

а) аккорды и интервалы у Овунца существуют как бы сами по себе. Это своеобразные продукты призывков, обертоновых гроздьев, очагов, возникших от сочетания разных звуков (и горизонтально, и в одновременности). Композитор, казалось, демонстрирует, сколь красива музыка обертоновых звучностей;

б) среди созвучий у Овунца, по нашим наблюдениям, довольно распространены терцсептаккорды или квинтсептаккорды, в которых и терция и септима большие. Это аккорды, возникшие от ладогармонических систем композитора. Они выглядят, как неполные большие мажорные септаккорды (см. нотный пример 1);

Пример 1



<sup>1</sup> Более подробно были рассмотрены: Три цикла инвенций для симфонического оркестра (I цикл - 1968, II цикл - 1970, III - 1971), М., 1977; "Гармония звука" (1976 - концертные инвенции для виолончели и оркестра, Ереван, 2001; 10 пьес — монограмм для фортепиано (1989), Ереван, 1998; Симфоническая сюита (Хореографические пьесы, 1992), Ереван, 2000.

в) зачастую, идет игра интервалами, сочетающаяся с интенсивными периодически повторяющимися типами движений. Подобным образом время от времени повторяются и обороты симметричных ладов Овунца;

г) нет разрешений интервалов и аккордов, хотя и визуально очевидны, порой, их традиционно классические типы. Они предстают как данности, подчеркивается их значимость, красота. Они особо высвечиваются на фоне прозрачной фактурной ткани, не нагроможденной излишними аккордовыми наслоениями. В результате, возникает своеобразное ощущение воздуха, пространства, которое часто отмечается в статьях музыковедов относительно произведений Овунца<sup>1</sup>;

д) ладовые системы композитора в какой-то степени влияют на ритмику его сочинений. Обыгрывание обертоновых звуков, их периодические повторы, доходящие до целых пластов с импульсивной моторикой движения, опевание одних и тех же или различных интервалов вызывают типы таких ритмов, которые не всегда связаны, скажем, с характерными свойствами ритмов национальной музыки. Хотя эти свойства тем не менее дают о себе знать и достаточно ярко. В этих целях было прослежено прежде всего отношение автора к метру и ритму. Выявились следующие результаты:

1. В многочастных сочинениях Овунца большинство (около 80%) изложено в едином метре (остальные — в переменном). Причем, приоритетным для Овунца является размер 4/4. При этом, заметна общая тенденция к сохранению действия метрической пульсации. Даже переменный метр зачастую внутри себя (внутритактово) симметричен, равномерен, слагаемые его не смазаны, а отчетливо ощутимы на слух в силу своей ритмической организованности.

---

<sup>1</sup> О том, как высоко оценивается творчество Овунца см. приведенный в конце список литературы.



Комитас, 1896, Берлин



Zeugniss.

Herr Archimandrit Keorkian Komitas aus  
Kloster Etchmiadzin ist vom Juli 1896  
bis Juli 1899 mein Schüler gewesen.

Von der Natur mit einem ausserordentlich  
scharfen Tonsinn und lebhafter Phantasie  
begabt, hat Herr Keorkian Komitas durch  
rastlosen Fleiss sowohl in der Theorie und  
Composition als auch im Gesange die  
erfreulichsten Resultate bei mir erzielt und  
sich zu einem gründlich geschulten ersten  
Musiker ausgebildet.

Herr Keorkian Komitas beherrscht das  
Gebiet der Harmonielehre, des Organs und  
freien Satzes, der Formalehre und Instrumentation  
vollkommen, so tief er, da er auch pädagogisches  
Geschick besitzt, sehr wohl im Stande sein wird,  
auf allen diesen Gebieten guten Unterricht  
zu erteilen.

Auch würde er sich zu einem tüchtigen  
Dirigenten von Chor und Orchester eignen,  
wobei ihm seine sympathische gut gebildete  
Baritonstimme sehr zu statten kommen dürfte.

Berlin, am 2. September 1899.

Richard Schmidt,  
Königl. Poeschischer Professor und Musik-Director,  
W. Potsdamer Str. 104.

Свидетельство об окончании частной  
консерватории Рихарда Шмидта, 1899, Берлин

**Wir Rector und Senat**  
der Königl. Friedrich-Wilhelms Universität zu Berlin

bedürfen eines dieser (Glaubenszeugnis, nach  
Herrn Komitat Kewersian,  
gelesen in Antikis, Tsch.  
Tsch. der Kewersian

*[Signature]*

*[Signature]*

am 11. Oktober 1899 bei dem Komitat Kewersian  
wurden ist sich gesehen bei dem Kewersian Kewersian  
1899 als Kewersian Kewersian Kewersian  
des Kewersian

Kewersian Kewersian  
Kewersian Kewersian Kewersian Kewersian  
Kewersian Kewersian Kewersian Kewersian  
Kewersian Kewersian Kewersian Kewersian  
Kewersian Kewersian Kewersian Kewersian  
Kewersian Kewersian Kewersian Kewersian

T. d. Kewersian Kewersian 1899

*[Signature]* *[Signature]* *[Signature]* *[Signature]* *[Signature]*



Свидетельство об окончании  
Королевского (Фридрих Вилгельм) университета,  
1899, Берлин





22 JUNI 2010 17:00 UHR

SENATSAAL DER HUMBOLDT-  
UNIVERSITÄT ZU BERLIN

ANLÄSSLICH DES  
140. GEBURTSTAGS VON

**KOMITAS VARDAPET**

KLASSISCHER KOMPONIST  
ARMENIEN

LESUNG UND KONZERT

MIT PROF. DR. WOLFGANG KASCHUBA  
PROF. DR. DR. KARINE JAGHATSPANYAN  
HASMİK MELKONYAN

MUSIKALISCHE UMRÄHMUNG VON:  
ARPINE OGANYAN (SOPRAN)  
KARINE GILANYAN (KLAVIER)

IN ZUSAMMENARBEIT MIT:  
HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN  
KULTURMINISTERIUM DER REPUBLIK ARMENIEN  
STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR MUSIK "KOMITAS" ERIWAN

SENATSAAL DER HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN UNTER DEN LINDEN 6  
10117 BERLIN

ABBILDUNG MIT FREUNDLICHER GENEHMIGUNG DES VIRTUAL MUSEUM OF KOMITAS VARDAPET  
[WWW.KOMITAS.AM](http://WWW.KOMITAS.AM)

Афиша вечера-семинара посвященного 140-летию  
Комитаса, состоявшегося в зале Берлинского  
университета, 2010

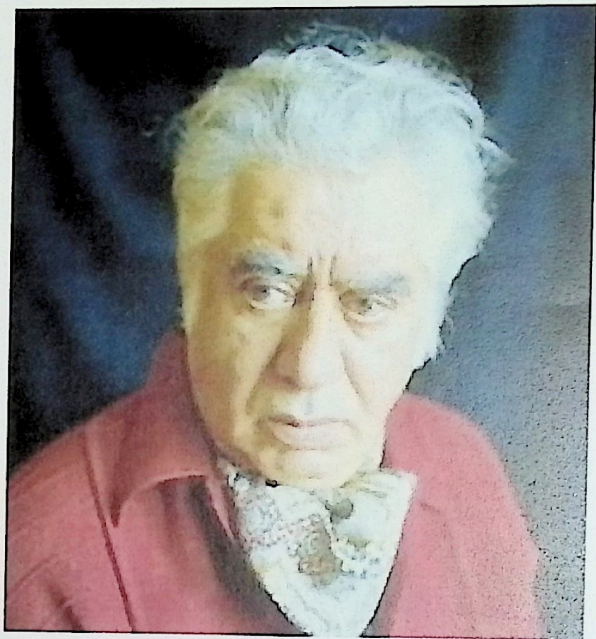




Группа участников вечера Комитаса:  
А.Оганян, Р.Нордемамм, К.Гиланян, К.Джагацпаян,  
А.Арутюнян, А.Мелконян  
(Humboldt университет Берлина, 2010)



Мемориальная доска Комитасу на стене Берлинского  
университета (текст составил М.Навоян, 2012)



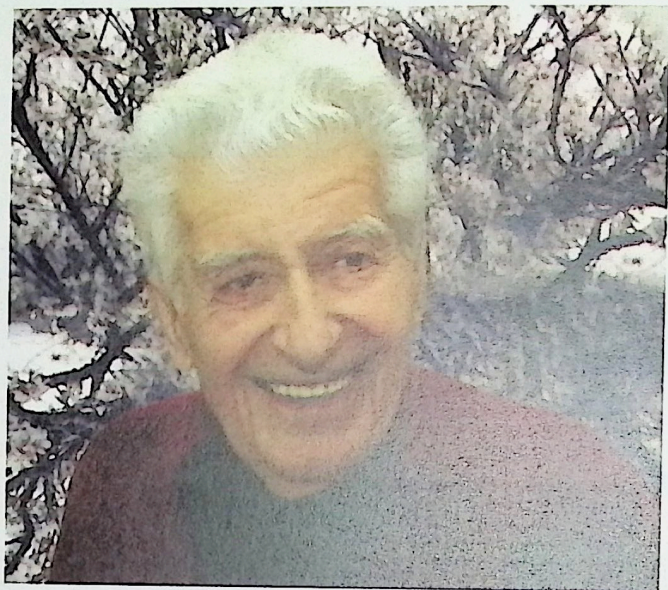
Арам Хачатурян и его непосредственные последователи  
(снимок снизу): А.Арутюнян, Л.Сарьян, А.Бабаджян,  
А.Худоян, Э.Мирзоян



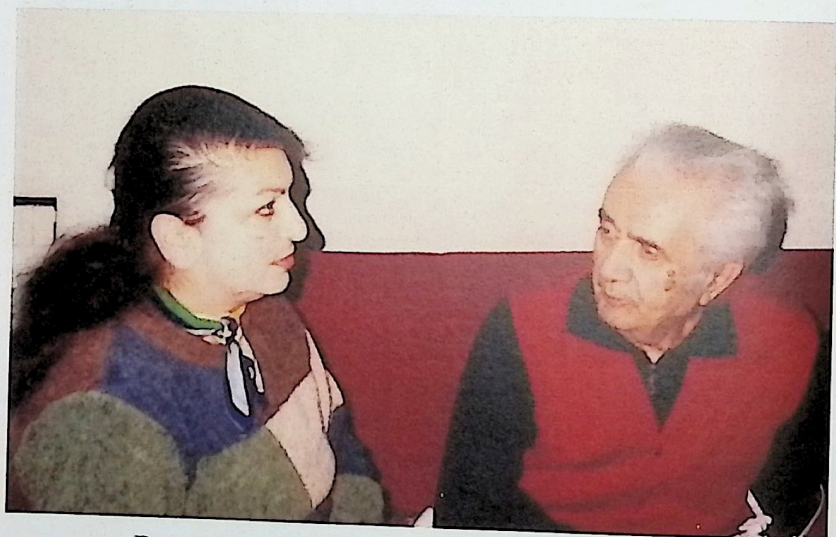




А.Бабаджяны

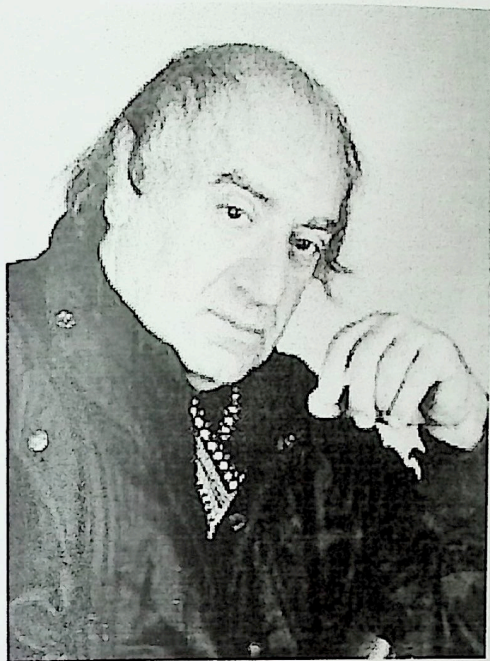


Э.Мирзоян

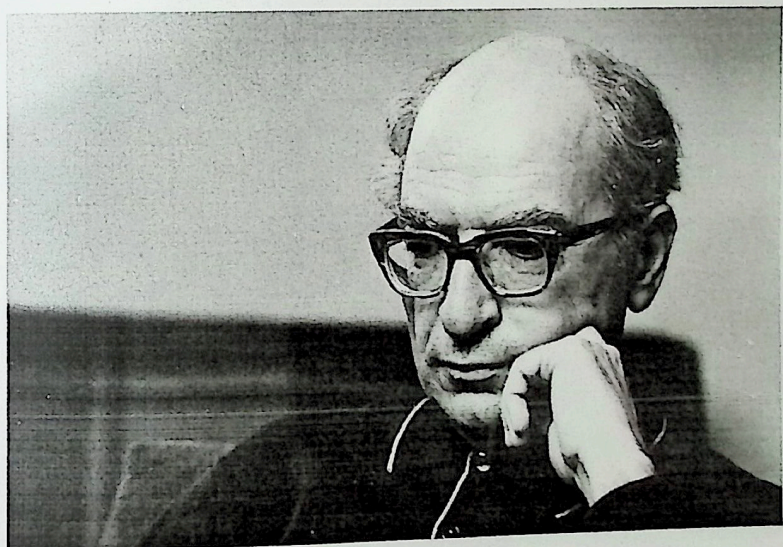


Во время интервью автора с А. Арутюняном



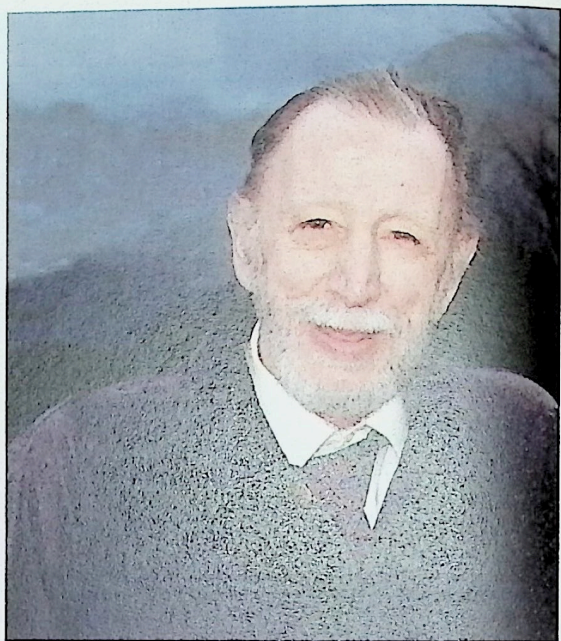


А. Тертерян



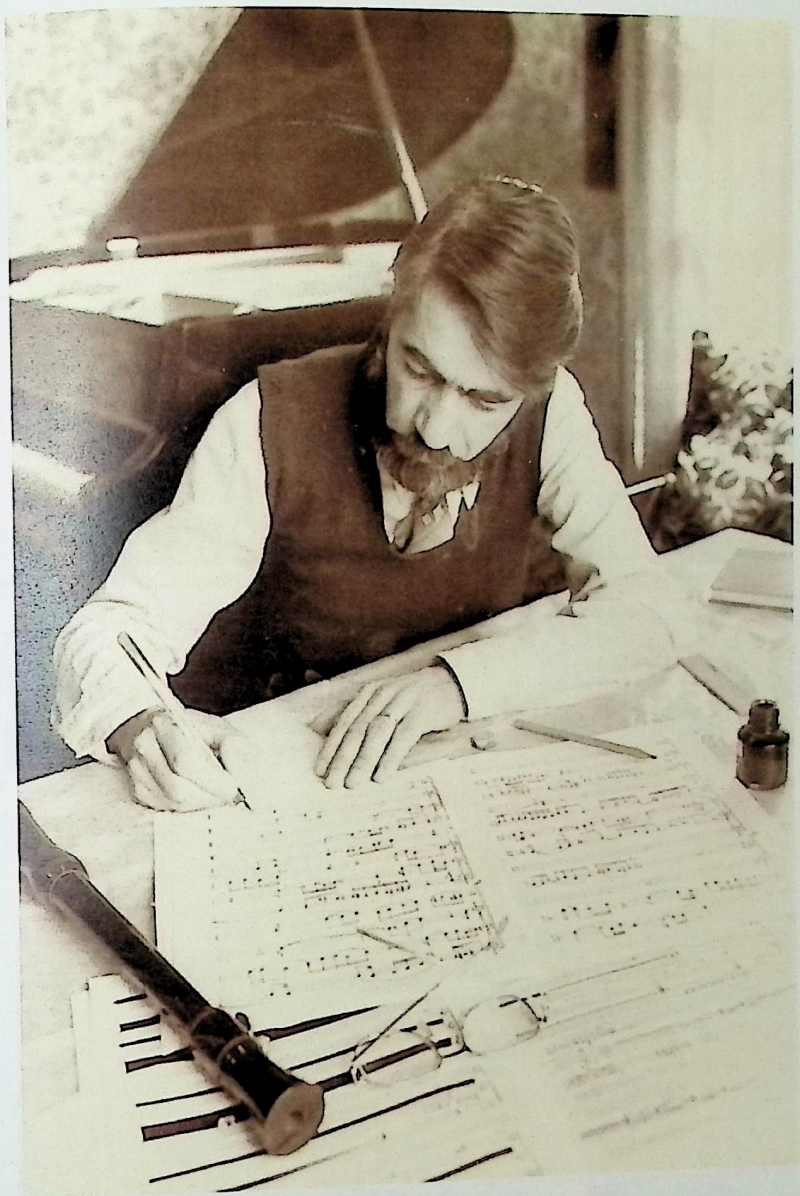
Г. Овунц

А. Ованес



В.Бабаян

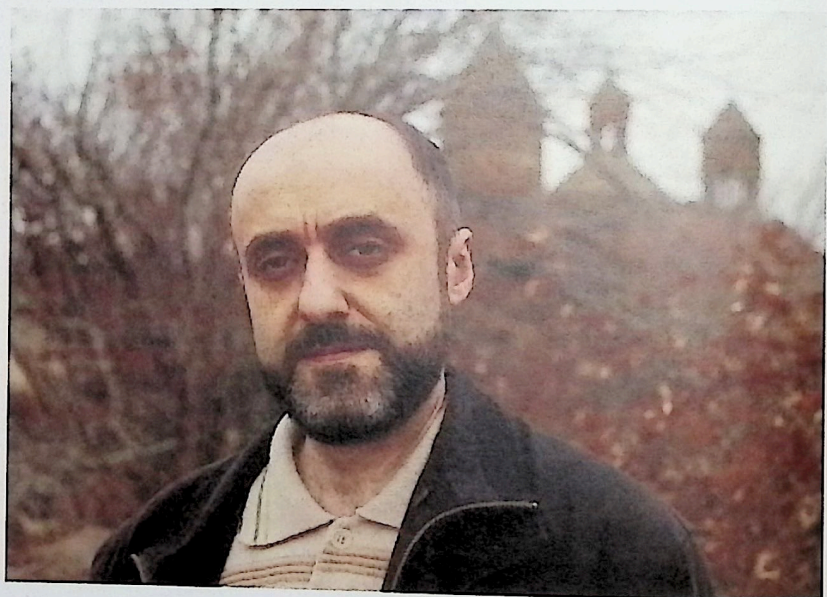




А.Деллалян



С.Закарян



В.Шарафян



2. Почти половина из рассмотренных разделов инструментальных сочинений Овунца изложена с характерными для этой области музыки общими формами движения (без подчеркнуто национальных ритмов).

3. В целом рельефные ритмы уравниваются нерельефными<sup>1</sup>.

Именно в нерельефных ритмах фигурирует пульсирующее движение и главным образом в рамках традиционного, четкого размера, не нарушенного внутритактовой свободой ритма. И это становится одним из характерных свойств музыкального мышления композитора.

Преобладание равномерно-периодического метра в сочинениях Овунца только подчеркивает господство ритма и в основном с оттененной "рифмованностью", согласованностью с метром. Нередко сами части его сочинений озаглавлены с учетом ритма в его импульсивном движении. Например, в Трех циклах инвенций некоторые так и озаглавлены: "Движение" (2-ая из I цикла, 2-ая из II цикла), "Движение-симметрия" (2-ая из III цикла). Автор специально обращает внимание на ритм 3-й части из III цикла — "Фольк-ритмика", 2-й части из Симфонической сюиты — "Подвижная симметрия", 3-й из той же сюиты — "Спокойная симметрия", 5-й — "Ритмика", 2-й части из "Гармонии звуков" — "Движение по обертонам" и т.п. Что касается более частного аспекта, то в той части его инструментальных сочинений, в которой выступают рельефные ритмы, одновременно появляются национально-характерные их виды. Например, "ускоренные" ям-

---

<sup>1</sup> О национально-характерных ритмах см. монографию автора этих строк. Рельефными называем ритмы, бросающиеся в глаза остро вычерченной структурой, как, например, синкопы, пунктирные ритмы, всевозможные виды мелизмов и т.д. (5.с. 29-30).

бы<sup>1</sup> можно подметить в 1-й, 3-й частях I цикла инвенций, в 3-й его части появляются и “обостренные” синкопы (в которых усилен разрыв между долгими и краткими длительностями, 5.с.34).

Ямбические структуры различных видов и протяженностей возникают и в других сочинениях. Например, в 1-й части II цикла появляются “ускоренные” ямбы с небольшим замедлением к концу (по типу идентичных ритмов шараканов) (5.с.55). В 3-й части II цикла инвенций возникают ямбы с двумя оттененными звуками — на первом (от автора) и конечном долгом. Кода II цикла насыщена восходящими и нисходящими видами “ускоренных” ямбов, заполняющих собою всю фактуру финала. Они приобретают тотальный характер. “Ускоренные” ямбы фигурируют и в 4-ой части III цикла инвенций, где в целом преобладает импровизационный склад изложения в сочетании с переменным метром. Эти же ритмоформулы в самых различных выражениях проявляются и в других сочинениях — в 10 монограммах для фортепиано, в Концертных инвенциях “Гармония звука” и др.

Среди рельефных ритмов у Овунца можно подметить и другие структуры. Например, характерный для народов Закавказья и Средней Азии “мотив ударных” (термин Д. Арутюнова, 6, п.126) встречается в III цикле инвенций в разделе “Фольк-ритмика” (). Подобный же мотив появляется в 10 монограммах (пьеса посвящена Г.Егиазаряну) не только в чистом, неварьированном виде, но и в национально-характерном двенадцативременном выражении (т.е. в одной ритмоформуле помещены 12 наименьших длительностей) (5.п.35-36, 39-40).

---

<sup>1</sup> “Ускоренные” ямбы относим к категории рельефных ритмов. В них резко сменяются краткие длительности более долгими, не нарушая ямбичность конструкции (5.п. 32).

Проделанная работа позволила сделать следующие выводы:

1. Выработанная Г.Овунцем своя версия ладогармонической системы, основанная на обертоновых звукорядах не осталась на бумаге как изолированный теоретический вымысел автора, а нашла активное практическое применение в творчестве композитора. В результате:
  - а) обороты трех ладогармонических систем Овунца периодически появляются в различных голосах его партитур, складываясь в своеобразный мелодико-интонационный словарь;
  - б) фактура подчеркнуто прозрачная, способствующая лучшему оттенению красоты звучания каждого тона и звуко-сочетания;
  - в) нет традиционных ладовых тяготений даже в микроинтервальных отношениях звуков, поскольку природа их появления другая — обертоновая.
2. В сочинениях Г.Овунца господствует равномерно-периодическое движение, метр и ритм взаимообусловлены. При этом друг друга уравнивают сглаженные, нередко импульсивные ритмы и рельефные (подчеркнуто неровные).
3. Несмотря на специфические особенности композиционной логики, в музыке Г.Овунца тем не менее ярко предстают национально-характерные свойства, выраженные, главным образом, через ритмику.

И, наконец, все отмеченные особенности музыкального языка Овунца проявляются не в отрыве от задуманной автором общей идеи, а органично вплетаются в логически обоснованную, осмысленную драматургию сочинений, каждое из которых отличается стройностью и лаконичностью формы с точно найденными кульминационными нагнетаниями и разряжениями. Музыка Г.Овунца насыщена особым, динамичным пульсом времени, нет ни одного лишнего мгновения, бессмысленных длиннот, драма-

тургических просчетов. Она еще раз доказывает простую истину: сколь важно, чтобы над всеми технологиями и теоретическими находками возвышался Талант, высокая творческая интуиция.

Музыка Г.Овунца является ярким примером органичного сочетания традиционных и им же изобретенных новаторских явлений.

1. Берко М.А., Поговорим о границах жанра, //Советская музыка, М., 1984, N 10.
2. Джагацпаян К.А., С позиции заключительного концерта, // Советакан арвест (на арм. языке), Ереван, 1978, N 7.
3. Овунц Г.Г., Мысли о гармонии, Ереван, 1995.
4. Саркисян С. ., Армянская музыка в контексте XX века, М., 2002.
5. Джагацпаян К.А., По следам ритмов национальной музыки, Ереван, 1999.
6. Арутюнов Д.А., А.Хачатурян и музыка Советского Востока. Язык, стиль, традиции. М., 1983.
7. Берко М.А., Размышления после смотра, //Советская музыка, 1972, N 8.
8. Корганов Т.И., Седьмой съезд композиторов Армении, // Музыкальная жизнь, 1974.
9. Берко М.А., Посвященный юбилею, // Советская музыка, 1981, N 3.
10. Богданова А.В., Достоинства и издержки, // Советская музыка, 1976, N 4.
11. Тер-Симонян М.П., Смотри обнажает проблемы, //Советская музыка, 1987, N8.
12. Худабашян К.Э., Рукою опытного инструменталиста., //Советская музыка, 1968, N 9.
13. Шантырь Г.М., Снова в Закавказье: Весна-1976, //Советская музыка, 1987,N12.
14. Шантырь Г.М., Творческий портрет композиторов Армении, //Музыкальная жизнь, М., 1972, N 16.

*«Երաժշտական Հայտնություն», 3 (18) 2005*

## ՉԱՅՆ, ՈՐ ԼՈՒՄԱՎՈՐԵՑ ՀՈԳԻՆԵՐԸ

*«Արևելքի և Արևմուտքի միջև ամենատուժող զուգակշիռը ցարդ գտնում ենք Ալան Հովհաննեսի երաժշտության մեջ՝ հայկական-շոտլանդական ծագումով ամերիկացի կոմպոզիտորի, որ երկու հնարավոր աշխարհներից իրագործել է առավելագույնը: Նրա երաժշտությունը Վենետիկի ու Մարկոս տաճարի ճարտարապետության նման իր ուժն առնում է արվեստի մեջ երկու ուժեղ հոսանքների միախառնումից, և զուտ արդյունքը հոյակապորեն բյուզանդական է»:*

Ֆրեդ Գրունֆելդ (ԱՄՆ)

1965-ին էր, երբ Ալան Հովհաննեսը առաջին անգամ այցելեց Հայաստան: Նա ծանոթացավ հայ կոմպոզիտորների հետ, նաև ներկայացրեց իր երաժշտությունը («Վանա լիճ» սոնատը, «Կրակի աստվածը», «Բարդո» և այլն): Մինչ այդ, 1962 թ., Հովհաննեսի երկու դաշնամուրային գործերը («Աղթամար» և «Աշուղ Ենովք») Երևանում առաջին անգամ կատարել էր ամերիկահայ դաշնակահարուհի՝ Լյուսի Իշխանյանը: Այնուհետև որոշ սիմֆոնիկ և վոկալ երգեր հնչեցին դիրիժոր Օհան Դուրյանի և երգչուհի Աննա Նշանյանի նախաձեռնությամբ: 70-ական թվականներին Ա. Հովհաննեսի կտավներով հետաքրքրվեցին նաև դիրիժորներ Գևորգ Մուրադյանը, Տ. Լիֆշիցը (Լատվիա), Ռուբեն Սիարոնյանը՝ իր լարային մվագախմբով, Ռաֆֆի Խարաջանյան-Նորա Նովիկ լատվիական դաշնամուրային դուետը: Այնուամենայնիվ կոմպոզիտորի մասին լիարժեք կարծիք չէր ստեղծվում, որովհետև այդպես էլ չհաջողվեց կազմակերպել Հովհաննեսի ստեղծագործական երեկոն: Իսկ մինչ այդ հնչած գործերը, ժամանակի առումով մեծ տարածք զրավելով, կրում էին առանձնակի, պատահական բնույթ:

Տպավորություններիս հեղաշրջումը կատարվեց 1979 թ. նոյեմբերին, Մոսկվայում:

Դահլիճը լեփ լեցուն էր երաժիշտներով, տարբեր երկրնե-

րից ժամանած հյուրերով, համագումարյան միապաղաղ համերգներից փախած ունկնդիրներով:

Այս երեկոն կայացավ Գնեսինների անվան ինստիտուտում Մարկ Պեկարսկու հարվածային գործիքների անսամբլի ուժերով: Ինձ բախտ վիճակվեց լսել այդ համերգը շնորհիվ հայտնի ռուս կոմպոզիտոր Էդիսոն Դենիսովի հրավերքի:

Ծրագիրն ամբողջովին կազմված էր (բացառությամբ Ս. Պրոկոֆևի ստեղծագործությունից) այն ժամանակ արգելված և քննադատվող «ավանգարդիստ» կոմպոզիտորների երկերից (Ս. Գուբայրովինա, Վ. Արտյոմով, Վ. Սուսլին, Վ. Մարտինով): Չարմացա, երբ այդ շարքում կարդացի Ալան Հովհաննեսի անունը: Հուզվում էի, թե ի՞նչ գործ է ընտրվել, չի՞ թվա արդյոք չափից դուրս ավանդական այս անունների կողքին: Եվ նորից զարմացա, երբ հնչեց Հովհաննեսի «Վակխանալիան»: Դա ռիթմական շարժումական մի սքանչելի ոլորտ էր, յուրատիպ «խառնաշփոթ», որ հագեցված էր փոքր-ինչ արևելյան հմայիչ ոգով: Երաժշտությունը գրված էր վարպետ ձեռքով: Ընդունելությունը բուռն էր, հիացական: Դրան մեծապես նպաստեցին Մարկ Պեկարսկու և նրա երիտասարդ սաների տաղանդավոր կատարումները:

Չէի կարծում, որ Ալան Հովհաննեսի գործերը համերգային հնչողությամբ նորից լսելու ցանկությունս կիրականանա 12 տարի անց, այն էլ հանրապետության ծանր էներգետիկ պայմաններում (համերգն ընդհատվեց ջութակի կոնցերտի կեսերից):

Կոմպոզիտորի 80-ամյակը նշելու համար նախատեսվում էին լայն միջոցառումներ: Ի՞նչը խանգարեց այն անցկացնել նախատեսված ծրագրով: Գուցե հարգելի՞ են պատճառները, բայց փաստն այն է, որ Ա. Հովհաննեսի ստեղծագործական երեկոն կայացավ միայն Կամերային երաժշտության տանը, այն էլ Երևանի Կամերային մկազախմբի փորձառու ղեկիժոր՝ Էմին Խաչատրյանի և գեղարվեստական ղեկավար Արամ Սաթյանի



ջանքերի շնորհիվ:

Ալան Հովհաննեսի ստեղծագործական երեկոն ջերմ խոսքերով բացեց գրող Կարայիս Սուրենյանը, որը կոմպոզիտորի հետ ծանոթացել էր 1965 թ., երբ վերջինս այցելեց հայրենիք՝ «Անդրկովկասյան երաժշտական գարուն» փառատոնին մասնակցելու համար:

«Ամերիկացի Սիբելիուս». այսպես էին անվանում Հովհաննեսին իր ստեղծագործական կյանքի սկզբնական շրջանում: Միջավայրն էլ չեզոքացրել էր նրա հայ լինելու զգացողությունը (չնայած հայրը՝ Հովհաննեսի որդի Հարություն Չաքմաքչյանը, շատ էր ջանում, որ տղան հայ մնա):

30-ական թվականներին ամերիկացի մի խումբ արվեստագետների, երաժիշտների և նկարիչների մոտ նկատվում է միտում դեպի Արևելքը, նրա արվեստը և փիլիսոփայությունը: Ալանն էլ ներգրավվեց այդ շարժման մեջ: Ստեղծվեցին հնդկական, ճապոնական ոճի երկեր: Մի օր, երբ ընկերների շրջապատում իր նոր գրած կվարտետն էր նվագում (պատմում է կոմպոզիտորը Սուրենյանին), մեկը նրանցից հարցրեց. «Դու հայ ես, չէ՞: Ռ՞ոն է հայկական երաժշտությունը»: Հովհաննեսին, կարծես, սթափեցրեց այդ հարցը: Նա հուզմունքով փորձեց նվագել իր իմացած կենցաղային հայկական երգերը, բայց բնագրով զգաց, որ դա չէ տիպիկ հայկական երաժշտությունը: Վերջապես հիշեց Կոմիտասի Պատարագը, որ լսել էր հայկական եկեղեցում և հիշողությամբ մի հատված նվագեց: Մի վայրկյանում ամեն ինչ փոխվեց իր մեջ, հոգին լցվեց արտասովոր մի լույսով և նրա առջև բացվեցին տարածության ու ժամանակի նոր խորություններ: Նվագում էր՝ արցունքն աչքերին. «Ես հայ եմ, սա է իմ երաժշտությունը»: Եվ մինչ այդ օրը գրած իր բոլոր գործերը ոչնչացրեց (յոթ սիմֆոնիա, որոնցից մեկը մրցանակ էր ստացել, հինգ լարային կվարտետ, մի քանի օպերա և այլն): Այդ օրվանից ծնունդ առավ հայկական վերնագրերով երաժշտությունը՝ «Արարատ», «Արևա-

գալ», «Լուսածագ», «Վահագն», «Վանատուր», «Անահիտ», «Աղթամար»..., 50-ից ավելի:

Դրանցից երեքը կատարվեցին Ալան Հովհաննեսի՝ հայրենիքում կայացած առաջին ստեղծագործական երեկոյի ընթացքում: Մի երեկո, որին սպասում էին կոմպոզիտորի Հայաստան այցելությունից շուրջ 26 տարի անց:

«Անահիտ» ֆանտազիա, «Սաղմոս և ֆուգա» նվագախմբային ստեղծագործություններում պարզորոշ նկատելի են կոմպոզիտորի միտումները՝ ուղղված հայ միջնադարյան հոգևոր երաժշտությանը, նրա ուսումնասիրմանն ու կիրառմանը: Միջնադարյան մոնոդիաների առանձնահատուկ դարձվածքները արդեն ապահովում են երաժշտության ազգային հնչողությունը: Դրա հետ մեկտեղ, նկատելի է կոմպոզիտորի յուրատիպ գրելաձևը, որը տարբեր կերպարային խնդիրներից ելնելով դրսևորում է տարբեր առանձնահատկություններ, երբեմն բևեռային:

«Անահիտի» «Ժանյակային» կերպարի մեղեդին աչքի էր ընկնում ենթաձայնային պոլիֆոնիայի հնարքների լայն կիրառումներով:

Գեղեցկատես մի երաժշտություն, որի քնարական և պարային ռիթմերը հանգում են վառվռում մի գագաթնակետի:

Հնչեց մաև «Սուրբ Վարդան» սինֆոնիայից երկու արիա: Մի ստեղծագործություն, որ գրվել է «Անահիտից» 18 տարի անց (1964): Պարզորոշ նկատելի դարձան կոմպոզիտորի վարպետության մյուս կողմերը նույնպես: Երաժշտությունն ուներ յուրատիպ եթերային, ճախրուն բնույթ, որն իրականացվում էր մեղեդիական գծի մեկ ուրիշ տեսակի՝ հարթ, բացված երգայնության միջոցով: Երաժշտության խորասույզ հնչողությանը առավելագույն նպաստում էին Սերգեյ Չերնիշովի (հորոյ) և Յուրի Բալայանի (շեփոր) փայլուն մեմանվագները:

Ոգեշունչ էր և առավել երաժշտական հնչեց մաև թիվ 2 կոնցերտը տաղանդավոր ջութակահար Բագրատ Վարդանյանի

կատարմամբ: Սյուիտի տիպի այս ստեղծագործության երաժշտական լեզուն առաջին գործի հետ և նմանություն ուներ (հրապուրիչ ժանյակային մեղեդի) և տարբերություն՝ լայնաշունչ երգայնություն: Միաժամանակ բացահայտվեցին (Երկրորդ մասում) արդի կոմպոզիտորական տեխնիկայի հնարանքների օգտագործումը (դիսոնանսների ատոնալության հնչողության հասնող շերտավորումներ, լարայինների հակաճառող գծային շարժումներ): Ի հայտ եկավ նաև Կոմիտասի ոճի ազդեցությունը (մեղեդիական գծի որոշ տիպական դարձվածքներ): Չէ՞ որ Հովհաննեսը հատուկ ուսումնասիրել էր, ինչպես ինքն էր խոստովանել, «աշխարհի մեծագույն կոմպոզիտորներից մեկի» գրելաձևը:

Այլևս Հովհաննեսի երկերի ազգային հնչողությունը նույնպես կոմպոզիտորի մոտ դրսևորվում է ուրույն ձևով: Ազգայինը մերթ հանդես է գալի արևելյան կարոտահույզ հնչերանգներով («Անահիտ» ջութակի կոնցերտ), մերթ հայ հոգևոր մեղեդայնության օրհներգային ներդաշնակություններով բարձրացվում համամարդկային նշանակալիության աստիճանի (Մաղմուս և ֆուգա):

Համերգն ընդհատվեց ջութակի կոնցերտի կատարման ընթացքում: Արիայի վերջին տակտերն էին, իսկ լույսը դաժանորեն խամրում էր: Դիրիժորի և կատարողների լուռ համաձայնությանը երաժշտությունը բացառիկ մթության մեջ հասցվեց մինչև հատվածի ավարտը: Իսկ ջութակի միայնակ վերջնահնչյունը, կտրելով մթնախառն լռությունը, ներխուժեց և լուսավորեց մարդկանց տարակուսած հոգիները...

*«Արվեստ» ամսագիր, դդ 1-2, 1993*

## ГОЛОС, ВЗЫВАЮЩИЙ К ДУШАМ ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ

*Статью посвящаю светлой памяти богом одаренно-го музыканта, преданного патриота своей Родины, ушедшего из жизни за сутки до официально отмечаемого дня геноцида армян - события, отголоски которого проходят через все творчество Арутюна Деллалаяна.*

Необычайно красива сухая ветка с миниатюрными красными цветочками, которая украшает интерьер нашей гостиной. Эта ветка - память об Арутюне Деллалаяне, подаренная им, когда мы с сестрой гостили в его уютном домике с палисадником (не подозревая, что видим его там живым в последний раз).

И уже 11 лет, как нет с нами Арутюна, так же неожиданно ушедшего из жизни, как и пришедшего в мир музыки. Его музыкальная жизнь продлилась не полных 17 лет. Но за это время Арутюн успел подарить своим соотечественникам и всем любителям музыки знаменательные полотна композиторского искусства, стремительно завоевав доверие строгой музыкальной общественности и высокое признание в разных уголках нашего континента.

Никто не ожидал, что 36-летний рабочий фрезерных станков найдет в себе силы ступить на совершенно иную грань жизненных стремлений и, более того, за короткое время осуществит свою мечту и достигнет вдохновляющих высот.

А все началось в Афинах, куда спасаясь от турецкой резни, эмигрировали родители Арутюна. В 1937 году родился и сам будущий композитор. Музыка сопровождала его с детства. Мать, обладая красивым голосом, постоянно пела дома армянские народные песни.

После окончания второй мировой войны Деллалаянам удалось вернуться на Родину. Однако в Ереване Арутюна ожидали первые испытания судьбы. Тяжелая болезнь отца - и 14-летний

мальчик вынужден был сам зарабатывать на жизнь. Начались различные виды рабочей деятельности - на обувной фабрике, в канакерском алюминиевом заводе и т.д. Затем - призыв в армию, где наряду со службой Арутюн активно участвует в художественной самодеятельности в качестве певца. После армии Деллалян, увлекшись музыкой, наряду с работой на заводе, посещает организованный в те годы кружок любителей искусства. Далее - новое приятное событие. В Ереване создается Народная консерватория, где на общественных началах преподают педагоги госконсерватории им.Комитаса. Деллалян поступает в эту консерваторию и сразу же попадает в руки опытного мастера - Эдварда Мирзояна. Это дает ему возможность через несколько лет стать также учеником Эдварда Багдасаряна /в муз. училище им.Р.Меликяна/ и Авета Тертеряна /в госконсерватории им.Комитаса/. Так, раз и навсегда, открылась для Арутюна новая полоса жизни, полная творческих вдохновений и контактов со знаменитостями. Друг за другом появляются опера "Пепуш", три Симфонии, Симфоническая поэма, камерно-инструментальные, вокальные сочинения /на стихи А.Исаакяна, Г.Эмина, В. Теряна/, Кантата-реквием "Памяти жертв геноцида" /на стихи Г.Карваренца и К. Заряна/ и т. д.

Деллалян спешит, не сознавая того. Спешит отточить свое слово в музыке, сообщить о своем видении музыкального мира. И это слово выкристаллизовывается в нетрадиционных по форме и составу произведениях, контрастно оснащенных мелодическими оборотами и интонациями народных крестьянских и средневековых армянских монодий. Постоянные творческие поиски, эксперименты, смелые тембровые находки и инструментальные сочетания, стремление к стереофоничности звучаний, контролируемое интуитивным чувством меры композитора, необычайно впечатляюще и оригинально переплетаются с характерными интонациями народных мелодий. Все это, в свою очередь, создает новый эффект, который, вероятно, можно назвать эффектом деллаляновского почерка.

Поистине труд и талант не пропадают даром. Сочинения Арутюна звучат на пленумах Союза композиторов Армении, в республике и за ее пределами, ими интересуются известные зарубежные издательства.

Вершиной признания творчества А.Деллаляна оказался невероятный успех в США /в 1986 году/ премьеры Концерта "Топофоно" для камерного оркестра, фортепиано и валторны, осуществленной по инициативе и под руководством талантливого дирижера - ныне Главного дирижера Армянского государственного камерного оркестра - Арама Карабекяна. За это сочинение /в котором слышны отголоски трагедии 1915 года/ автор был награжден "Золотым венком" и премией "Суперстар" Совета калифорнийского кино и телевидения. Сама музыка Концерта, характерная своими ярко картинными, говорящими звукокомплексами и цельной динамикой драматургической линии, как бы диктует различные возможности интерпретации, чем и воспользовался дирижер, внеся в программу исполнения элементы "инструментального театра" /одним из условий которого является театрализованное движение исполнителей на сцене/. Уже после смерти Деллаляна слушатели Армении были неоднократно очевидцами успеха этого сочинения в Ереване. На одном из последних концертов партию фортепиано исполняла дочь композитора - Мари Деллалян:

Огромный всплеск волнений и восторга выпал и на долю фортепианной сонаты "Посвящение Комитасу". Через скупой, лаконичный язык сонаты, написанной в духе комитасовских пианистических традиций, выстраивается образ классика армянской музыки, волею жестокой судьбы оказавшегося очевидцем страшных событий 1915 года и потерявшего, в результате, душевное равновесие. В эмоциональном тоне этого сочинения как бы сконцентрирован весь Деллалян - его высокая гражданственность, в то же время трепет души и боль за судьбу своего народа. Национальный колорит и современные средства выражения в музыке предстают в органическом единстве, взаимодопол-

няются и взаимопереплетаются. Сонорные /темброво подчеркнутые/ звуко сочетания, исполняемые на специально подготовленном рояле, контрастные созвучия, их разнорегистровые, пространственно дифференцированные выражения перемежаются с отголосками народных наигрышей и песен. Последование и наложение этих музыкальных эффектов приводит к кульминации - резко диссонирующему созвучию, ассоциирующемуся с моментом трагического срыва, кризиса в жизни любимого певца-композитора Комитаса и его народа. Однако еще одно качество необычайно поражало в Арутюне - его страстное стремление к добру, к гармонии, к свету. Это желание, казалось, материализуется в каждом его сочинении, а в Сонате - в особенности. И в финале ее, когда тихо перебирая струны рояля, издающего звуки, подобные тембру тара, пианист прерывающимся голосом поет армянскую народную песню "Нарой", - в загипнотизированном воображении слушателя как бы предстают восставшие из пепла зародыши жизни. Они прошли через страшные катаклизмы, преступления, предательство и равнодушие, но ... выжили, несмотря ни на что.

Люди поздравляли исполнителей Сонаты (Артура Папазяна, Гаянэ Джагацпанян, Седрака Еркяняна) со слезами на глазах, где бы это произведение не исполнялось - в США или Канаде, в Италии или Японии, в Испании или городах бывшего Союза. И в этом единении чувств разных народов еще раз сказывается невероятная сила и актуальность композиторского слова, которое звучит и сегодня с тем же страстно заразительным эмоциональным накалом и выстраданным оптимизмом.

«Երաժշտական Հայտնություն» ամս., №1 (5) 2002. Статья на армянском языке включена в сборник, посвященный А.Деллалаю «Եվրոպիի հնչյուններ», сост. и ред. Нарине Деллалаян., Ереван, 2005.



## ՎԱՀՐԱՄ ԲԱԲԱՅԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ

### - ԽԹԱՆՆԵՐԸ

Հայ ժամանակակից կոմպոզիտորական դպրոցի անվանի ներկայացուցիչների աստղաբույլում Վահրամ Բաբայանն ունի իր առանձնահատուկ, պատվավոր տեղը: Ստեղծագործական գործունեությունը սկսելով անցյալ հարյուրամյակի 50-ական թթ.-ին՝ Բաբայանը բազմակողմանի տաղանդի և անսպառ աշխատասիրության շնորհիվ արագորեն իր տեղը գտավ Հայաստանի լավագույն կոմպոզիտորների շարքում: Արդեն ավելի քան կես դար է, ինչ նրա ստեղծագործությունները հնչում են ոչ միայն Հայաստանում և նախկին ԽՍՀՄ-ի քաղաքներում, այլև Եվրոպայի երկրներում, Ճապոնիայում և Ամերիկայում: Դրանք բազմիցս կատարվել են ամենատարբեր փառատոներում, համաժողովներում, ստուգատեսներում, կոմպոզիտորների միության համագումարներում և պլենումներում, ներկայացվել են ԽՍՀՄ կոմպոզիտորների միության ստեղծագործական կազմակերպությունների միջև անցկացվող փոխանակման համերգներում և մինչ այժմ էլ հնչում են Հայաստանի կոմպոզիտորների ու երաժշտագետների միության և Հայկական երաժշտական համաժողովի կազմակերպած փառատոնային համերգներում:

Վահրամ Բաբայանը հանրապետական երկու մրցանակների դափնեկիր է: Առաջին մրցանակը ստացել է Ավետիք Իսահակյանի ծննդյան 100-ամյակի կապակցությամբ «Աբու - Լալա Մահարի» պոեմի մոտիվներով գրված Երրորդ սիմֆոնիայի համար (1975թ.), իսկ Կամերային Առաջին սիմֆոնիան՝ որպես տարվա լավագույն ստեղծագործություն ստացել է Լենինյան կոմերիտմիության մրցանակ (1981թ.): Նա մաս Յոթերորդ լարային կվարտետի համար («Լայպցիգյան») արժանացել է «Թեքեյան» մշակութային միության «Վահան Թեքեյան» միջազգային մրցանակի դափնեկրի կոչման (2009թ.) և Համաշխարհային Հայկա-

կան կոնգրեսի, Ռուսաստանի հայերի միության կողմից սահմանված «Լավագույն ստեղծագործության համար» մրցանակաբաշխության դափնեկրի կոչման (2009թ., Hymne դաշնամուրի և լարային նվագախմբի համար) :

Կոմպոզիտորը ծնվել է 1948 թ. Երևանում՝ իրանահայ գաղթական տոհմերից մեկի շառավիղը հանդիսացող երաժշտի՝ շեփորահար և կոմպոզիտոր Օհան Բաբայանի ընտանիքում: Վերջինս երկար տարիներ աշխատել է Ա.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի քատրոնի նվագախմբում, Հայֆիլհարմոնիայի պետական սիմֆոնիկ և Ռադիոկոմիտեի սիմֆոնիկ նվագախմբերում: Մայրը՝ Նուշիկ Բաբայանը, Խ.Աբովյանի անվան պետական մանկավարժական ինստիտուտի լեզվի և գրականության ֆակուլտետում մի քանի տարի սովորելուց հետո հետագա կյանքն ամբողջությամբ նվիրել է ընտանիքին՝ դաստիարակելով երեք երեխա:

Վահրամը վաղ է սկսել երաժշտություն գրել, ի դեպ, առաջին ուսուցիչը եղել է հայրը: Վեց տարեկանում նա ստեղծեց իր անդրանիկ գործերը, իսկ ինը տարեկանում արդեն հեղինակն էր լարային նվագախմբի համար գրված Սիմֆոնիայի:

Վահրամ Բաբայանը սկզբնական կրթությունը ստացել է Ա.Սպենդիարյանի անվան յոթնամյա երաժշտական դպրոցում (դաշնամուրի դասատու՝ Իրինա Մանուկյան, կոմպոզիցիայի դասատու՝ Սոֆյա Սամվելյան), ապա՝ Ռ. Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանում (կոմպոզիցիայի բաժնում ընդգրկվեց մանկավարժ, Հայաստանի արվեստի վաստակավոր գործիչ Էդվարդ Բաղդասարյանի դասարանում, դաշնամուրը շարունակեց ուսանել Ի.Մանուկյանի մոտ): Այնուհետև ուսումը Բաբայանը շարունակում է Կոմիտասի անվան պետկոնսերվատորիայում, որտեղ նրա դասատուներն էին կոմպոզիցիայի գծով պրոֆեսորներ ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստներ Էդվարդ Միր-

գոյանն ու Գրիգոր Եղիազարյանը, իսկ դաշնամուրի գծով՝ պրոֆեսոր Վահե Ահարոնյանը:

Բաբայանի ժանրային հետաքրքրությունների դիապազոնն ընդարձակ է՝ օպերաներից (6), բալետներից (4), սիմֆոնիաներից (9) մինչև կամերային, վոկալ և գործիքային ստեղծագործությունների հսկայական քանակություն: Կոմպոզիտորի ստեղծագործական ոճի կայացումը համընկավ երաժշտության նոր ուղղությունների ու տեխնիկայի անընդմեջ յուրացման տարիներին (60 – 70 - ական թվականների սկիզբ): Պետք է ընտրել կամ ամբողջովին ներփակվել դասական երաժշտության նվաճումների՝ դարերով փորձարկված շրջանակում, ինչը սպառնում էր միշտ միևնույն՝ իրենց տեսակում ամփոփված հետաքրքրությունների և արտահայտչամիջոցների կրկնությամբ, կամ սուզվել անհիմանալի նոր տարածություններ, ինչը հղի էր ձախողումներով և անհաջողություններով: Եվ, այդուհանդերձ, այս վերջինը հնարավորություն էր տալիս ձեռք բերել երաժշտական թարմ աշխարհագրություն, հարստանալ մինչ այդ անծանոթ գուներանգային եղանակներով, որոնք հետագայում, հնին համադրվելով, կտային նոր որակ:

Բաբայանի՝ ավանգարդի ճանապարհով ընթացող այդ տարիների գործիքային ստեղծագործություններն իրենցում կրում են այդ ժամանակաշրջանի երաժշտական միտումների ակնհայտ հետքը: Դա և՛ հնչյունի, և՛ դիստոնանս համահնչյունների ազատագրումն է, դրանց չափից դուրս ազատ, անհատականացված գործածությունը, ինչը, սակայն, բացասաբար է անդրադառնում մեղեդային որոշակիությանը, երաժշտության հիշելիությանը. դա մաս գերհրապուրվածությունն է պուանտիլիզմի, սոնորիստիկայի եղանակներով, որը, թվում է, էլ ավելի էր համահարթում երաժշտության տոնայնային որոշակիությունը և ուժգնացնում դրա տարածաչափական ընկալումը (այն ժամանակվա համար նորույթ), ինչպես մաս դա գործիքների ռեգիստրների

հնարավորությունների անսովոր, ոչ ավանդական համադրումներով ընդլայնման փորձ է...

Գրելաձևի նոր տեխնիկայի յուրացման անհրաժեշտությունը թելադրված էր հենց ժամանակով, և Բաբայանը ( նրա համախոհները ևս) շահեց այն, որ ձեռք բերեց ամուր պրոֆեսիոնալ հմտություններ ժամանակակից երաժշտական տեխնոլոգիաների ասպարեզում: Երբ կոմպոզիտորը կարողացավ գտնել դասականի և արդիականի ճշգրիտ պատկերախմաստային համադրությունը, արդեն 70-ականների կեսերին, դա արտահայտվեց նաև հեղինակի ստեղծագործական ակնհայտ ձեռքբերումներում:

Առաջինը, ինչն աչքի է ընկնում Բաբայանի ստեղծագործություններն ունկնդրելիս, հեղինակի մտածելակերպի մասշտաբայնությունն է, երաժշտական դրամատուրգիայի հստակ տրամաբանությունը և սիմֆոնիկ լայնածավալ մտածողությունը: Թերևս Բաբայանը ժամանակակից այն փոքրաթիվ կոմպոզիտորներից է, ով տիրապետում է սիմֆոնիկ մտածողության շնորհին (հաճախ նույնիսկ իր կամերային ստեղծագործություններում): Գնահատելով սիմֆոնիայի ժանրում նրա պրոֆեսիոնալ պատրաստվածությունը՝ ճանաչված լեհ կոմպոզիտոր, Լեհաստանի կոմպոզիտորների միության նախկին նախագահ Քշիշտոֆ Մեյերը մասնավորապես նշել է. «Հազվագյուտ կոմպոզիտորների է հաջողվել այդքան երիտասարդ տարիքում (նկատի է ունեցել Վահրամ Բաբայանի Երրորդ սիմֆոնիան – Կ. Ջ.) հաղթահարել այդչափ բարդ փոխաճումներով ձևը, տիրապետել գործիքավորման արվեստին»: (տես՝ 1):

Բաբայանի ստեղծագործությունների թվում հատկապես առանձնանում են Հինգերորդ և Վեցերորդ սիմֆոնիաները (1981, 1985), որ գրվել են մեռածմանտիկ միտումների ներքո և ժամանակին կատարվել են Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի (ղիրիժոր Վալերի Գերգիև) ու Հեռուստատեսության և

ռադիոյի նվագախմբի (դիրիժոր Էմին Խաչատրյան) կողմից: Այդ սիմֆոնիաները բարձր գնահատականի արժանացան Հայաստանի կոմպոզիտորների միության հերթական պլենումներում:

Իր կոմպակտությամբ և դրամատուրգիական ամբողջականությամբ առանձնանում է մահ Pentimento - ն՝ կամերային նվագախմբի համար կոնցերտը (1975):

Կոմպոզիտորի 70-ականների վերջին գրված ամենավաղ ստեղծագործություններից մեկը Կամերային Առաջին սիմֆոնիան է: Երաժշտագետ Մարինա Բերկոն «Սովետական մուզիկա» մոսկովյան ամսագրում տպագրված իր հոդվածում արդարացիորեն նշում է, որ այս սիմֆոնիայում կոմպոզիտորը կարողացել է «հասնել ձևի հավաքվածության ու դինամիզմի, բացահայտել իր ստեղծագործական էության լավագույն կողմերը՝ էներգիան, կամային նպատակապաշտությունը, քնարական ինքնարտահայտման ազատությունը» (տես՝ 2, էջ 24):

Սիմֆոնիայում, անկասկած, արտացոլվել են Բաբայանի այդ տարիների ստեղծագործական սկզբունքների լավագույն միտումները՝ ձգտումը մտքի առավելագույն պարզության ու հստակության՝ երաժշտական դրամատուրգիայի ներդաշնակության հետ մեկտեղ, երաժշտական նյութի ազատագրումը ավելորդ ծանրակշռությունից ու հարմոնիկ հագեցվածությունից՝ ի հաշիվ ձայների ազատ, գծային շարժման ուժգնացման, դրանց ռիթմիկ բազմազանության:

Մահմանափակելով իրեն երաժշտական միջոցների նվազագույն գործածությամբ՝ կոմպոզիտորը հասնում է էմոցիոնալ առավելագույն ազդեցության: Ստեղծագործության ողջ կոնցեպցիան կառուցված է ընդամենը մեկ՝ համառորեն ընդգծված ռիթմիկ հնչյունով, որը, հետզհետե աճելով համամասն հնչյունների շերտերով, հասնում է ներքին հսկայական լարվածության: Այս

սկզբունքը կոմպոզիտորն ավելի վաղ օգտագործել էր մահ Pentimento-ում:

Եթե սիմֆոնիայի առաջին մասում շեշտը դրվում է ռիթմիկ կողմին, ապա երկրորդում առաջնային պլան է դուրս գալիս ինտոնացիոն կողմը՝ ձայնաբարձրությանին արտահայտչականությամբ ընդգծելով: Ֆինալը սինթետիկ է մախորդ մասերը. առանձին հնչյունների ռիթմիկ խաղի ֆոնին հայտնվում են ազգային առանձնահատուկ ռիթմաինտոնացիաները՝ երկարացված վերջնական հնչյունով, որոնց արձագանքները լսվում էին միջին մասում: Եվ, վերջապես, սիմֆոնիայի բոլոր երեք մասերը յուրովի մախասպատրաստում են դասականորեն պարզ, ոճավորված մեղեդու ծնունդը: Կրկնվելով մի քանի անգամ՝ այն՝ որպես կոչ, ասես ավետում է արվեստի գունագեղ տեսակներից մեկի՝ երաժշտության բուն նշանակությունն իր անանց արժեքների ներքո:

Մեծ հաջողություն ունեցավ մահ Զորքորդ լարային կվարտետը (1981), որը բազմիցս կատարվել է Հայաստանում, մախկին ԽՍՀՄ երկրներում և Եվրոպայում: «Մենք համերգային ծրագրում հաճույքով ընդգրկեցինք Վահրամ Բաբայանի կվարտետը, - նշել է Երևանի պետական լարային կվարտետի մախկին գեղարվեստական ղեկավար Զարե Սահակյանը, - Զգացմունքներով հարուստ, դիմամիկ այս ստեղծագործությունը գրված է պրոֆեսիոնալ բարձր վարպետությամբ և համարվում է կվարտետային գրականության հետաքրքրագույն գործերից մեկը» (տես՝ 3):

Կվարտետի երեք կոմպոսիտային մասերից առաջինը ամբողջովին կառուցված է կամային, ազգային-առանձնահատուկ (յամբական) ինտոնացիաներից՝ բազմաձայն շարադրմամբ (իմիտացիոն, ստրետային): Զարգացման ընթացքում նկատելի է տրամադրությունների աստիճանական լարումը՝ հետագա անկումով դեպի ռեպրիզան, ինչի արդյունքում մույն կամային ինտոնացիաները ձեռք են բերում նոր նշանակություն, վերաիմաս-

տավորվում են: Միջին՝ աշխույժ մասում, օստիմատային կրկնվող սեքսատվների ֆոնին առկայծում է «Չեմ կրնա խաղա» հայկական ժողովրդական երգի փոխակերպված թեման: Այն շարադրված է պոլիմետրիկ: Կոմպոզիտորի համար էնոցիոնալ լարման հասնելու միջոցներից մեկը ֆակտուրայի հագեցումն է, հնչեղության խտացումը: Այդ ամենում մեծ նշանակություն են ստանում օստիմատային, համակցված շարժումները՝ զարգացման ընթացքում ձեռք բերելով անհատականացված դիմագիծ:

Ռեպրիզայում նույն ժողովրդական թեման հանգեցնում է ուժեղ, ազդեցիկ կուլմինացիային: Կվարտետի՝ ինտիմ-մեդիտատիվ բնույթի ֆինալը (օգտագործված է ժողովրդական երգ Բելա Բարտոկի հավաքածուից) ռեմինիսցենցիաների տեսքով յուրովի ընդհանրացնում է նախորդ մասերը, որոնց ինտոնացիաների արձագանքները ստանում են որակապես նոր նշանակություն՝ գունագեղորեն հանգչելով եզրափակիչ՝ խլացված կլաստերային համահնչյունությունում:

Բարձր որակներով են առանձնանում նաև կոմպոզիտորի լարային նվագախմբի համար գրված ստեղծագործությունները, այդ թվում՝ Requiem - ը (1983), «Եվ ծագում է արևը» (2000), «Ֆրիդիելմ Լախի քարերի պոլիֆոնիան» (2002), «Այնուեղ, այսուեղ և ամենուր» (2006): Իր և՛ մեղեդաինտոնացիոն մտահղացմամբ, և՛ կոնցետրալ կատարելությամբ հատկապես առանձնանում է Hymne ստեղծագործությունը դաշնամուրի և լարային նվագախմբի համար B-A-C-H թեմայով (2000): Մա յուրատեսակ տուրք է հանձարել Յոհան Սեբաստիան Բախին:

Մի կողմից Բաբայանի երաժշտությունը ստեղծագործաբար իր մեջ է ներքաշում երաժշտական արտահայտչականության հայկական ազգային ակունքները, մյուս կողմից ձգտում է դեպի ինտերնացիոնալ մեղեդային հիմքերը՝ միաժամանակ պահպանելով սեփական ոճի առանձնահատկությունները: Այսպես՝ Հինգերորդ և Վեցերորդ սիմֆոնիաներում կոմպոզիտորը,



թվում է, հարգանքի տուրք է մատուցում մալերյան ավանդույթներին: Վերը նշված կվարտետում նա ազգային ռիթմ<sup>3</sup>ի մտոնացիաները ուշագրավորեն համադրում է Բարտոկի ժողովրդական երգի թեմատիզմի արձագանքներին:

Հիշարժան են նաև Բաբայանի՝ Գարսիա Լորկայի բանաստեղծությունների հիման վրա գրված «Չորս դեղին բալլադ» իսպանական շարքը սուպրանոյի ու դաշնամուրի համար և «Հիսուսը խոսում է» օրատորիան՝ ֆրանսերեն լեզվով (Շարլ Պեգիի բանաստեղծություններով): Վոկալ շարքերից ևս մեկը՝ «Հին օրերի երգերը», գրված է ֆրանսիացի բանաստեղծ Պոլ Վեռլենի բանաստեղծություններով, մյուսը՝ «Որտե՞ղ է մեր վարդը»՝ Ալեքսանդր Պուշկինի բանաստեղծություններով, երրորդը՝ Ich atme aus in allem, գրված է գերմաներեն լեզվով (Դազմար Շումանի բանաստեղծությունների հիման վրա):

Թեպետ կոմպոզիտորի օպերաների մասին մենք չենք կարող դատել, բանգի դրանք դեռևս չեն բեմականացվել, սակայն դրանց թվում ևս կան այնպիսիք, որոնք ստեղծված են եվրոպական լեզուների բնագրերի հիման վրա՝ «Օտարականը»՝ ֆրանսերեն լեզվով (Ալբեր Զամյուի համանուն վիպակի հիման վրա), «Բեթովենի նամակները»՝ գերմաներեն լեզվով, «Համլետ» - ը՝ անգլերենով: Իսկ բալետներից մեկի սյուժեն՝ «Դեպի Լույս»-ը, հիմնված է ամերիկացի գրող Ռիչարդ Բախի «Ջոնաթան Լիվինգսթոն անունով ճայը» ստեղծագործության վրա:

Բալետը բեմադրվել և 1995 թ. մեծ հաջողությամբ ցուցադրվել է Բաթիմոնում, Վաշինգտոնում և Ամերիկայի Միացյալ Նահանգների այլ քաղաքներում (բեմադրիչ, ճանաչված պարող և բալետմայստեր Ռուդոլֆ Խառատյան):

Այս ամենի հետ մեկտեղ կոմպոզիտորն առանձնակի հետաքրքրություն ունի նաև Արևելքի երաժշտության ու փիլիսոփայության հանդեպ: Մրանով է պայմանավորված մեղեդային նրբագեղությամբ, հնչողության ակուստիկ քափանցիկությամբ

աչքի ընկնող «Աշմանային երգեր» և «Աշունը Կիսո լեռներում» վոկալ շարքերի ստեղծումը՝ ճապոնացի բանաստեղծների խոսքերով: Նույն գործոնով է բացատրվում «Ճաղաղ երգեր» շարքի ստեղծումը՝ Կոնֆուցիոսի աֆորիզմներով (չինարենից ռուսերեն է թարգմանել Յան Բոգգյունը):

Կոմպոզիտորը ստեղծել է մաս երեք «Մանթրա»՝ սաքսոֆոնի և դաշնամուրի համար: Հիշեցնենք, որ մանթրան (սանսկրիտից թարգմանված՝ բանաստեղծություն, ասույթ) բառացի արտահայտված յուրատեսակ մոզական բանաձև է, որը գործածվում է վեդայական, հնդուիստական արարողությունների կատարման ժամանակ: Այն գործածվում է մաս յոգերի հոգևոր պրակտիկայում: Սակայն, մեր կարծիքով, բառային տեքստին չհիմնված՝ կոմպոզիտորի այս ստեղծագործություններում նրան թերևս գրավել է երևույթի մեկ այլ կողմը: Բանն այն է, որ Մանթրայի վերաբերյալ բացատրություններում խոսվում է մաս այն մասին, որ սա աղոթք չէ, և այստեղ կարևոր է ոչ այնքան տեքստի իմաստը, որքան Տիեզերքի լեզվի և դրա էներգիայի անլսելի, տատանվող ձայները հանդիսացող հնչյունների վերարտադրումը: Մանթրայի՝ գործքյան հանդեպ հավատն, ըստ էության, հիմնված է հնչյունի մոզական ուժի հանդեպ հավատին (տես՝ 4): Արդյոք սա չէ՞ ժամանակակից երաժշտության հենքային դրույթներից մեկը:

Բաբայանի առաջին «Մանթրան» գրվել է ֆրանսիական «Ալֆոնս Լեդյուկ» հրատարակչության պատվերով (այդտեղ էլ հրատարակվել է 1986թ.), երկրորդը՝ անգլիական «Hilltop Music Publications» հրատարակչության պատվերով (հրատարակվել է 2006թ.):

Հին Արևելքի հանդեպ հետաքրքրությունը կոմպոզիտորին մղեց մաս իր լավագույն դաշնամուրային սոնատներից մեկի՝ «Չինականի» ստեղծմանը (N 6, 1985), ստեղծագործություն, որի յուրօրինակ կոլորիտն այստեղ պահպանվում է չինական ժո-

դավրդական երգի օգտագործման շնորհիվ: Այս եռամաս սոնատի ողջ դրամատուրգիական գիծը շարժվում է պարզից՝ ասես Չինաստանի բնության հովվերգական պատկերն արտացոլող, դեպի բարդը՝ կենսական բախումնայնությամբ, ճակատագրականությամբ, և վերջում նորից դեպի պարզը՝ յուրատեսակ մաքրագործմամբ՝ հանուն հոգևոր բարձր արժեքների հավերժ գեղեցկության:

Հետադարձ հայացք նետելով կոմպոզիտորի անցած ողջ ստեղծագործական ուղուն՝ կարող ենք վստահորեն ասել, որ Բաբայանը բացարձակորեն ազատ տիրապետում է կոմպոզիտորական գրելաձևերի ամենատարբեր տեսակներին՝ ամեն մի առանձին դեպքում դրանք խստորեն ենթարկելով ստեղծագործության իմաստավոր խոսքիայական գաղափարին: Կոմպոզիտորի երաժշտությունը, հատկապես նրա ստեղծագործական գործունեության երկրորդ կեսից, դարձավ զգալիորեն մեղմ, մարդկային, սկսեց արտացոլել ժամանակակից իրականության առավել լայն, հրատապ, խորքային խնդիրներ: Բազմապիսի հետաքրքրությունները, մտքի փնտրտուքը և նպատակին հասնելու համառությունը Բաբայանի համար այսօր էլ հանդիսանում են մշտական խթան նորանոր երաժշտական կոմպոզիցիաների ստեղծման համար: Ինչպիսի փոփոխություններ էլ կրի իրավիճակը երկրում (իսկ արվեստագետի համար այն եղել է ոչ հեշտ և այսօր էլ դեռևս այդպիսին է), կոմպոզիտոր Վահրամ Բաբայանի գեները, նրա յուրատեսակ բողոքն ու պաշտպանական վահանը եղել ու մնում է հենց երաժշտության ստեղծման գործընթացը, որը նրա առաջ բացում է մեծ հորիզոններ լուսավոր ապագայի վերաբերյալ ունեցած իր՝ մշտապես վերածնվող հույսի համար:

1. Мейер Кш. Музыкальная культура Армении - явление поразительное. В журнале «Армения сегодня», 1980, №2.
2. Берко М. Посвященный юбилею. В журнале «Советская музыка», 1981, №3.

3. Джагацпаян К. В ногу со временем. В журнале «Армения сегодня», 1988, №№ 2-3. \_

4. Учение Йога Бхаджана. Сила произнесенного слова. М., Йога экспресс, 2004.

Հովվածը նվիրված էր կոմպոզիտորի հորեղանին, այն համառոտ տեսքով լուս է տեսել «Голос Армении» թերթում (4. 11. 2008):

## МИР МУЗЫКИ СУРЕНА ЗАКАРЯНА

Имя Сурена Закаряна все больше и больше завоевывает внимание музыкантов-профессионалов. И это не удивительно. Сочинения композитора в своих лучших образцах обладают впечатляющей силой эмоционального воздействия на слушателя, о чем свидетельствуют восторженные отклики на его музыку. Так, грузинский музыковед Г.Торадзе в свой последний приезд в Ереван поделился впечатлениями о музыке фестиваля, организованного Союзом композиторов и музыковедов Армении к 100-летию А.Хачатуряна. Он, в частности, отметил, что одно из наиболее сильных впечатлений фестиваля – это Элегия для скрипки и струнного оркестра С.Закаряна, которая продемонстрировала незаурядное профессиональное мастерство композитора (1.). О музыке композитора отзывались и другие специалисты. "Говоря о С.Закаряне, - пишет музыковед Л.Епремян, - чаще всего употребляют определение "музыкант". Просто понятия "музыкант", "музыкальный" выражают порою необъяснимое, но довольно реальное явление. В данном случае – это особо утонченное мировосприятие, своеобразное видение гармонии Вселенной, прирожденно талантливое представление неповторимо загадочных явлений мира" (2.).

"Среди композиторов, выступающих самобытно, талантливо, следует назвать Сурена Закаряна, премьеры произведений которого происходят в основном за пределами Армении – в Европе, в Америке. ... Но однажды Рубен Асатрян с Филармоническим оркестром исполнил великолепное сочинение Сурена Закаряна для хора и большого симфонического оркестра "Да воссияет вечный свет". Это – музыка высокой духовности, произведение, которое станет явлением на любой концертной сцене мира" (3.).

"Чувство меры и высокий художественный вкус произведений Закаряна сообщают гармоничность и цельность" (4.).

“Это произведение (речь идет о “Dedicatio”, посвященном А.Тертеряну) действительно изумительное, мы получаем огромное удовольствие в процессе подготовки”. (Дирижер Джоэл Сакс, Нью-Йорк, из письма композитору – 20.09.2000). О другом сочинении Закаряна – “Остров скорби” – американский дирижер высказался следующим образом: “Очень специфичная техника письма, заметно влияние Второй Венской школы, однако, от этого совершенно не теряется динамика эмоционального воздействия” (Из программы к концерту, Нью-Йорк, 20.11.2001)<sup>1</sup>.

Вернемся к началу творческого пути. Композитор и пианист С.Закарян прошел крепкую профессиональную подготовку. Получив первоначальное образование в Ереванской музыкальной десятилетке им. Чайковского (класс фортепиано – Э.Тандилян, класс композиции – Э.Багдасарян), он продолжил учебу в качестве пианиста в Московской консерватории (1976-1981 в классе профессора Л.Власенко) и там же окончил аспирантуру (1984). Возвратившись в Ереван, С.Закарян экстерном окончил и композиторское отделение Ереванской консерватории (класс профессора Э.Мирзояна). В 1985 году на конкурсе молодых композиторов в Москве Закарян был удостоен сразу двух Всесоюзных премий – за Концерт для фортепиано и оркестра и за “Семь эскизов” для хора а саррелла. А в 1990 – стал обладателем I премии на престижном Международном конкурсе композиторов им. Г.Венявского в Польше (г.Познань) за Концерт для скрипки и оркестра. Победа композитора была тем значительнее, что из представленных на конкурс более 150 сочинений из 25 стран мира, 2-е место никому не присудили, а 3-е завоевал композитор из Израиля (Э.Зейдман).

---

<sup>1</sup> “Dedicatio” и “Остров скорби” С. Закаряна с большим успехом были исполнены в Линкольн - Центре Нью-Йорка (дирижер – Джоэл Сакс).

В русле творческих интересов С.Закаряна главным образом камерные и инструментальные сочинения<sup>1</sup>.

Будучи пианистом, он специально сдерживал себя от увлечения писать только фортепианную музыку. Фактически, автор имеет пока всего два сочинения для фортепиано – Концерт (дипломная работа) и "Quasi - сонатину". Это он объясняет нежеланием механического творения, чтобы "пальцы не вели за собой" и чтобы лучше освоить и познать все многообразие оркестровых красок музыки. По стилю письма С.Закаряна справедливо относят к последователям Второй Венской школы (см. 5,6,7.). При этом композитор не пользуется всеми закономерностями серийной техники письма, вбирающей в себя, как известно, различные варианты первоначальной серии. Появление неповторяющихся звуков различного количества без последующих манипуляций у С.Закаряна воссоздает как бы атмосферу серийности, скорее - ее иллюзию (см. пример 1).

К характерным особенностям мышления композитора следует отнести:

---

<sup>1</sup> Список сочинений С.Закаряна: Симфония для хора и оркестра, сл. О.Ерзнкаци (1987); "Et lux perpetua luceat" – "Да воссияет вечный свет", написанное к 1700-летию принятия христианства в Армении для хора и оркестра на слова армянских церковных молитв (2001); Концерты – для фортепиано и оркестра (1985), для скрипки и оркестра (1989); Для струнного камерного оркестра – Concerto grosso (1984), Postscriptum (1991), Contours (2002); Для камерного оркестра – "Island of Lamentation" - "Остров скорби" (2001), "Dedicatio" (Посвящение А.Тертеряну, 1993), Ер.: Комитас, 2003; "Монография" для виолончели и камерного оркестра (1995); Элегия для виолончели и струнного камерного оркестра (2000); "Семь эскизов" для хора а cappella сл. В.Годеля (1983); "Эпитафия" для хора а cappella на слова армянских церковных молитв (2004); Струнный квартет "In statu nascendi" – "В момент зарождения" (1996) и ряд небольших камерных сочинений.



1. Склонность к дифференцированно - утонченным, лаконично высказанным состояниям. Не случайно возникли 3 своеобразных цикла миниатюр – “7 эскизов”, “В момент зарождения” (7 миниатюр для струнного квартета), “Контурь (10 мгновений)”.

2. Наличие сочинений, напротив, объединенных цельной монолитностью музыкального высказывания как бы от первого лица – “Монография” для виолончели и камерного оркестра, Элегия для виолончели и струнного камерного оркестра.

3. Сочинения, в которых подчеркивается томная задумчивость, пронзительная тоска, в то же время просветленная мечта – “Dedicatio” для камерного оркестра, “Остров скорби” (для того же состава), “Да воссияет вечный свет” для хора и оркестра.

Какими же средствами добивается С.Закарян в своей музыке вышеотмеченных утонченных эффектов звучания, кристаллизации необычных образно-эмоциональных состояний? Ответ, безусловно, не может быть исчерпывающим ввиду сложности, неординарности, относительности субъективных интерпретаций звуковых явлений. Тем не менее, попытаемся прояснить на примере некоторых лучших образцов сочинений композитора основы его музыкального языка, его языковые приоритеты и характерные свойства<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Анализу подвергались наиболее характерные для творчества С. Закаряна сочинения: “Семь эскизов” для хора *a cappella*, на сл. В.Годеля (памяти К.Закаряна), Рукопись, 1983; Концерт для скрипки и оркестра.- Рукопись, 1989; “Монография”, для виолончели и оркестра.- Рукопись, 1994; “*In statu nascendi*” - “В момент зарождения” (7 миниатюр для струнного квартета). – Рукопись, 1996; “*Et lux perpetua luceat*” – “Да воссияет вечный свет” для хора и оркестра на сл. армянских церковных молитв (к 1700-летию принятия христианства в Армении).- Рукопись, 2001; “Dedicatio” (Посвящение А. Тертеряну) для камерного оркестра., Ер.: Комитас, 2003.

$J = 84$

II

1

Handwritten musical score for "Poco a poco" by Franz Schubert. The score is written on three systems of staves, each containing a piano (p) part and a violin (v) part. The piano part is written in bass clef, and the violin part is written in treble clef. The tempo is marked "Poco a poco" and the mood is "Andantino". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" (pianissimo) and "f" (forte). The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one flat (B-flat). The second system includes the text "poco a poco cantabile" and "poco a poco andantino". The third system shows the continuation of the piece with various musical notations and dynamics.

2

Handwritten musical score for "The Song of the Lark" by Maurice Strakosky. The score is for a full orchestra and includes parts for Solo, Violins I and II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is marked "Allegretto" and the key signature has one flat. The score is divided into two systems, with a double bar line and a section marker "3" between them. The first system includes dynamics like "pp" and "ppp", and articulation like "acc." and "acc.". The second system includes dynamics like "pp" and "ppp", and articulation like "acc." and "acc.".

Первое, что обращает на себя внимание в сочинениях С.Закаряна, это преобладание гладкого, континуального движения. Интонационное развитие протекает в рамках ближайших, зачастую неповторяющихся звуков, которые и создают впечатление наличия “серийности”. При этом, к примеру, в “Семи эскизах” нередко вырисовываются ладово повторные тоны (е, а, h – в 1-м эскизе, а – в 3-м и 5-м эскизах, с – в 4-м, b – в 6-м и 7-м эскизах). В последующих сочинениях уже нет никаких признаков тонических опор. При такой свободе звуковых сочетаний не приходится удивляться, что нет традиционных гармонических созвучий. Возникают самые различные интервальные сочетания нетерцовой структуры, которые складываются в аккорды “современного” типа, как у большинства композиторов, начиная со второй половины XX века.

Поскольку ритмическое движение у Закаряна абсолютно свободное, аperiодичное, местами импровизационное, то и метр, если он зафиксирован автором - в большинстве случаев переменный, аperiодичный. При этом можно подметить приоритетные для композитора размеры – это прежде всего 4/4. Он преобладает даже в переменных метрах, хотя композитор использует и другие размеры.

У С.Закаряна мало сочинений со словесным текстом - всего четыре (см. список сочинений). Но даже в этих произведениях заметно отношение автора к тексту – это полная согласованность словесных ударений и оттененных тонов мелодики. Причем, ритм силлабический (или “слоготоновый”. – термин К.Д.), где каждому слогу соответствует один звук. К примеру, в “Семи эскизах” силлабичность ритма придает хоровому высказыванию речитативный характер, а свободные повторы отдельных слов и фраз (от автора) создают атмосферу живой разговорной (прозаической) речи. При этом Закаряну удается удивительно точно передать “музыку” армянской речи.

Образцы национально-характерных ритмов, в частности, ямбического типа различных протяженностей и плотностей, ча-

ще всего встречаются в сочинениях, где использован словесный текст<sup>1</sup>.

Из рассмотренных произведений национальное своеобразие ритма довольно отчетливо проявилось в "Семи эскизах", в Концерте для скрипки с оркестром и "Монографии" (см. пример 2). В приведенном примере из "Монографии" отчетливо видны "ускоренные" ямбы (термин - К.Д.) Это произвольные ямбические структуры с более торопливым, чем принято, разбегом к конечному долгому звуку. См. такты 5 и 9 партию соло. (Об "ускоренных" ямбах см. 8.).

Большое значение придает композитор динамическим оттенкам. В кристаллизации идеи, логически последовательного раскрытия драматургии сочинения динамические оттенки, пожалуй, играют одну из основополагающих ролей. Они то выстраиваются в единую согласованную систему, передающую постепенное нарастание или угасание общей звучности, то контрастно сопоставляются друг с другом как по горизонтали, так и по вертикали, темброво дифференцируясь в каждой группе инструментов. В результате, нередко возникают своеобразные "динамические" контрапункты (каждый инструмент или линия инструментов имеет индивидуальную силу громкостного звучания). Все это способствует высвечиванию более глубоких пластов музыкального полотна, его более многозначному, эмоционально богатому выражению.

В целом, мир музыки С.Закаряна представляет собой тонкое взаимопроникновение и органический синтез разных явлений – последних достижений западноевропейской техники композиторского письма, опосредованно выраженных национально-характерных признаков, и самое главное, - собственного художественного видения, проявляющегося в столь притягательном

---

<sup>1</sup> Главная причина заключается во влиянии конечного фиксированного словесного ударения армянского языка. (Более подробно об этом см. 8, 9.).

образно-эмоциональном строе сочинений. Хочу завершить эти строки мыслями известного американского пианиста Шаана Арцруни, высказанными в статье "Композитор Сурен Закарян – восходящая звезда". Они как нельзя точно характеризуют весь творческий облик композитора: "У него особый звук, исключительный слух, он умеет проникать в глубины звуковых сфер. Даже в пессимистичной идее (речь идет об "Острове скорби". – К.Д.) он находит иной – светлый мир, мир звездных коллапсов, колокольных звонов, казалось, предвещающих светлые надежды и освещающих собою новые пути." (10).

1. Торадзе Г., Спасибо Вам, друзья., // "Голос Армении", 16.12.2003.
2. Եփրեմյան Լ., Հայ երաժիշտն իր խոսքն ունի անկրկնապահիմն., // «Արվեստ», 1991, N 4:
3. Рухкян М., Музыкальные премьеры – романтизм и духовность вопреки суете., // "Голос Армении", 08.07.2003.
4. Մարգարյան Ս., Սուրեն Զաքարյանի "Dedicatio"-ի աներկյալ արժեքները., // «ԱԶԳ», 27.01.2001:
5. Suren Zakarian. CD, 1998, Studio "A.B.A.", Moscow (Комментарии С.Саркисян).
6. Саркисян С., Армянская музыка в контексте XX века., М.: Композитор, 2002.
7. Joel Sachs., Notes on the Program., "Island of Lamentation" (2001) Suren Zakarian. November. 20, 2001.
8. Джагацпаян К.А., Ритм национальной речи и музыки, Ер., 1986.
9. Джагацпаян К.А., По следам ритмов национальной музыки, Ер., 1999.
10. Arzruni S. Composer Suren Zakarian a Rising Star. – Noyan Tapan., Vol. 7 #50 (400), New York, 2001.

*«Երաժշտական Հայաստան», 3-4 (14-15) 2004.*

## КУДА ПРИВОДИТ ВЕТЕР ВРЕМЕНИ

Когда наши музыканты получают большое признание за пределами Родины, мы, казалось, заново стараемся постичь их творчество, посмотреть на них как бы со стороны, понять - что могло пленить зарубежного слушателя? Ведь известно, что постоянно вариться в «собственном соку» невозможно. Для взлета необходимо освоение новых слушательских просторов, свежего слушательского восприятия. И, нередко, это дает свои положительные всходы, становится зарядом для новых творческих исканий, а также творческих заказов.

Так, собственно, и произошло с одним из одаренных композиторов Армении – Ваче Шарафяном. Лауреат Всесоюзного конкурса молодых композиторов в Москве (1984г.), Шарафян получил высокопрофессиональное образование у таких известных композиторов, как Э.Мирзоян (композиция, у него же в 1992г. окончил аспирантуру) и А.Тертерян (оркестровка). От своих учителей Шарафян перенял важное для художника качество – четкое ощущение формы произведения, умение вслушиваться и ценить краски как одного звука, так и звучания каждой инструментальной группы, каждого отдельно взятого инструмента, умение придавать им самостоятельное драматургическое значение. В то же время, это особая школа психологического воздействия на слушателя, активизации общего восприятия аудитории. Словом, музыка композитора не существует сама по себе, она возникает для активного контакта со слушателем, для своеобразного философского диалога с ним.

В 1992-1996гг. В.Шарафян преподает в Иерусалимской семинарии (теорию музыки, игру на фортепиано, духовную музыку). Одновременно работает над изданием книги церковных песнопений в Храме Воскресения (Иерусалим). С 1997г. – преподает композицию в Ереванской государственной консерватории.

В.Шарафян – участник многочисленных международных фестивалей. Среди них – Новой музыки и искусства в Боулинг Грине, Питсбурге, Санни Буффало (США), его сочинения вошли

в программы международных фестивалей Будапешта, Одессы ("Prima vista" и "Два дня, две ночи"). Наряду с Арменией и странами бывшего Союза – Украины, Грузии, его сочинения исполнялись также в США, Германии, Франции, Бельгии, Голландии, Италии, Израиле, Таиланде и др. С 2001г. Шарафян на конкурсной основе избран официальным композитором проекта известного виолончелиста Йо-Йо-Ма "Шелковый путь", откуда он получает заказы на новые сочинения. На фестивалях этого проекта было исполнено несколько сочинений композитора в таких залах, как Карнеги-Холл, Чикагский филармонический, залы Сиэтла, Калифорнии, университетов Стенфорда, Беркли, в Вашингтоне, Амстердаме, в залах Кельнской, Брюссельской филармоний, в Милане, Риме, Флоренции и др. Сочинения Шарафяна вышли в свет в издательстве "Ширмер" (в США и Европе), а в 2001г. фирмой "Traditional Crossroads" (Нью-Йорк) выпущен первый авторский диск композитора.

Премьеры многих произведений Шарафяна состоялись за рубежом. При этом, кроме иностранных исполнителей, его произведения исполняли и бывшие граждане нашей республики, такие известные музыканты, как скрипач Мовсес Погосян, виолончелист Сурен Багратуни.

Автор многочисленных камерных инструментальных и хоровых сочинений, Шарафян в ряде из них использовал народные инструменты – дудук, зурну, кеманчу, – традиции, идущие от А.Тертеряна. Умелое внедрение несколько "очеловеченных" тембров народных инструментов в канву классического инструментального состава, их ограниченное драматургическое сплетение в немалой степени способствует успеху сочинений.

Многие из произведений композитора выделяются своими нетрадиционными, романтично-опозитизированными названиями – "Голоса невидимых синих бабочек", "Цветущие звуки", "Солнце, вино, ветер времени", "Утренний аромат песни акации" (в последних двух сочинениях дудук сочетается с традиционными классическими инструментами). "Мы слышим в этой музыкаль-



ной игре инструментального ансамбля, — пишет М.Рухкян относительно музыки Шарафяна, — орнаментальность восточно-поэтического дивана, в которой музыка являлась как бы пересказом поэтического текста... В этом стиле творили многие армянские поэты, ашуги, инструменталисты" (1.).

В настоящей статье рассматривается одно из самых ярких сочинений композитора — "Солнце, вино, ветер времени", отражающее основные черты стиля автора. Это одночастное произведение медитативного характера (для дудука, скрипки, виолончели и фортепиано) написано в 1998 году.

Мелодика сочинения по характеру своему спокойная, задумчивая, основана на плавном, гладком звуковдвигении, лишенном каких-либо скачков на диссонирующие интервалы. Накала же настроений композитор достигает неожиданным вторжением громкостного (фортиссимо) звучания дудука, притом на наивысшем кульминационном звуке ("es2"). Это момент, когда остальные инструменты словно ретируются, создавая тревожный фон путем брожения диссонирующих звукокомплексов<sup>1</sup>.

В целом, роли использованных инструментов распределены автором таким образом, что между ними как бы протекает осторожный, деликатный диалог. Исключение составляет фортепиано, роль которого сводится скорее к созданию своеобразного тембрового фона, местами нагнетающего общее напряжение.

Свободному течению музыки способствует такой же свободный, раскованный ритм, протекающий в начале произведения без метра, затем кристаллизуются, попеременно сменяющиеся друг друга, размеры —  $3/4$  и  $4/4$ . При этом, и в последующем течении музыкального материала тактовые черты то появляются, то исчезают, давая простор ритмическому движению. Ритму (в узком ракурсе) не присущи рельефные контуры, он не контрастен, лишен резких ритмических скачков (сильно отдален-

---

<sup>1</sup> В сочинениях В.Шарафяна сказывается благодатное влияние методов письма А.Тертеряна.

ных друг от друга длительностей). В более же широком смысле (сочетание различных разделов, фраз) ритмическое движение, напротив, довольно контрастное и симметричное, а фактура – достаточно прозрачная. Поэтому ее нагнетание и уплотнение имеет внушительное воздействие на слушателя. Составные музыкальной фактуры – звуки, кластерные созвучия – отчетливо дифференцированы на слух.

Композитор не пользуется серийной техникой письма. Мелодика сочинения основана на национально-характерных ладоинтонациях, выраженных, однако, весьма опосредованно (см. приведенный пример).



В то же время, появляющиеся ходы на увеличенную секунду придают звучанию сочинения общевосточный колорит. А начальный и конечный звук "d" выполняет роль как бы ненавязчиво выраженной тонической опоры.

Что касается гармонии, то в ней преобладает нетерцовая структура с основой преимущественно на кварто-квинтовые и секундовые сочетания звуков.

Общая драматургия сочинения (и в фактурном, и в динамическом отношении) типична для целого ряда произведений современных композиторов конца XX века. Развитие берет начало из одного звука (в данном случае – "d"), постепенно подключая в свой процесс все музыкальное пространство, и тем же звуком завершается. Графически это выглядит следующим образом:



Таковы подмеченные нами характерные особенности стиля В.Шарафяна, наглядно проявившиеся в данном сочинении. Если же попытаться представить себе художественное содержа-

ние этого произведения, то в нем, казалось, отражаются сосредоточенные размышления автора о смысле жизни, о ее вечных притягательных символах и щемящей быстротечности времени.

О том, какое впечатление оставило на слушателей это произведение, свидетельствуют ниже приведенные выдержки из зарубежной прессы.

После исполнения в США в газете "San Francisco Classical Voice" появилась статья (автор – Р.Командей, 2002г.): "По каким стандартам и критериям можно создавать пересечения культур в композиции? Это должно быть продуктом композитора действительно одаренного, достаточно сильного, для того чтобы создать свои критерии, подобно Такимицу. Примером может служить сочинение В.Шарафяна – "Солнце, вино, ветер времени", которое создает свое время и свое пространство. Европейские традиции отражаются в структуре, написанной для фортепиано, скрипки и виолончели, а дудук отражает звучание кавказских стран".

Газета "Kölner Stadt-Azneiger" (автор – Ф.Герцог, 2002г.): "Благородное звучание в произведениях Шарафяна, казалось, ставили все инструменты на свои места, а в конце Колин Джакобсон (скрипка), Йо-Йо-Ма (виолончель) и пианист Дж.Фанн соткали ковер для дудука".

Газета "Chicago Tribune" (автор – Дж.фон Рейн, 2003г.): "Самым замечательным произведением в программе было сочинение Шарафяна в исполнении Геворка Дабагяна (дудук), Джое-ла Фанна, Колина Джакобсона и Йо-Йо-Ма. Эволюция настроений и звучаний создавали необыкновенные ощущения, полностью захватывающие слух и душу<sup>1</sup>."

1. Рухкян М., Дудук в современной профессиональной музыке., //Вестник общественных наук НАН РА, 2005, #2.

---

<sup>1</sup> Вышеприведенные отзывы цитируются по материалам газет, любезно предоставленных автору этих строк композитором В.Шарафяном.

## ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Ժողովածուն բաղկացած է հեղինակի ընտրյալ այն աշխատություններից, որոնցում լուսաբանվում են մի խումբ հայ կոմպոզիտորների արվեստը, նրանց հիմնական ստեղծագործական կողմնորոշումները: Մի դեպքում (գլխավորապես) նյութերը ներկայացվում են գիտական հոդվածների տեսքով, մյուս՝ գրախոսականների կամ հարցազրույցի: Միավորողն այն հանգամանքն է, որ ժողովածուում հայ կոմպոզիտորների օրինակով բացահայտվում են նրանց մտածողության առանձնահատկությունները և բազմազան ստեղծագործական հետաքրքրությունները: Յուրաքանչյուր դեպքում արտացոլվում է նաև կապը ինչպես ազգային ավանդույթների, այնպես էլ համաշխարհային երաժշտական արվեստի առաջադեմ ոճական միտումների հետ, ինչը, ի վերջո բնորոշում է հայ երաժշտության յուրատիպ որակը:

Եթե նշելու լինենք հայ կոմպոզիտորների գլխավոր ստեղծագործական կողմնորոշումները, ապա դրանք սկիզբ են առնում մի կողմից հայ երաժշտության դասական Կոմիտասի, մյուս կողմից՝ XX դարի դասական՝ Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործությունից:

**KARINE JAGHATSPANYAN**  
**FROM THE LIFE AND CREATION OF ARMENIAN COMPOSERS**  
**SUMMARY**

The collection proposed to the attention of readers consists of selected musicological works of the author with inclination towards special illumination of the creation of Armenian composers, their basic creative course landmarks. In some cases (mainly) materials are presented as academic articles, in other cases – as critical reviews or interviews. The generalizing principle for all the articles is that in the collection multiform creative interests of Armenian composers, their thinking modes are revealed from many-sided viewpoints. In each case the connection with national traditions as well as with modern stylistic tendencies of the world musical art is sketched. Along with assimilation of the modern techniques of notation of the general creative landmarks for the composers of Armenia are the classic of the Armenian music Komitas, and the classic of the 20<sup>th</sup> century music Aram Khachaturian.

The collection is a complementary source of information for composers and musicologists and, in general, for musicians of different profiles.

## СОДЕРЖАНИЕ

|                                                                                              |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Предисловие .....                                                                            | 5   |
| 1. Комитас. Жизнь и творчество<br>(к 140-летию композитора) .....                            | 6   |
| 2. В русле музыкальных импульсов Арама Хачатуряна.....                                       | 13  |
| 3. Шекспир и музыка .....                                                                    | 19  |
| 4. Стилистические метаморфозы музыки<br>Арно Бабаджаняна .....                               | 29  |
| 5. С открытым миру сердцем .....                                                             | 36  |
| 6. С душевной болью и надеждой.....                                                          | 39  |
| 7. 70-ական քվադանների հայկական գործիքային<br>երաժշտության միտումները և Ավետ Տերտերյանը ..... | 47  |
| 8. Посвящение Авету Тертеряну.....                                                           | 63  |
| 9. Традиционное и новаторское в творчестве Г. Овунца .....                                   | 68  |
| 10. Չայն, որ լուսավորեց հոգիները .....                                                       | 77  |
| 11. Голос, взывающий к душам человеческим .....                                              | 82  |
| 12. Վահրամ Բարսեղյանի երաժշտական խթանները .....                                              | 86  |
| 13. Мир музыки Сурена Закаряна .....                                                         | 97  |
| 14. Куда приводит ветер времени.....                                                         | 105 |
| Ամփոփում .....                                                                               | 110 |
| Summary .....                                                                                | 111 |

КАРИНЕ ДЖАГАЦПАНЯН

ИЗ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА  
АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ



ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ

**ЛУСАБАЦ**

Ереван, ул. Пушкина 46

Тел.: + 374(10) 53 96 47, + 374(55) 78 47 87

E-mail; lusabats@netsys.am

lusabatc@mail.ru

Отпечатано в типографии "Издательского дома Лусабац"  
Тираж - 100





Карине Джагацпаян - музыковед-теоретик, музыкальный критик, доктор искусствоведения (Москва, 2001), профессор Ереванской Гос. консерватории им. Комитаса. По окончании теоретико-композиторского факультета Ереванской консерватории продолжила учебу в аспирантуре Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания Москвы (1977-1980). 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 (руководитель - В.А.Гошовский). 1983-1991 и с 1996 - зам. руководителя музыковедческой секции Союза композиторов и музыковедов РА. С 1998 - член правления СКИМ РА. С 2001 - член ученого совета Ереванской консерватории, а с 2003 и 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, а также многочисленных статей, посвященных разным вопросам музыкального искусства и композиторского творчества, вышедших в свет в республиканских и зарубежных СМИ и 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.

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 Akademiya"), 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. Author 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 Akademiya" (N1, 2005), participant in different republic and foreign seminars, conferences, symposiums and congresses.