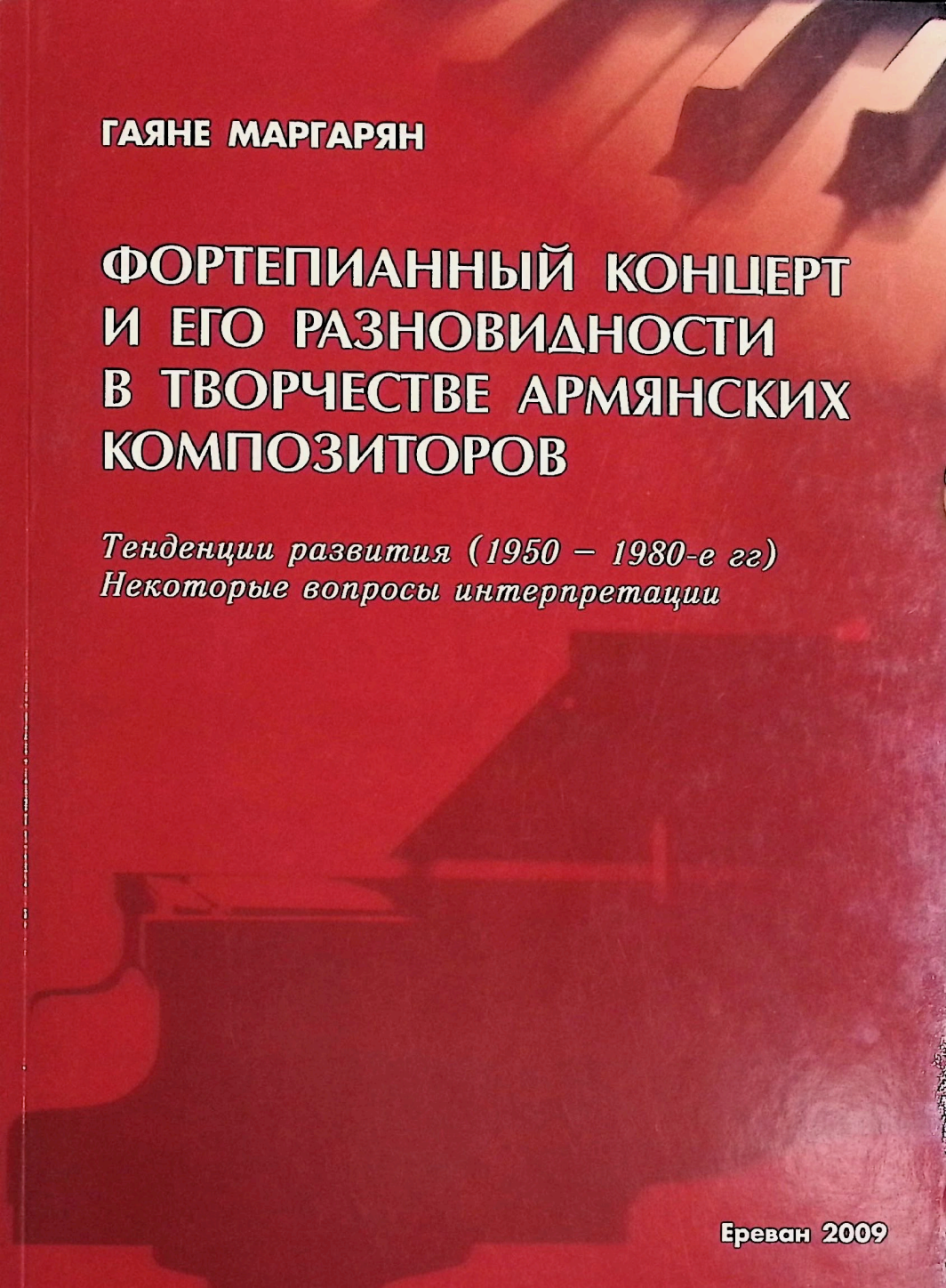




ГАЯНЕ МАРГАРЯН

ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ И ЕГО РАЗНОВИДНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

*Тенденции развития (1950 – 1980-е гг)
Некоторые вопросы интерпретации*

Ереван 2009

ГАЯНЕ МАРГАРЯН

ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ И ЕГО РАЗНОВИДНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

*Тенденции развития (1950 — 1980-е гг.)
Некоторые вопросы интерпретации*



Ереван 2009

УДК 786.2:78.082.4 (479.25)
ББК 85.315+85.313 (2Ар)
М 252

**ПЕЧАТАЕТСЯ ПО РЕШЕНИЮ УЧЕНОГО СОВЕТА
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ АН РА**

РЕДАКТОР:

доктор искусствоведения **А. Асатрян**

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

доктор искусствоведения, профессор **А. Аревшатян**

доктор искусствоведения **М. Рухкян**

доктор педагогических наук, профессор **Ю. Юзбашян.**

Маргарян Г. С.

М 252

Фортепианный концерт и его разновидности в творчестве армянских композиторов. Тенденции развития (1950–1980-е гг.). Некоторые вопросы интерпретации.— Ер.,: “Зангак–97”, 2009, 196 с.

ББК 85.315+85.313 (2Ар)

ISBN 978-59941-1-677-5

© Маргарян Г. С., 2009
© “Зангак-97” изд., 2009

*Светлой памяти моих родителей
Арутюнянца Саркиса Аршаковича*

и

Кс. Агапановны

...ми, обращается к «Героическим...
...онцертино А. Арутюняна. В книге «Форте...
Арама Хачатуряна» Р. Хараджанияном затрагиваются вопро...
...турьяновского фортепианного стиля, там же проводится обзор...
...анализ концертов.

В нашей работе были также использованы работы советских российских исследователей, посвященные собственно жанру инструментального концерта и рассмотрению его как составной части симфонического — это работы Г. Орлова («Советский фортепианный концерт». Ленинград, Гос. Муз. Изд., 1954), Л. Раабена («Советский инструментальный концерт». Ленинград, «Музыка», 1967), М. Тараканова («Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-70 гг.). Пути развития: Очерки. М., Сов. Композитор, 1988) и др.

Большая часть армянской музыковедческой литературы по данному вопросу представляет собой работы, посвященные общему анализу и развитию камерно-инструментального, симфонического жанров армянской музыки. Это монографии Г. Геодакяна («Пути формирования армянской музыкальной классики». Ер., Издательство Института искусств НАН РА, 2006); С. Саркисян («Вопросы современной армянской музыки (60-е годы)». Е. «Советакан грох», 1983 и «Армянская музыка в контексте XX века». М., Композитор, 2002). Анализ концертов встречается так же в монографиях Г. Тигранова («А. И. Хачатурян. Очерк жизни и творчества». Л., Музыка, 1978); И. Тиграновой («Лирические образы в творчестве Хачатуряна». Ер., 1973); Ж. Зурабян («Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке 1950 — 60 гг.» Ер., 2002); в статьях

ПРЕДИСЛОВИЕ

Инструментальный концерт — один из самых популярных музыкальных жанров, дань которому отдали многие крупные композиторы-симфонисты. Лучшие произведения, написанные в этом жанре, пользуются заслуженной любовью как исполнителей, так и широкой аудитории слушателей.

Как известно, художественно-эстетический уровень первого армянского фортепианного концерта, созданного Арамом Хачатуряном, оказался столь высок, что сумел выйти за рамки национального и стал феноменом мирового музыкального искусства. С тех пор, являясь моделью для многих других, этот жанр занимает достойное место в репертуаре каждого музыканта.

РЕДАКТОР:
доктор искусствоведения

А. Асатрян

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

доктор искусствоведения, профессор

А. Аревшатян

доктор искусствоведения

М. Рухкян

доктор педагогических наук, профессор

Ю. Юзбашян.

Маргарян Г. С.

М 252

Фортепианный концерт и его разновидности в творчестве армянских композиторов. Тенденции развития (1950–1980-е гг.). Некоторые вопросы интерпретации. — Ер.: “Зангак-97”, 2009, 196 с.

ББК 85.315+85.313 (2Ар)

ISBN 978-59941-1-677-5

© Маргарян Г. С., 2009

© “Зангак-97” изд., 2009

связанные с историческим процессом развития армянской советской фортепианной музыки, выявляет ее связи с народным творчеством и традициями мировой музыкальной культуры, а также определяет особенности национального пианистического стиля. В книге, в ряду других концертных произведений, представлены некоторые фортепианные концерты, но самому явлению армянского фортепианного концерта, не уделено достаточно внимания.

Серьезным, научно обоснованным исследованием является монография С. Амадуни «Арно Бабаджанян. Инструментальное творчество» Ер., Советакан грох», 1985., в которой автор, наряду с другими инструментальными и камерно-инструментальными произведениями, обращается к «Героической балладе» А. Бабаджаняна и Концертино А. Арутюняна. В книге «Фортепианное творчество Арама Хачатуряна» Р. Хараджанияном затрагиваются вопросы хачатуряновского фортепианного стиля, там же проводится обзорный анализ концертов.

В нашей работе были также использованы работы советских российских исследователей, посвященные собственно жанру инструментального концерта и рассмотрению его как составной части симфонического — это работы Г. Орлова («Советский фортепианный концерт». Ленинград, Гос. Муз. Изд., 1954), Л. Раабена («Советский инструментальный концерт». Ленинград, «Музыка», 1967), М. Тараканова («Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-70 гг.). Пути развития: Очерки. М., Сов. Композитор, 1988) и др.

Большая часть армянской музыковедческой литературы по данному вопросу представляет собой работы, посвященные общему анализу и развитию камерно-инструментального, симфонического жанров армянской музыки. Это монографии Г. Геодакяна («Пути формирования армянской музыкальной классики». Ер., Издательство Института искусств НАН РА, 2006); С. Саркисян («Вопросы современной армянской музыки (60-е годы)». Е. «Советакан грох», 1983 и «Армянская музыка в контексте XX века». М., Композитор, 2002). Анализ концертов встречается так же в монографиях Г. Тигранова («А. И. Хачатурян. Очерк жизни и творчества». Л., Музыка, 1978); И. Тиграновой («Лирические образы в творчестве Хачатуряна». Ер., 1973); Ж. Зурабян («Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке 1950 — 60 гг.» Ер., 2002); в статьях

М. Рухкян, А. Аревшатян («Симфоническое и камерно-инструментальное творчество», в разделе «Армения» // История музыки народов СССР. Т. 7, вып. 3. М., 1997); С. Коптева, М. Терьяна и М. Рухкян («Симфоническая музыка и инструментальный концерт». // «Музыкальная культура Армянской ССР». Под ред. М. Берко, М., Музыка, 1985 и др.

Необходимость исследования, в котором прослеживалось бы становление и развитие собственно жанра фортепианного концерта в Армении, назрела давно. В нашей работе специально, в жанровом развитии, рассматриваются фортепианные концерты армянских композиторов, созданные в период с 1950 по 1980 гг. прошлого столетия. В рамках этого периода стало возможным проследить некоторые аспекты динамики развития и трансформации жанра.

В работе для подробного изучения были отобраны концерты авторов, работающих в различных стилевых направлениях. Объектом исследования стали концерты, которые отличаются друг от друга по композиционным решениям, стилистике и образному содержанию. Это позволило полнее представить общую картину концертного жанра, сделать выводы относительно развития его специфических художественных и исполнительских особенностей.

Используя партитуры фортепианных концертов, а так же аудиозаписи некоторых из них (к сожалению записей некоторых концертов нет), мы пытались проследить эволюцию жанра на протяжении почти сорока лет, определить пути развития, выявить некоторые преемственные связи и новые тенденции в его развитии, в особенностях формообразования и эстетического содержания, в жанрово-драматургической специфике и ладо-гармонических особенностях, а так же характер «взаимоотношений» солиста с оркестром, специфику трактовки возможностей фортепиано в общем контексте концертного замысла и некоторые проблемы интерпретации исследуемых концертов. Изучение произведений в хронологическом порядке выстраивает картину развития жанра как в историческом, так и в биографическом для каждого композитора, плане (исключение составляют Концертные инвенции Г. Овунца, представленные в последней главе диссертации).

Материал исследования охватывает:

- нотную литературу, часть которой не издана и хранится в

единственных экземплярах, в рукописном виде в архивах авторов и некоторых музыкальных учреждений

- сохранившиеся аудиозаписи концертов
- книги, монографии, историко-теоретические исследования армянских и российских музыковедов
- беседы-интервью с авторами концертов.

Материал имеющийся в книге, может быть использован в целях дальнейшего изучения армянского инструментального концерта. Наблюдения и выводы, высказанные здесь, имеют практическое значение как для исполнителей, так и для преподавательского состава музыкальных училищ и консерватории, а так же для студентов, готовящих себя к сольной концертной деятельности. Стилистический же анализ концертов может быть использован для создания лекционных курсов по Истории армянской музыки в специальных музыкальных заведениях.

Естественно, в работе мы не могли охватить все существующие произведения интересующего нас жанра периода 1950 — 80 годов (тем более, что такая задача нами не ставилась изначально), и ряд концертов, не менее интересных и оригинальных, не был нами исследован.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА ПЕРИОДА 1950—1980 гг.

Прежде чем перейти к характеристике жанра фортепианного концерта в творчестве армянских композиторов, мы сочли необходимым дать определение жанровых и драматургических свойств инструментального концерта, а так же краткое описание его теоретических основ.

Трехчастную структуру концерта с соотношением частей: быстро, медленно, быстро установил А. Вивальди. Его концерты стали своего рода ориентирами для И.С. Баха и Г.Ф. Генделя (последний является так же создателем органного концерта). В развитии предклассического концерта определенную роль сыграли концерты сыновей И.С. Баха, композиторов мангеймской школы. В творчестве композиторов венской классической школы (Й. Гайдн, В. Моцарт, Л.В. Бетховен) классическая структура инструментального концерта: блестящего, красочного, виртуозно-репрезентативного, с преобладанием партии солиста, получила свое яркое претворение. В творчестве Л. Бетховена он обогатился так же симфоническим развитием. Его концерты наполнились огромным внутренним драматизмом, что было свойственно бетховенскому стилю в целом.

Романтическое искусство первой половины XIX века придало жанру инструментального концерта новое содержание и формы. Стали исключительно популярны эффекты инструментальной техники, используемые композиторами-романтиками. Виртуозность превратилась в некое стилевое качество целой линии романтизма, что привело к полной гегемонии солиста; оркестр отодвинулся на второй план, симфоническая драматургия, музыкально-драматическое действие уступило место виртуозному концертному. Правда, это касается только определенных течений романтизма. Д. Житомирский в статье о фортепианном творчестве С. Рахманинова, обращаясь к вопросу о концертности в его произведениях,

сравнивая и противопоставляя эти понятия в творчестве других романтиков, указывает на виртуозность, как на главную черту концертности в музыке Ф. Листа. Виртуозность произведений Листа, по мнению исследователя, носит скорее сущностный, чем украшательский характер, становясь основой патетики и «...пламенной риторики его романтического артистизма»¹.

По мере развития европейского симфонизма инструментальный концерт все более сближается с симфонией. Концерты Брамса, Чайковского, Рахманинова — это произведения с глубоким идейным содержанием, огромной сферой образности, преобладанием симфонических принципов развития и резкого увеличения «удельного веса» оркестра. В их концертах виртуозность также является одним из действенных рычагов развития драматического действия. Но, несмотря на то, что они с большим мастерством и знанием специфики солирующего инструмента используют все виртуозные возможности последнего (бравурные пассажи, длительные аккордовые последования в предельно быстрых темпах и пр.), виртуозность в их концертах начинает носить иную функциональную нагрузку, способствующую созданию большего драматического накала, где основополагающей становится симфоническая конфликтность.

По мере обогащения симфонической драматургией, концерт настолько сблизился с симфонией, что в отличие от классического (где количество и соотношение частей было четко регламентированным), появляются одночастные концерты, типологически схожие с симфоническими поэмами, и заключающие в себе элементы трехчастного классического цикла (Ф. Лист), концерты с IV-й частью симфонического цикла (Первый скрипичный, Четвертый фортепианный (леворучный) С. Прокофьева, Четвертый скрипичный Шостаковича и др.). Естественно, симфония, оказавшая столь значительное влияние на жанр концерта, не была свободна от влияния последнего, в результате чего было создано немало симфонических произведений, носящих черты концертности².

¹ См. *Житомирский Д.* Фортепианное творчество Рахманинова. Вып. IV. М., «Советская музыка», 1945, с. 83.

² О взаимодействии двух жанров симфонической музыки — симфонии и концерта см. *Тараканов М.* Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-70 гг.). // Пути развития. Очерки. М., «Сов. Композитор», 1988. О влиянии симфонии на жанр концерта, приведшем к переосмыслению классической модели последнего см.: *Друскин М. С.* Очерки, статьи, заметки. Л., «Сов. Композитор», 1987.

Интересные мысли о концерте высказывал С. Прокофьев. Он считал, что концерты бывают двух видов: концерт, где превалирует ансамбль солиста и оркестра, но партия солиста недостаточно интересна (концерт Римского-Корсакова); концерт, где оркестр является придатком, дополнением к превосходной сольной партии (концерты Шопена)³. Концерты самого Прокофьева, на наш взгляд, сочетают в себе лучшие качества первого и второго типов. Наряду с использованием эффективной техники, богатых инструментальных красок, блестящих пассажей, разнообразных штрихов, как в солирующей так и в оркестровой партиях, симфоничность становится ведущей движущей категорией, соответственно возрастает смысловая нагрузка оркестровой партии, ее фактурное обогащение способствует большей драматической действенности развития. Композитор-симфонист обращаясь к жанру инструментального концерта, естественно, мыслит симфонически, осуществляя симфонические принципы развития (тема с многочисленными преобразованиями, цикличность композиции, контрастный симфонизм, психологизация образов и пр.), ибо оба жанра будучи органически связаны друг с другом, имеют множество точек соприкосновения. Поэтому не случайно, акцентируя природу жанрового родства симфонии и концерта, который симфонизируясь стал открытым для «стилистических тенденций, не проявляющихся прежде»⁴, одно из своих последних монументальных произведений Прокофьев назвал «Концертом-симфонией».

Вместе с тем, каждый из этих жанров имеет кардинальные различия, которые не допустили их слияния в единый. Говоря словами М. Тараканова «...в развитии европейской музыки почти уже трех столетий концерт и симфония выступили как две альтернативы, диктующие особые «правила игры», но вместе с тем представляющие две ипостаси оркестровой музыки крупных форм»⁵. Так, к примеру Рахманинов, в чьем творчестве концерт занимает значительное, можно сказать, центральное место, симфонизируя его конфликтностью драматургии, драматизацией образов и состояний, поднимает на неподражаемую высоту само понятие кон-

³ Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М., «Музгиз», 1961 С. 144.

⁴ Лобанова М. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики. // Проблемы музыкальной науки//. Вып. 6. М., 1985. С. 113.

⁵ Тараканов М. Е. Указ. соч. С. 5.

цертности, проистекающее из яркого, блестящего, виртуозного инструментализма, обусловленного пианистической одаренностью автора. Не случайно, третий фортепианный концерт, одно из самых значительных произведений Рахманинова, называют фортепианно-оркестровой симфонией⁶.

Многие советские композиторы сумели развить классические традиции концертного жанра и создать новые, оригинальные по содержанию и форме образцы, которые представляют собой несомненную художественную ценность.

Как известно, автором первого, ставшего вершинным, армянского инструментального концерта стал создатель первой армянской симфонии Арам Ильич Хачатурян, чьи творческие принципы получили свое достойное продолжение как в творчестве многих армянских, так и композиторов союзных республик. Как точно подметила С. Саркисян, влияние Хачатуряна на композиторов всего восточно-азиатского региона сохранялось и в тот период, когда на родине автора «Гаяне» и «Спартака» наступило новое время⁷.

Одно из кульминационных произведений А. Хачатуряна – концерт для фортепиано с оркестром (о котором написано так много и так подробно, что в нашей работе мы решили не обращаться к его анализу) был написан в 1936 г. и как известно, был посвящен блестящему пианисту и другу А. Хачатуряна Льву Оборину. Трудно переоценить значимость этого и других концертов Арама Ильича для дальнейшего развития армянской композиторской мысли и исполнительства.

Специфической чертой музыкального искусства является то, что оно существует, живет лишь тогда, когда воспринимается и ценится не только композиторами-коллегами, исполнителями, но и слушателями. История музыкального искусства знает немало произведений, существование которых носит исключительно фактологический характер. Связь между композитором и слушателем – это живой процесс, сохраняя целостность которого творчество того или иного композитора становится частью культуры дан-

⁶ Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Часть III. М. «Музыка», 1982, С. 89.

⁷ Саркисян С. С. Армянская музыка в контексте XX века. М., «Композитор», 2002. С. 5.

ного народа⁸. Со дня первого исполнения фортепианного концерта А. Хачатуряна прошло более семидесяти лет, а он все еще входит в число самых исполняемых концертов, что и является убедительным свидетельством его художественно-эстетической значимости.

Общеизвестно, что развитие того или иного жанра в музыкальном искусстве обусловлено не только наличием определенного уровня композиторской, но напрямую зависит и от профессионального уровня исполнительской школ. Сочиняя свои инструментальные концерты А. Хачатурян ориентировался на исполнителей такого масштаба, как Л. Оборин, И. Ойстрах, С. Кнушевицкий, которые сыграли ведущую роль в пропаганде его музыки и их исполнение и по сей день остается эталонным.

Такие композиторы как Шопен, Лист, Рахманинов, Скрябин, Прокофьев, Бабаджанян и многие другие (список их слишком велик, чтобы представить его здесь), являющиеся блестящими исполнителями и, соответственно, первыми интерпретаторами своей музыки, были ее лучшими «проводниками» к сердцам слушателей. И совершенно естественно, что исполнительский масштаб каждого из них обусловил создание произведений, ориентированных на их исполнительские возможности, что в свою очередь способствовало поднятию уровня исполнительства в целом.

Так и в Армении, появление композиторов, профессионально владеющих искусством фортепианной игры, таких как А. Долуханян, А. Бабаджанян, А. Арутюнян, Г. Чеботарян, Э. Багдасарян, Э. Абрамян и др., а так же пианистов: Р. Андриасяна, С. Сараджяна, А. Амбакумян, К. Малхасян, А. Байбуртян, Ю. Айрапетяна, В. Саркисяна, С. Навасардяна, А. Нерсисян, К. Оганян и др., наряду с развитием иных жанров, стало толчком к развитию фортепианного концерта. С другой стороны, развитие этого жанра предполагает наличие оркестровой культуры, только с развитием которой возможно воплощение композиторских замыслов. Выход на арену целой плеяды дирижеров, таких как К. Сараджев, Г. Будагян, М. Малунцян, М. Тавризян, О. Дурьян, М. Терьян, Р. Варданян, А. Катанян, Д. Ханджян, В. Гергиев, Р. Мангасарян, М. Нерсисян, В. Папян и др., в разные годы руководивших

⁸ Геодакян Г.Ш. Арам Хачатурян. // Пути формирования армянской музыкальной классики. Е., Изд. Института искусств НАН РА, 2006. С. 196.

ереванским филармоническим оркестром⁹, стал движущей силой на пути интенсивного развития всех симфонических жанров в Армении.

Вторая половина прошлого столетия, а 1950 — 1980 годы в частности, в армянской музыкальной культуре явились насыщенными начинаниями и интересными открытиями. Это было время поисков и увлечений различными направлениями и стилями. Естественно, не все они получили в то время убедительное решение. Предстояли поиски новых, индивидуальных путей развития жанра, овладения новыми традициями, сложившимися в современном музыкальном искусстве — советском и зарубежном. Необходимо было преодолеть известную ограниченность круга художественных интересов, повысить профессиональное мастерство. Жанр инструментального концерта, современный по содержанию, оптимистический по звучанию, эмоционально насыщенный, обращенный к широкой слушательской аудитории, отвечал требованиям того времени. В процессе его разработки армянские композиторы решали серьезные творческие проблемы, порожденные спецификой жанра.

Указанный период условно можно подразделить на три этапа развития (первый — 1950 гг., второй — 1960 — 1970 гг., третий — 1980 гг.).

Говоря о развитии симфонического творчества армянских композиторов первого послевоенного десятилетия, Г. Геодакян указывает на особенность его развития скорее «вширь», чем «вглубь», на то, «...что уже имеющиеся блестящие, подлинно классические образцы симфонического жанра были единичными» и задача создания «...национальной симфонической литературы, способной удовлетворить требованиям быстро развивающейся музыкальной жизни республики...» стала первоочередной¹⁰. Сказанное с полной уверенностью можно отнести и к жанру инструментального, в частности фортепианного концерта, классический образец которого так же оставался единичным.

Тяготение к крупным формам, к усилению эмоциональной вы-

⁹ Об истории ереванского филармонического оркестра см.: Բերկանյան Ա. Հայաստանի պետական ֆիլհարմոնիկ նվագախումբ: Ե., ՀՀ մշակույթի և երիտասարդության հարցերի նախարարություն, 2006.

¹⁰ Геодакян Г.Ш. Музыкальная культура. // Искусство Советской Армении за 60 лет. Ер., Изд. АН Арм ССР, 1980. С. 77.

разительности музыкального языка и драматургии требовала выражения в масштабных, развернутых жанрах. «Сложность, глубокий драматизм жизненных коллизий настоятельно требовали широкообобщенного и подлинно художественного их отображения в музыке»¹¹. Многие из созданных в тот период концертов написаны с профессиональным знанием специфики фортепианного исполнительства, но несмотря на то, что все композиторы работали «...с подлинной творческой заинтересованностью, проявляя незаурядную изобретательность и высокий профессионализм..., по языку и методам музыкального развития эти произведения, как правило, не выходили за пределы круга выразительных средств, уже освоенных и опробованных, что значительно сужало возможности национального музыкального искусства»¹².

В большинстве инструментальных концертов этого периода, как и в других музыкальных жанрах, жизнь Советской Армении становится центральной тематикой. Поэтому активный, динамичный тон музыки, с песенно-мелодичными медленными частями или эпизодами и яркими, быстрыми жанрово-танцевальными финалами становится типичным для фортепианного концерта. Естественно, хачатуряновское влияние ощущается почти во всех, написанных в этот период армянских концертах (как известно, от него не были свободны и композиторы других союзных республик)¹³. В 1940–1950-х гг. к фортепианному концерту обращались Э. Маилян, Л. Ходжа-Эйнатов (три концерта), Р. Андриасян, Э. Абрамян (два), А. Бабаджанян (два), А. Арутюнян (два), В. Котоян (два), А. Долуханян (два), Н. Симонян и др. Каждый из перечисленных концертов (за исключением Героической Баллады А. Бабаджаняна и Концертино А. Арутюняна¹⁴, которые открывают новую страницу в истории развития жанра фортепианного концерта), будучи этапными произведениями на пути развития жанра, сыграли определенную роль в его становлении. Во всех пе-

¹¹ Коптев С., Тэрян М., Рухьян М. Симфоническая музыка и инструментальный концерт. // Музыкальная культура Армянской ССР. М., «Музыка», 1985. С. 165.

¹² Геодакян Г. Ш. Указ. Соч. С. 77.

¹³ В беседах с некоторыми композиторами, в том числе с теми, кто не писал фортепианных концертов, были музыканты, которые признавались, что после Хачатуряна не считали возможным сделать это.

¹⁴ См. Кокжаев М.А., Александр Арутюнян. Особенности композиторского стиля. М., «Композитор», 2006. С. 178.

речисленных концертах широко использовались средства выразительности армянской народной музыки¹⁵. Опора на ритмичный армянский народный танец, лад, мелос, одним словом, на фольклор, способствует созданию композиторами самых разнообразных мелодий как драматического, так и лирико-эпического склада.

В этом смысле определенный интерес представляет Концертное Рондо Вагаршака Котояна. Это произведение является образом преломления национальной ритмики и армянской интонационной сферы в масштабе одночастного концерта. Максимальная близость ладоинтонационному строю национального фольклора связана с хачатуряновским формированием тематического материала, а романтически взволнованный эмоциональный тон становится своеобразным переосмыслением рахманиновского мироощущения.

В указанный период некоторые композиторы, достаточно хорошо владеющие средствами классического симфонизма, начали использовать приемы драматизации фольклорных тем, внося в музыку героико-эпические элементы. Л. Раабен указывает на то, что параллельно с хачатуряновской жанровой линией, в Армении начала вызревать линия лирико-драматического, субъективного плана, особенно ярко проявившаяся в творчестве А. Бабаджаняна и попытки причислить его к «хачатуряновской» линии необоснованны. «Творчество Бабаджаняна и других композиторов его плана образовало самостоятельное течение, отличающееся от хачатуряновского субъективизацией образного мира»¹⁶. Но бабаджаняновская субъективизация не носит рефлексирующего, самоуглубленного характера, где во главу угла ставятся личные переживания героя, напротив хачатуряновская тенденция преломляется в ином эмоциональном ракурсе — обостренная конфликтность достигает подлинной трагедийности. Поскольку именно народная тематика определяет образный, эмоциональный строй его музыки, героем так же является народ. «Очень часто образы его как в балладе, так и в трио, становятся остро драматичными, что объясняется скорее

¹⁵ На необходимость использования народнопесенных интонаций с целью создания интересных, самобытных музыкальных образов не раз указывал А. Бабаджанян (в этом вопросе, конечно, сказывается «хачатуряновская тенденция», которая в творчестве самого А. Бабаджаняна преломилась в несколько ином эмоциональном ракурсе, о чем будет сказано в ниже).

¹⁶ Раабен Л. Указ. соч. С. 194.

всего неистовым темпераментом, свойственным А. Бабаджаняну, как человеку, а не тенденциям фиксации конфликтов жизни»¹⁷. Многие исследователи более уместным считают, учитывая эмоциональную направленность творчества Бабаджаняна, провести параллель Рахманинов — Бабаджанян. Но речи о полной аналогии и быть не может, если, конечно, не иметь ввиду их исполнительский дар. «Героическая баллада» Арно Бабаджаняна — вдохновенное детище тогда еще молодого, талантливого автора, одно из лучших произведений не только этого, но и последующих периодов армянской музыкальной культуры.

1960-е в советской музыке явились годами бурных преобразований, характеризующихся отказом от «проторенных» путей, в некоторой степени исчерпавших себя, освоения новых музыкальных средств, использования новых композиторских техник¹⁸. Многие композиторы, занимая крайне «левый фланг», увлекались экспериментаторством, и, как следствие, впадали в крайности. Порой возникала опасность нарушения интонационной осмысленности музыки. Пассивность, инертность музыкального мышления иногда приводили к неестественной, бесстрастной рациональности, сухому конструктивизму, стилизаторству. К примеру, мелодия как таковая, не сочинялась, а моделировалась, в силу чего становилась нарочито невыразительной. Ее сущность не изменялась даже при смене интервалики. Музыкальная интонация, не поддержанная эмоциональной и смысловой наполненностью, становилась формальной и лишалась пластики, экспрессии, музыкального обаяния¹⁹. Такие понятия, как «эмоциональная отзывчивость», «сердечность выражения» признавались старомодными. Часто композиторы искусственно противостояли ху-

¹⁷ Там же, с. 195.

¹⁸ В науке, а вслед за ней в изобразительном и музыкальном искусстве, стало модным говорить о полной невятности мира, неоднозначности истины, утверждать, что эпоха «последних вопросов» (имеются в виду вопросы бытия) — о смысле человеческого существования, о природе и сущности человека — закончилась. Становится неактуальной тенденция познания или поиска истины, которая может быть бесконечной во времени и пространстве, а посему теряет всякий смысл говорить о каком-то определенном содержании, претендующем на истинность. Признается «естественное право настоящего перед прошлым», настоящее становится синонимом современного, современного, которое всегда осознает себя через противопоставление прошлому, устаревшему.

¹⁹ Цуккерман. В. Не упрощать проблему. «Советская музыка», 1963, № 3. С. 38.

дожественным тенденциям, генетически связанным с романтизмом. Властвовал принцип — «отрицание и отстранение широчайшего круга выразительных средств, накопленных многовековой традицией искусства...»²⁰. По словам Э. Денисова, «...происходит деформация классической модели: интонационная осмысленность нарушается смещением интервалики и разрушением диатонической основы (без компенсации ее равнозначным ладовым эквивалентом). Мелодизм такого типа встречается у М. Регера, Д. Мийо, А. Онеггера, С. Прокофьева, Д. Шостаковича и других композиторов, но особенно он характерен для П. Хиндемита»²¹.

Вместе с этим, в атмосфере многообразных новаций и экспериментов, многие композиторы, «переболев детской болезнью левизны», постепенно стали рассматривать «прошлое» как предпосылку «настоящего», как ступень, предопределяющую возможность дальнейшего развития к новизне (в самом широком смысле этого слова), как явление, отлично совмещающееся с современными формами музыкального мышления²².

Современное, осознавая свою новизну, перестало противопоставлять себя прошлому, стало относиться к нему как к своей неотъемлемой, составной части, пытаясь переосмыслить его. Эти явления прослеживались в науке и в искусстве второй половины XX в. После довольно длительного разрыва с классическим наследием, культурной традицией намечается определенный поворот к эстетическим ценностям прошлого, «возрастает интерес к диалогу как форме поиска надежной гармонии в этом неустойчивом мире»²³.

Эти годы, в целом, отмечены поисками во всех музыкальных жанрах. Обновленный музыкальный язык, все более насыщаю-

²⁰ *Задерацкий В. И.* Стравинский: Преломление русской художественной традиции и вклад в музыку XX века. // *И. Ф. Стравинский. Статьи Воспоминания.* М., «Советский композитор». 1985, с. 26.

²¹ *Денисов Э.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., «Советский композитор», 1996. С. 138.

²² «В конечном счете нам придется признать, что искусство — это выражение чувств. Разумеется, не только это; но именно выражение чувств и составляет суть искусства. Что останется от той же музыки, — если мы отбросим ее способность выражать эмоции». *Ортега-и-Гассет Х.* *Musicalia.* // *Эстетика. Философия культуры.* М., «Искусство», 1991. С. 166.

²³ *Мартынов В. Ф.* Философия красоты. Минск. «Тетра Системс», 1999. С. 278.

щийся современными направлениями и веяниями, создание национального стиля, созвучного данной эпохе и вписывающегося в интернациональный культурный процесс, проблемы жанров, вопросы взаимодействия формы и содержания — эти задачи ставили перед собой ведущие армянские композиторы.

В произведениях армянских авторов этих лет нередко прослеживаются преемственные связи с творчеством представителей доклассического стиля, искусством великого полифониста И. С. Баха, симфонизмом П. И. Чайковского, принципами музыкальной драматургии и стилистикой Д. Д. Шостаковича, исканиями в области гармонии С. С. Прокофьева, оркестровым письмом М. Равеля, техникой метро-ритмического варьирования И. Стравинского, принципами музыкального мышления А. Шенберга, П. Хиндемита.

Тематизм, основанный на новых формах организации звука в сочетании с гибкой и изменчивой ритмикой привносит в музыку повышенную экспрессию. Использование новых ладо-интонационных связей, политональных принципов развития, методов серийной техники способствовали интенсивному композиторскому поиску, который проявился в творчестве А. Бабаджаняна, Т. Мансуряна, М. Израеляна, Г. Меликяна, Г. Овунца, С. Шакаряна и тогда еще молодых Р. Амирханяна, Дж. Асатряна, В. Бабаяна, М. Вартазаряна, Р. Галстяна, Р. Саркисяна и др. Совершенно несхожие в своих творческих устремлениях музыканты пытались, каждый по-своему, переосмыслить, прочувствовать и определиться с выбором средств в решении нелегких творческих задач. Однако, при всем различии творческих индивидуальностей, их объединяет прежде всего новая трактовка национального в искусстве — освоение интонационной природы армянской народной музыки, основанное на новых представлениях о ее ладовых богатствах и особенностях, с одной стороны, и значительно более широкое и смелое применение достижений современной музыкальной техники — с другой.

Поиски новых форм и оригинального инструментализма требовали самовыражения в сольном концертном творчестве. Поэтому, опять же, внимание композиторов к жанру инструментального концерта естественно. В то же время, конструктивное мышление влекло за собой четкость фактуры, «немногословность» и как следствие — «камернизацию» жанра инструментального концерта. В целом,

тенденция к сжатию музыкальной формы, стремление к более компактному циклу характерна для армянской симфонической музыки прошлого века²⁴.

Инструментальная музыка 1960-х будучи неразрывно связана с предшествующим развитием и являясь ее результатом, тем не менее, является качественно новым явлением. «Именно в 60-е годы определилась тенденция, когда не только сама жанровая модель, но и каждая из ее конкретных форм стремится к своеобразию решения. Продиктованное идейно-художественным замыслом произведения своеобразие это во многом определяется инструментальной фантазией композитора, его индивидуальной способностью «мыслить в оркестре», ощущать особую пластику и новую закономерность тембро-инструментального движения. Неслучайно... само понятие «тембровой драматургии» стало более универсальным, связанным не только со способом оркестрового развития, но и с инструментальной организацией звукового пространства. В этом — эстетико-познавательное значение симфонических произведений и ряда инструментальных концертов..., имеющих принципиально общие музыкальные задачи»²⁵.

Важно отметить, что в искусстве 1960 — 1970 гг. усилилась тенденция индивидуализированного отражения жизненных явлений. Именно личность, сквозь призму своего видения, стала выражать духовные интересы общества, философию эпохи. «Гораздо более сложными, индивидуализированными становятся связи между композитором и средой, обществом. Даже общественная идеология начинает отображаться в... субъективизированной форме, преломляться через личный мир композитора, а не путем «прямого» отражения»²⁶. Эта тенденция захватывает композиторов различных художественных устремлений. Темперамент, стихийность чувств начинают уступать место стилизованности лирики, интеллектуальности, изысканности чувств. С усложнением жизненных процессов, с более интенсивным развитием науки и стремительностью общественного развития возникла потребность в большем осмыслении, познании общечеловеческих факторов. «Познание мира сомкнулось с проблемой познания личности, психологии

²⁴ Подробнее об этом см. *Саркисян С.* Вопросы современной армянской музыки (60 — е годы) Ер., Советакан грох, 1983. С. 26.

²⁵ Там же. С. 20.

²⁶ *Раабен Л.* Указ. соч. С.212.

современника. При этом, образная индивидуализация наметилась и у композиторов старшего поколения, вплоть до Шостаковича и даже такого страстного приверженца массовой объективности тематики, как Кабалевский»²⁷.

В рассматриваемый период музыка для камерных инструментальных составов, а также для камерных ансамблей нетрадиционных составов получает интенсивное развитие в творчестве многих армянских композиторов (аналогичная тенденция была типичной для всех инструментальных жанров советской музыке тех лет²⁸). Назовем некоторые из них: Симфония для струнного оркестра с литаврами Э. Мирзояна, Первая симфония для органа, медных, ударных инструментов и бас-гитары А. Тертеряна, Тетрадь сонетов для сопрано и камерного оркестра М. Израеляна (на стихи Г. Эдо-яна), Камерная симфония и Фортепианный концерт В. Бабаяна, Камерный концерт Г. Меликяна, Секстет А. Боямяна, «Игра бумерангов» для флейты, гобоя, кларнета, струнных и колокольчиков А. Зограбяна, первый Концерт для фортепиано и оркестра (струнные и литавры) Л. Чаушяна, камерные концерты (скрипичный и фортепианное Концертино) Р. Саркисяна и др. Существенным здесь является не сам факт использования необычных составов, а новое качество мышления, которое расширило границы применения выразительных средств, представления о тембровых и колористических возможностях классического инструментария²⁹.

Что касается конструкции, формообразования, то в концертах 60-ых годов XX века явно ощутимы отход от классической сонатности, тяга к оригинальным, монотемным формам. Так, появились монотемные двухчастные Концерты Э. Арутюняна (скрипичный и для трубы), одночастный альтовый Концерт Э. Аристанкеса³⁰, валторновый Концерт А. Арутюняна (с полным отказом от сонатной формы), в форме вариаций, расположенных циклически написан Концерт для альтового саксофона и джаз-оркестра Э. Оганесяна, одночастный первый фортепианный Концерт

²⁷ Раабен Л. Указ. соч. С. 219.

²⁸ Там же. С. 265.

²⁹ Барсегян А., Брутян М., Григорян А.. Камерно-вокальная музыка. Музыкальная культура Армянской ССР. // Сб. статей. Сост. М. Берко. М., «Музыка», 1985. С. 284.

³⁰ Հովհաննիսյան Վ.Հ., Ալոր Հայաստանում, արվեստագիտության բնկանձով գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության սեղմագիր, 2007.

Л. Чаушяна и др.

Вновь возросший интерес к жанру инструментального концерта в Закавказье в 1960 — ых гг. объясняется, с одной стороны, укреплением позиций симфонической музыки, с другой — раскрытием объективных предпосылок концертности, таящихся в традиционных жанрах народной музыки Востока. Заметно расширился образно-тематический диапазон музыки Закавказья: она стала выдвигать нравственно-философские концепции. Это требовало иной системы образной и музыкальной драматургии. Темперамент, «необузданность» чувств ограничиваются строгими рамками; разум, интеллект становятся основополагающими в творческом процессе. Л. Раабен указывает на то, что в армянском концерте определились две линии — «экспрессионистская», с уклоном в «неоклассический» стиль (органный Концерт Т. Мансуряна, альтовый Концерт Э. Аристакесяна. Кстати с уклоном в неоклассический стиль написано Концертино А. Арутюняна) и «импрессионистская», отличающаяся сочетанием импрессионистской изысканности с интеллектуализмом (Концерт для трубы А. Арутюняна, его же скрипичный Концерт).

Тематизм порой приобретает новое качество, больше внимания уделяется микроэлементам музыки, из которых складывается музыкальное полотно. Музыкальные ячейки трансформируясь обогащаются тембровыми красками. Контрастность образов, состояний становится побудительным импульсом главной динамики действия.

Большое значение в одночастных концертах приобретает вступительный раздел — своего рода пролог, который является квинт-эссенцией идейно-драматургической выразительности произведения. Эта особенность построения конструкции впервые проявилась в трех Концертах-рапсодиях, А. Хачатуряна — для скрипки (1962 г.), виолончели (1964 г.) и фортепиано с оркестром (1969 г.).

В этот период хачатуряновское направление, определившееся в первой половине прошлого столетия уже не было характерным для развития жанра в Армении и композиторы пытались «преодолеть» кажущееся непреодолимым благотворное влияние его гения. Ту же цель, вероятно ставил перед собой сам Арам Ильич. Обращение к концертам, написанным в форме рапсодий, соответствовало не только общей тенденции 1960-1970 годов: отходу от сонатно-симфонической формы, своеобразию решений в разных жан-

ровых моделях, но, так же и тому, что «... вероятно... Хачатурян ощущал в некоторых своих сочинениях меньшую степень непринужденности высказывания, чем ему хотелось бы»³¹. Следовательно, формой, максимально отвечающей желанию автора быть более «свободным» в выборе средств воплощения оказалась форма рапсодии. Она позволила автору еще раз продемонстрировать способность к непринужденности высказывания в пределах четко очерченной конструкции. Кроме того, трудно не согласиться с Г. Геодакяном в том, что название концертов-рапсодий является своеобразной декларацией их тесной связи с принципами народно-инструментального искусства, и что свободно-импровизационное развитие материала, обогащенного тонкой вариантно-вариационной симфонической техникой, а также характер тематизма, преимущественно песенного или танцевального характера, обнаруживает близость концертов-рапсодий народным истокам³².

Несмотря на то, что композитору не удалось полностью освободиться от «груза» прошлых лет, Рапсодия отличается от всего созданного А. Хачатуряном в 30 — 40 гг. В концерте-рапсодии для фортепиано с оркестром явно ощутима тенденция отхода от того формообразования, тематизма, трактовки солирующего инструмента и многого другого, что было свойственно первой триаде инструментальных концертов А. Хачатуряна. В рапсодиях очевидна полифонизация музыкального языка, графичность фактуры, аскетизация образов, речитативно-декламационный характер мелодики, свойственной ашугскому творчеству монологической импровизационности и пр. В формообразовании так же произошли изменения, автора влечет контрастно-составная форма, в которой, написаны все три Рапсодии. В контексте рассматриваемого периода эти и другие особенности музыки А. Хачатуряна очень интересны и характерны.

В 1960 — ых годах к жанру фортепианного концерта обратился, тогда еще молодой композитор, Рубен Саркисян. Концертино для фортепиано и камерного оркестра представлено в рамках неоклассицизма. Неоклассицизм, как стилистическое направление оказал заметное влияние на музыку второй половины века. Огово-

³¹ Юзефович В. Арам Хачатурян. М. «Советский композитор», 1990. С. 236.

³² Геодакян Г. Арам Хачатурян // Пути формирования армянской музыкальной классики. Ер., Изд. Института искусств НАН РА, 2006. С. 219.

римся, что одним из первых концертов, написанных с уклоном в неоклассический стиль, как известно, является Концертино А. Арутюняна (1951). Это одно из наиболее популярных произведений армянских авторов второй половины века. В пользу «неклассичности» этого произведения говорят как фактура оркестровой партии, отличающаяся легкостью и «ажурностью», изящная фактура фортепианной партии (с преобладанием мелкой техники и неширокого диапазона звучания), так и ясность, графичность форм, сочетающаяся с образным содержанием музыки, где господствуют «игривые» настроения (в отличие от многих других, созданных прежде произведений, с явным преобладанием эмоциональной стихии).

Основными стилевыми признаками Концертино Р. Саркисяна являются отчетливость мелодических линий, «графичность» фактуры, классическая структура мелоса, заключенного в достаточно симметричные периоды, а так же ярко выраженная концертность. Автор Концертино тяготеет к строгому, четкому порядку, вдохновленному конструктивной идеей, избегает открытого «обнаженного» выражения эмоций и чувств, создает иллюзию свободной импровизации, при этом неуклонно строит конструкцию, где продуманы все штрихи до мельчайших подробностей. Концертино сочетает в себе классическое формообразование и романтически светлую образно-стилевую систему, совмещенную с современными музыкальными тенденциями.

В указанный период к жанру фортепианного концерта дважды обращался Левон Чаушян. В первом концерте для фортепиано с оркестром (струнные и литавры, 1964 г.) автора влечет стихия «поэтного» свободного симфонического повествования. Концерт представляет интерес, как пример «камернизации» концертного жанра. Заслуживает внимания артикуляционная «изобретательность», которая была свойственна симфонической музыке этого периода. Армянский национальный феномен используется ненавязчиво. Концерт является свидетельством поисков автором новых путей, синтезирующих в себе различные интонационные пласты традиционной и более характерной для новых течений, мелодики.

В отличие от первого, во втором фортепианном концерте автор использует большой оркестровый состав (с мощной ударной группой), необходимый для воплощения монументального, грандиозного замысла. Концерт трехчастен, причем соотношение частей традиционно. Метод формообразования отражает поиски автора в

области обновления традиционных норм жанра. Сложившиеся в нем тенденции — преобладание процессуального начала, динамика непрерывного движения, контрастное противопоставление тезиса антитезису и пр. позволяют говорить об экспрессионистской стилизации старинных пластов армянского фольклора, а широкое использование композитором средств музыкальной выразительности, почерпнутых из музыкальных технологий двадцатого столетия, с привнесением в них типично армянских черт народной жанровости, позволяют причислить его к новому, обогащенному методологией авангардистского направления, современному искусству.

К концу 1970 — началу 1980 годов прошлого столетия достижения западноевропейского искусства были освоены, и творчески, сквозь призму личного мироощущения, преломлены в музыке армянских авторов. Авангардистское мышление, синтезированное с национальным, дало новый качественный толчок к развитию жанра фортепианного концерта, к которому продолжают обращаться армянские композиторы разных поколений и стилистических направлений. В этот период плодотворно работают в этом жанре Г. Чеботарян, Г. Овунц, В. Бабаян³³, Р. Саркисян, В. Аджежемян и др. (Отметим, что, несмотря на то, что фортепианный концерт продолжает занимать важное место в музыкальном творчестве этого периода, в количественном отношении он уступает скрипичному (А. Арутюнян Т. Мансурян, Э. Айрапетян, Г. Овунц, М. Израелян, М. Мависакалян, Е. Еркян, В. Бабаян, Э. Аристакесян, Г. Меликян, С. Закарян и др.))³⁴.

Фортепианный концерт, вступив в новую стадию развития,

³³ Ваграм Бабаян один из ведущих современных армянских композиторов. Он автор 5-и фортепианных концертов. Первый из них — юношеский (1984). Последний «Нупе», для фортепиано и струнного оркестра был написан и исполнен самим автором в Германии в 2000 году. Он является своего рода обобщением пройденного пути композитора (в жанре инструментального концерта) и одним из наиболее интересных произведений написанных в этом жанре в Армении.

³⁴ Проблемам армянского скрипичного концерта и его интерпретации посвящены диссертационные работы, защищенные в последнее время в Институте Искусств Ан. См.: Хачатрян М. В, Армянский скрипичный концерт в последней четверти 20 века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ереван, 2007; Яврян М. И. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Проблемы исполнительской интерпретации армянского скрипичного концерта последнего тридцатилетия 20 века. Ереван, 2007.

вобрав в себя достижения предшествующих десятилетий, не переставал совершенствоваться, модифицируясь в новые формы, призванные отобразить обновленное художественно-образное содержание. Роль личности, выражающей свой внутренний мир все более возрастала. Тематический материал, обнаруживая тенденцию к преобразованию, модификации, приобретал новое качество.

Наряду с трехчастностью цикла, одночастная конструкция, с четко очерченной традиционной цикличностью продолжала оставаться «злободневной». Камерность, как тип мышления, способствующий самоанализу, раскрывающему душевный мир героя и тенденцией к использованию камерных составов, продолжал иметь место.

Если 1960 — е годы больше были связаны с принципами прокофьевско-бартоковского пианизма, то следующие два десятилетия — с раскрытием в творчестве композиторов «...иноного облика фортепиано — инструмента утонченного и гибкого, раскрывающего сложный механизм ассоциаций, передающего в концентрированной форме напряженную динамику чувств. Увлеченность кропотливой структурной работой, филигранная отделка деталей, все более глубокая психологизация образов — характерные черты этого направления. В то же время новые методы работы с материалом позволили ...найти свое понимание национальной классики, обратиться к выявлению иных, порою более специфичных закономерностей национального мышления»³⁵. В тот период, со всей очевидностью, стали обозначаться тенденции к взаимодействию, взаимообогащению разных жанров. Начали осваиваться межжанровые сферы, дающие богатую «пищу» воображению мыслящих художников³⁶. Разнообразие жанровых разновидностей утвердилось и в жанре инструментального концерта. Наряду с традиционными концертами для солиста с оркестром, построенными по классической трехчастной схеме «быстро — медленно — быстро»; с одночастными концертами, написанными в духе симфонических

³⁵ Апоян III., Золотова И. Фортепианная музыка. Музыкальная культура Армянской ССР. М., «Музыка», 1985. С. 366.

³⁶ Идея синтеза различных направлений и тенденций, зародившаяся в те годы и являющаяся естественной потребностью времени (кстати, проявившаяся не только в музыкальном искусстве), сказывается сегодня на развитии современных синтетических жанров, и становится ведущей приметой нашего времени.

поэм с солирующим инструментом, имели место ансамблевые композиции, состоящие из нескольких частей, написанные по принципу диалогичности, т.е. попеременного солирования инструментов оркестра. К последним относятся Концертные инвенции Г. Овунца, в которых автор занялся архитектурной звуком и ритма, мастерски структурируя музыкальную конструкцию.

Наряду с использованием форм и принципов построения музыкального материала классической эпохи, элементы народного мелоса и ритма остаются доминирующими, причем они приобретают не столько интонационно-тематическое, сколько художественно-образное значение.

Концертное начало, несколько ступенчавшееся в предыдущее десятилетие, вновь становится движущей силой развития жанра. Причем, уровень исполнительской, технической виртуозности колеблется от требований средних учебных заведений до блестящей эстрадной концертности.

Музыка большинства концертов этого периода отмечена высокой духовностью и образным многообразием, которое определило своеобразие творческих целей и музыкальных концепций, стилистики и формообразования.

Так, концерт для фортепиано с оркестром Гаяне Чеботарян, написанный в этот период представляет большой интерес, так как стиль, в котором она работала — это естественное переплетение национальной полифонии с классическими принципами и сочетание проявлений национальной специфики с приемами развития и элементами современного музыкального языка. Оставаясь верной традициям, заложенным А. Хачатуряном, она, избегая крайностей, отдала дань новым веяниям и направлениям, к тому времени сформировавшимся и определившимся в армянском музыкальном искусстве.

Средством драматургии концерта выступает полифония, дающая возможность одновременного выявления многогранности, противоречивости образов. Концерт представляет так же несомненный интерес с точки зрения синтеза концертного и камерно-ансамблевого жанровых начал, который проявляется, с одной стороны, в полифоничности изложения, с другой — определяет необходимость поиска тембрового разнообразия звучания, как фортепиано, так и других солирующих инструментов, вплетающихся в общий строй «голосов» оркестровых инструментов.

Являясь талантливой пианисткой, прекрасно владеющей многообразием фортепианного письма, автор разнородно использует возможности солирующего инструмента. Яркость музыкального языка, интенсивность высказывания, лаконичность, простота, уравновешенность форм и яркое выявление концертности, одного из важнейших характерных свойств этого жанра, ставят концерт Гаяне Чеботарян в ряд лучших армянских фортепианных концертов.

Концерт для фортепиано с оркестром Гагика Овунца, открыл, на наш взгляд, новую страницу в истории развития этого жанра. Музыкант яркий, самобытный, прошел интенсивный эволюционный путь. В его творчестве нашли своеобразное преломление как принципы профессионально-композиторской европейской школы, так и лучшие достижения классической музыки и композиторского творчества нашего времени. Как известно, Г. Овунц создал свою гармоническую систему, состоящую из трех ладогармонических подсистем, в русле которых написан фортепианный концерт. Произведение необыкновенно богато палитрой выразительных средств, используемых композитором для осуществления художественного замысла. Сочетание контрастности, образного многообразия с логичностью и естественностью музыкального развития, свободного от схематически заданных форм — главная черта музыки концерта. С уверенностью можно назвать его концертом-симфонией, раскрывшим новые грани, глубины и масштабы армянского фортепианного концерта.

ВАГАРШАК КОТОЯН

КОНЦЕРТНОЕ РОНДО ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

Одним из армянских композиторов, кто обратился к жанру фортепианного концерта в послевоенные годы, является Вагаршак Котоян (1921 — 1991). Он родился и вырос в Тифлисе — промышленном и культурном центре Закавказья, в городе интернациональных традиций. Здесь жили бок о бок люди разных национальностей и каждый считал этот город своим родным. Его отличала музыкальная атмосфера, которая царила повсюду. Здесь можно было услышать грузинские, армянские, азербайджанские песни: звуки тара, кяманчи, дудука звучали повсеместно. Переплетение традиций разных культур создавало предпосылки для рождения оригинальной культуры, которую называют не иначе, как тифлисской. Котоян, живший в этой атмосфере, не мог не оказаться под влиянием этой самобытной синкретической культуры, что ясно ощущается во многих его произведениях.

Будущий композитор в детстве не получил систематического музыкального образования. Уже, будучи студентом Тбилисского политехнического института, где он проучился долгих три года, поняв, что музыкальные интересы все больше доминируют над всеми остальными, решил показать свои первые опыты одному из преподавателей тбилисской консерватории и был приятно удивлен и воодушевлен похвалами в свой адрес. Это явилось толчком к тому, чтобы оставить учебу в политехническом институте и серьезно заняться музыкой. В. Котоян переезжает в Ереван, где поступает в консерваторию, в класс композиции В. Г. Тальяна, а после смерти последнего продолжает учебу у Г. И. Егиазаряна. По окончании консерватории, в 1948 г., Котоян был направлен для совершенствования в Москву в музыкальную студию при Доме культуры Армении, где проучился несколько лет. Именно здесь (по предположениям Зары

Котоян - дочери композитора) было написано Концертное рондо для фортепиано и симфонического оркестра, изданное в 1954 году³⁷.

В этом произведении достаточно ярко и профессионально автор воссоздал народность и национальное своеобразие системы образов. Композитор осуществил связь приемов и средств классического фортепианного стиля русской школы второй половины XIX в. и форм изложения, характерных для армянской народной музыки. Рондо сыграло значительную роль в дальнейшем развитии творчества В. Котояна, определив типичный для его последующих произведений круг художественных образов и средств выразительности. Оно было исполнено самим автором и государственным симфоническим оркестром под управлением Микаела Малунцяна. Сохранилась запись этого концерта, где исполнение В. Котояна предстает как одно из воплощений армянского исполнительского искусства. Его отличает высокая патетика, темперамент, импровизационная манера исполнения.

В. Котоян непретенциозно именует свое произведение Концертным рондо, хотя оно интересно и оригинально по композиционному замыслу и может быть причислено к жанру одночастного концерта. В нем выявились характерные черты, и в дальнейшем отличающие лучшее из созданного композитором — яркость музыкального языка, интенсивность высказывания, выявление вокальной специфики инструментальной, в частности фортепианной музыки.

Кроме того, в Концертном рондо проявилось качество, отличающее музыку В. Котояна в целом — это концертность, определяемая, не только и не столько виртуозностью и эффектностью музыки, сколько красотой и изобилием мелодий, доступностью музыкального изложения, а так же упругостью, динамичностью ритмики, пронизывающей все сочинение.

Ритмическое, танцевальное начало выгодно оттеняет выразительность мелодических линий. В то же время, вокальное, песенное начало, воплотившееся в инструментальном произведении,

³⁷ Первый концерт для фортепиано с оркестром В. Котояна был написан в 1948 г.

придало музыке особую проникновенность и теплоту³⁸. Основные темы рондо, и других произведений Котояна, отличаются внутренней собранностью и пластичностью рисунка. Так проявляется тяготение композитора к традициям национального искусства, отличающегося простотой, строгостью и уравновешенностью форм. Здесь композитор черпает не столько ладоинтонационное многообразие, сколько импульсивность, впитавшую ритмическое разнообразие народного искусства гусанов. Собственно, современность музыкального языка В. Котояна проявилась не в новизне и свежести интонационного строя, а в синтезе мелодических и метроритмических черт национального искусства, обеспечивающих и определяющих близость музыки композитора с песенно-танцевальным творчеством армян. Лады и ритмо-интонации армянской народной музыки часто синтезируются с европейской системой ладов, но преобладающий характер музыкальных образов национально определенный — армянский.

Композиционная структура и название произведения соответствуют друг другу — это тип рондо с двумя рефренами и четырьмя эпизодами между ними. В его одночастности легко просматривается трехчастность с разработочной частью и репризой. Концертное рондо — это лирико-патетическое произведение романтического характера, где ощутимо воздействие романтического искусства, постижение его традиций через творчество русских композиторов, таких как Рахманинов, Чайковский. Благодатное влияние творческой личности Рахманинова, его блестящего пианизма испытали на себе

³⁸ В. Котояном написано немало романсов, которые прочно вошли в концертный репертуар многих известных армянских певцов: «Шесть романсов с сопровождением фортепиано» на слова П. Микаеляна, С. Капутикян, Сармена изданный в 1962 г., Сборник романсов на слова Б. Сейраняна, А. Граши, Г. Эмина, О. Шираза, изданный в 1968 г., романсы, изданные в других сборниках — «Младенцу» на слова М. Корюна (1953), «Застольная» (1956), «Молодежная-лирическая» на слова Погосяна (1957), «Наша гордость» на слова Сармена (1954), и др. Он является также автором следующих произведений — «Страна Наири» оратория для хора и симфонического оркестра» в шести частях на стихи Чаренца, «Танцевальная сюита» для симфонического оркестра, «Размышления» для скрипки и фортепиано, Прелюдии для фортепиано (1956), Экспромт, Танец-фантазия для фортепиано (1960), оперетты (всего 9 — они занимают достойное место в армянском опереточном жанре) «Зятя» (1954), «Долина любви» (1956), «Золотой браслет» (1958), «Ошибка Софик» (1959) и др. Первыми исполнителями его произведений являются Кэйти Малхасян, Анна Амбакумян, Флора Хоренян, Татевик Сазандарян, Зара Долуханян, Аракс Давтян и др.

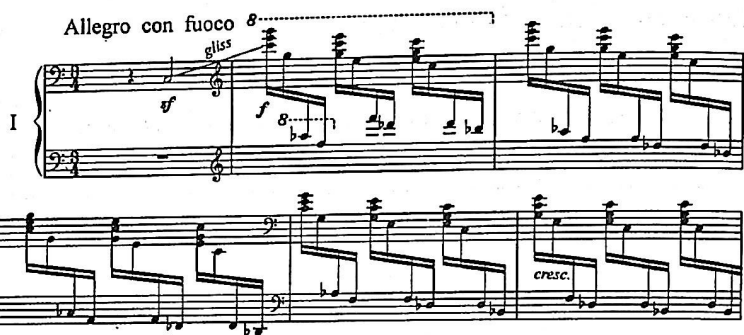
многие армянские композиторы. Что касается традиций романтизма, то воссозданы были они на основе песенности.

Естественно, молодой композитор, как и другие советские композиторы того периода, не был свободен и от влияния музыки А. Хачатуряна (в пользу этого говорит не только интонационная близость, но в целом импульсивный, токкатный «тон» произведения). Несмотря на это, В. Котояну удалось создать художественно цельное, эмоционально впечатляющее произведение. Музыка его окрашена в светлые, жизнерадостные тона, определяемые так же характерным для композитора оптимистическим восприятием мира, что в общем было свойственно тому времени созидания и радостных надежд. Творческая индивидуальность автора проявилась в импульсивности, проявляющейся с первых нот вступления, в присущей композитору заливчатой характерности, явственно просвечивающей в динамичных местах, а так же в лирической непосредственности в подаче музыкального материала.

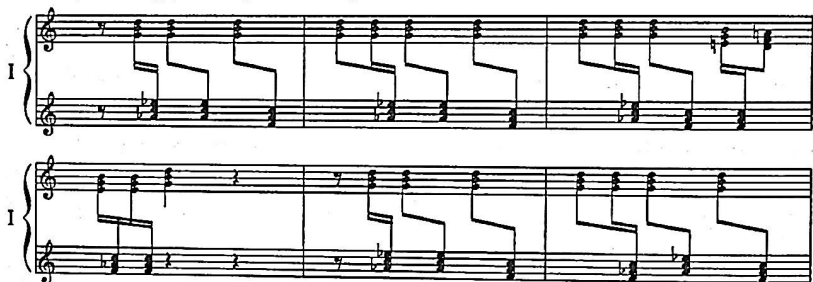
Автор неслучайно именует свое произведение Концертным рондо, в равной степени подчеркивая особенности жанра и внутреннее построение формы. Рондо, согласно характеристике Н. Дерояна «...более чем какая-либо иная форма ограничена жанрово-бытовой сферой, откуда и берет свое начало. Этим объясняется простота тематического материала, ясность и доминирование подвижных темпов»³⁹. В общих чертах эта характеристика раскрывает образный строй музыки Котояна. Здесь противопоставляются две образные сферы: темпераментная, танцевально-скерцозная, насыщенная активным тематическим материалом и лирико-эпическая, проникнутая раздумьем. Сопоставление этих контрастных сфер рождает эмоциональный контраст, но общая песенная основа, свойственная тем и другим темам, сближает их. Национальный колорит окрашивает все музыкальные образы, определяя их мелодический строй, ритмические средства, тембровую характерность оркестровой партии и особенности фортепианной фактуры.

Небольшое вступление *Allegro con fuoco* — нисходящие фигурации фортепиано, поддержанные низкими струнными — вводит нас в круг образов произведения.

³⁹ Դերոյան Ն.Վ., Երաժշտական ստեղծագործության վերլուծություն, Ե., «Լույս», 1985, С.185.



Рефрен, как было сказано выше, представлен двумя темами. Обе отличаются ярко выраженным народным колоритом. Первая — упругая, с элементами танцевальности, близкая по звучанию народному инструменту — дголу.



Вторая, более песенная, но с присутствием того же танцевального элемента.



Им принадлежит ведущая роль в произведении. В мелодике обеих отразилась свойственная армянской песенности интонационная вариантность при повторении фраз. Живая ритмика, острая акцентировка, динамичная агогика, оstinатные повторы в моторике, отчетливость линий голосов, опевание опорных ладовых устоев в сочетании с характерными признаками дважды гармонического *G dur* — а с пониженной второй ступенью, придают музыке бодрый, жизнерадостный оттенок. Все это, в совокупности, ставит в привилегированное положение музыкальный материал рефрена, который и задает тон всему произведению.

В своем дальнейшем развитии стремительный ритм танца эмоционально захватывает безостановочным движением. Нисходящие секундновые попевки являются интонационно-ритмическими «осколками» не только рефрена, но и следующих за ним эпизодов.

Небольшая одноголосная связующая мелодия у солиста подводит к эпизоду, который, выполняет здесь функцию побочной партии. Его проведение композитор поручил оркестру (деревянно-духовые).



Эта, на первый взгляд простая мелодия, выросшая из одной тематической ячейки (секундовой нисходящей попевки), на самом деле таит большие выразительные возможности. В партии солиста она проходит в секвентном трехголосном изложении.



Диалог двух верхних голосов поддерживается мелодизированным сопровождением, мягким по изложению, с нежными переливами звуковых красок. Фигурации в левой руке довольно сложного рисунка — они прихотливы и разворачиваются неторопливо и по своей значимости выходят за рамки простого аккомпанемента.

Мелодия этого эпизода и ее сопровождение очень напоминают медленные части концертов Рахманинова, а так же его романсы, где получил воплощение новый, рахманиновский тип мелодии длительного дыхания с постоянным магнетическим притяжением к одному звуку⁴⁰. Звуками, обладающими этим “магнетизмом” в оркестровой партии (струнные) выступает *d*, а в партии солиста *a*, являющиеся субдоминантами основных тональностей (*a moll*, *e moll*).

Далее, вновь слышны мотивы вступления, приводящие к очередному проведению рефрена в оркестре, где он предстает фактурно изменившимся и сразу вслед за оркестром его озвучивает солист.

Центральный раздел рондо, являющийся лирическим центром произведения, несет черты разработочности. Об этом свидетельствует широкий спектр тональностей (*e moll*, *D dur*, *d moll*, *f moll*, *gis moll*, *E dur*), используемый композитором и способствующий

⁴⁰ Соколова О. И. Сергей Васильевич Рахманинов. М., «Музыка», 1983. С. 59.

наиболее яркому выявлению выразительных возможностей этого эпизода. Здесь сливаются воедино мечтательное раздумье, надежда и расцветающая радость жизни. Этот раздел замечателен свободно льющейся мелодией, выдержанной на длительном дыхании и подчиняющей себе музыкальное развитие. Мелодию проводит оркестр (струнные) на фоне полнозвучных фигураций солирующего инструмента, волнами набегающие одна на другую (см. приложение. Пример 1). Вокальная декламация в оркестре несколько позже дополняется вступлением солиста - в унисон звучит полнозвучная мелодия, проводимая четкими ритмичными аккордами. В своей кульминационной вершине она звучит патетически декламационно (см. приложение. Пример 2). Скромное одногласное изложение достигает мощных аккордовых наслоений, способствующих общему подъему тонуса музыки.

Далее происходит резкий спад звучности и небольшой отыгрыш в неспешном движении, в чистом и мягком звучании кларнета на фоне гобоя, продолжает мелодическую линию предыдущего раздела, с одной стороны, и подготавливает небольшую каденцию, с другой.



В каденции ритмически упругие и оживленные фигурации солирующего инструмента подражают народному инструменту — канону. Поначалу лирическая, музыка в своем стремительном беге приобретает черты токкатности.

Вслед за каденцией вновь происходит возврат к рефрену, являющемуся репризой, но здесь танцевальность уступает место песенности. Непрерывность движения сохраняется, но в ней проявляется моторика иного, более напевного плана в варьированном изложении, и ритмически несколько измененном виде. Оркестр и солист вторят друг другу. Звучность постепенно нарастает. Неизменное стремительное движение, которое началось еще в каден-

ции, подтверждается решительным тоном волевых интонаций и твердостью ритма. Почти непрерывная ритмическая пульсация создает ощущение стремительного движения, единого потока, стирающего грани между отдельными разделами рондо. Динамические взлеты и спады создают весьма интенсивный и стабильный уровень накала.

Здесь проходят эпизоды — первый в исполнении струнных (фортепиано играет сопровождающую роль), второй — небольшое по размерам *Andante cantabile*, где ведущую роль вновь берет на себя солист. Широкий тональный план, представленный здесь (*e moll, b moll, Des dur, C dur, G dur*) способствует наилучшему раскрытию романтической взволнованности и созданию атмосферы эмоциональной приподнятости. Последний раз звучит рефрен, а вслед за ним небольшая Кода, наделенная волевой собранностью и энергией, лаконично и решительно заканчивает произведение.

Концертное рондо Котояна — жанровая картина, проникнутая радостным упоением жизнью, ассоциирующаяся с многокрасочной природой Армении. В то же время в нем много общего с театральной музыкой Котояна, вызывающей перед мысленным взором почти зримые образы комедийных и лирических персонажей его оперетт.

Музыке Рондо свойственна связь с народными музыкальными истоками, которая наиболее отчетливо проступает в ладо-интонационном строе тематизма произведения, в метроритмическом и гармоническом элементах его музыкального языка, в структуре и принципах развития отдельных разделов, в жанровых «приметах» тем-мелодий, а так же, в инструментальной фактуре. Оркестровое звучание нарядно и отличается колоритностью, что и соответствует танцевально-скерцозному характеру произведения в целом. Живой и горячий темперамент в процессе развития, иной раз, уступает место романтической взволнованности и эмоциональной приподнятости. Желание композитора подчеркнуть большую контрастность образов выражается в частой смене тонального плана произведения и характера тематического развития.

Для музыки Рондо характерна образная трактовка тембров различных инструментов, их оригинальное осмысление. Композитор очень часто имитирует в оркестре звучание народных инструментов (дгол, канон, кяманча) и это естественно, ибо сами музыкаль-

ные образы требуют соответствующего звукового выражения.

Тематический контраст в концерте основан не на противоречии, а на последовательном изложении разных по фактурным признакам, но близких по образному содержанию тем. Подобная бесконфликтная модель драматургически ближе идее повествования, поэтому, во избежание «одноплановости» исполнения, диалогичность сочетаний сольного и оркестрового начал потребует от исполнителя яркого воплощения тембровых контрастов с использованием богатых красок фортепиано. Посредством их диалога образы раскрываются многосторонне, становятся многограннее и интереснее. Лирико-повествовательная кантиленность концерта требует ясной фразировки и хорошего владения звуком. Фактура фортепиано, по преимуществу, не очень плотная, иной раз опирается на широкие аккордовые массивы и на звучные «рахманиновские» пассажи, кстати, рахманиновские влияния ощутимы в гораздо меньшей степени в образах, чем в пианизме.

АРНО БАБАДЖАНЯН **«ГЕРОИЧЕСКАЯ БАЛЛАДА»**

Многие советские русские и армянские исследователи называют «Героическую Балладу» для фортепиано с оркестром одним из вдохновеннейших произведений А. Бабаджаняна и лучшим, после фортепианного концерта А. Хачатуряна, произведением, написанным в этом жанре. Несмотря на то, что к обзорному и более подробному анализу этого произведения обращались некоторые российские и отечественные музыковеды¹, мы сочли необходимым еще раз обратиться к некоторым композиционным особенностям этого произведения, поскольку именно оно открывает исторический отрезок времени, охватываемый нашей работой, и представляет несомненный интерес в рамках затронутой нами темы.

В этом, веховом для автора, и в целом, для советской армянской музыки 1940 — 1950-х гг. произведении, отчетливо вы-

¹ *Нестьев И.* Композиторская молодежь Армении «Советская музыка», М, 1950, №11; *Соловцов А. А.* Новые фортепианные концерты. «Советская музыка». М, 1951, №9; *Орлов Г. А.* Советский фортепианный концерт. Л., Гос. Муз. Изд., 1954; *Геронимус А.* Героическая баллада А. Бабаджаняна. Рукопись. «Лен. Консерватория». 1955; *Раабен А.* Указ. соч.; *Апян Ш.* Указ. соч.; *Аматуни С. Б.* Указ. соч.

ражены наиболее яркие черты вдохновенного творчества Арно Бабаджаняна. Автор Героической Баллады — композитор, обладающий многогранным дарованием. Говорить о Бабаджаняне — композиторе в отрыве от Бабаджаняна — пианиста невозможно, особенно когда речь идет об одном из лучших и монументальных произведений, написанных для симфонического оркестра и самого любимого им инструмента — фортепиано.

Еще в годы учебы в Московской консерватории в классе профессора К. Н. Игумнова все, слышавшие Бабаджаняна предсказывали ему будущее блестящего пианиста⁴². Сам Игумнов не раз указывал на Бабаджаняна, как на одного из своих лучших учеников и даровитых композиторов. Тем, кто слышал Арно Арутюновича, трудно забыть его характерную манеру игры. Крайне импульсивный в жизни, он совершенно перевоплощался, когда его мягкие, большие, сильные пальцы, словно созданные для игры на фортепиано, прикасались к клавишам и сливались с ними. Один из лучших учеников А. Бабаджаняна, профессор В. Стамболцян говорит, что руки учителя поражали силой и удивительной чувствительностью: «Больше ни у кого я не видел подобных рук».

Основной характерной чертой исполнительского дарования Арно Бабаджаняна, несмотря на поэтичность и лиричность создаваемых им образов, является подлинный драматизм. Этим объясняется его эмоциональное и волнующее исполнительское искусство, особый секрет которого, безусловно связан с его композиторским талантом, в котором главной темой является мужественная борьба. Именно благодаря своему композиторскому дарованию он умел взглянуть на исполняемое произведение как бы изнутри, глубже постигнуть движущие пружины того или иного сочинения. (Как известно, композиторы-исполнители нередко становятся «путеводителями» развития музыкально-исполнительского искусства. «Чаще всего руководящая роль выпадает на долю сильной творческой личности «композитора-исполнителя... он на долгое время захватывает ведущие позиции не только своими произведениями, но и ярким исполнением, органично связанным с новыми

⁴² В 1935 г. будучи в Ереване, Натан Перельман очень высоко оценил удивительный дар тогда еще юного Бабаджаняна. См.: *Апоян III*. Юбилею вдогонку. «Элитарная газета». 1996, 16 марта.

творческими замыслами»⁴³). Во время игры он сидел спокойно, не делая лишних движений. Музыкальная ткань произведения под его пальцами оживала, дышала, росла. Поразительна ритмическая упругость, с которой он играл. В исполнительстве, как и в сочинительстве, Бабаджанян шел от образного содержания к колористическому богатству музыки. Исполняя Бетховена, Рахманинова или свою музыку, он всегда как бы заново создавал широко известные произведения, где поражал новыми мыслями, настроениями и чувствами, глубиной мироощущения и переживаний. Особую одухотворенность образы произведений Бабаджаняна приобретали, когда их исполнял сам автор. К счастью сохранились видеозаписи его игры, поэтому не только его современники, но и последующие поколения музыкантов и просто любителей музыки могут соприкоснуться с его исполнительским творчеством. Незаурядный пианист — он поражает властностью динамики и ритма, монументальностью и богатством звучания, изумительной кантиленой, вбирающей в себя как вокальные, так и речевые интонации. Пианистическая оснащенность Бабаджаняна была рупором, способным с максимальной яркостью, убедительностью раскрыть глубинный смысл, заложенный в музыке. Причем эволюционировал его исполнительский стиль на протяжении всей жизни. Если сравнить записи разных лет, становится очевидным, что игра его приобрела еще более напряженный, динамичный тон. Не только первый план исполнения, но и второй приобрел особый выразительный смысл. Все глубже раскрывается подтекст произведения, все совершеннее становится скульптурная выпуклость исполнения, все яснее структура музыкальной ткани. Волевое начало приобретает власть над различными деталями исполнения, волнообразная динамика все чаще начинает уступать место более рельефному моделированию музыкальной формы. Вместе с тем, поражает необыкновенная естественность, «ненарочитость» преподнесения материала.

Нетрудно заметить, что в первой записи «Героической баллады», сделанной в 1951 году, взаимоотношение солиста и оркестра построено по принципу безусловного превосходства солиста над оркестром, на один из первых планов выходит виртуозный

⁴³ Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., «Музыка», 1963. С. 87.

блеск, необыкновенный пианистический размах и несколько подчиненная роль оркестра, чего не скажешь о второй записи, сделанной в 1971 году, спустя двадцать лет. Оркестр и солист выступают в монолитном союзе, где все подчинено общей линии симфонического развития.

Удивительна исключительная скромность Арно Арутюновича. Может именно из-за нее он крайне редко включал в программы своих учеников собственные произведения⁴⁴. Несмотря на очень короткий период преподавания, Бабаджанян сумел завоевать любовь и преданность студентов⁴⁵.

К жанру фортепианного концерта Бабаджанян обращался дважды. В 1944 г. им был написан трехчастный концерт, а Героическая баллада, удостоенная Государственной премии, была сочинена в 1950 г. Впервые Баллада была исполнена в том же 1950 г. автором и симфоническим оркестром под управлением С. Чарекяна. С исполнением «Баллады» Бабаджанян выступал не раз. Непревзойденным (как и все, однажды озвученное Бабаджаняном) является ее блестящее исполнение под управлением Д. Ханджяна.

Особо хочется указать на одно из самых ценных, на наш взгляд качеств, которое выделяет Балладу из ряда армянских концертов этого и последующего периодов. Это блестящий фортепианный стиль, для уяснения которого надо попытаться осознать особенности исполнительского стиля его автора. Как было сказано выше, сила искусства Бабаджаняна кроется в нерасторжимом соответствии композиторских и исполнительских устремлений. Не секрет, что порой из-за недостаточной или неудачной «пропаганды» произведений тех или иных авторов, они не получают известности и пополняют ряды неисполняемых. Когда же автор является пианистом столь крупного «калибра» как Арно Бабаджанян, произведения его «обречены» на популярность. Многие пианисты и по сей день воодушевляются авторским исполнением его фортепианных произведений, а для учащихся и студентов — это эталонное учебное пособие в овла-

⁴⁴ А. Бабаджанян преподавал в Ереванской консерватории по классу спец. фортепиано с 1950 по 1955 гг.

⁴⁵ См.: Маргарян Г. С. Неизвестный Бабаджанян. Республика Армения. 1994, 20 октября; ее же. Арно Бабаджанян, исполнитель и педагог. Ер., «Наука и техника», № 11 (483) — ноябрь, 2003. С.10.

дении тонкостями исполнения музыки Бабаджаняна. Соответствие замысла и воплощения, т.е. наглядность композиторского мышления, воплощенная в исполнительском процессе — в этом сила искусства Бабаджаняна, которую трудно переоценить.

Баллада носит героический характер, чем сполна оправдывает свое название. Образы и конфликты подсказаны событиями и впечатлениями Великой Отечественной войны. Уже с первых тактов вступления героическое начало, свойственное и некоторым другим произведениям Бабаджаняна, становится доминирующим, ведущим. Образное содержание музыки, в каком-то смысле, послужило стимулом в поиске новой, оригинальной формы воплощения замысла. Формой, способной наилучшим образом справиться с этой задачей, оказалась вариационная. Одночастное произведение, изложенное в форме симфонических вариаций, позволило автору с наибольшей выразительностью и многогранностью раскрыть и довести до жизнеутверждающего финала основную тему произведения.

Несмотря на то, что влияние музыки Хачатуряна можно усмотреть в некоторых особенностях музыкального языка и фактуры, надо отметить, что величественным, героическим пафосом Баллада «противопоставляет» себя жанровой картинности хачатуряновских концертов. Думаем, воплощение замысла в вариационной форме, с одной стороны, было предопределено программным замыслом произведения (не предписанным, хотя и подразумеваемым)⁴⁶, с другой — продиктовано желанием выйти за пределы традиционного цикла, в рамках которого творил великий Хачатурян.

Эпическое начало вводит нас в круг торжественности, свойственной этому произведению. Осязяема связь музыки Баллады с армянскими народными интонациями. Так, А. Раабен указывает на сходство мотива вступления с песней Ашуга из оперы Спендиарова «Алмаст», и с песней Комитаса «Антуни». А тема, родственная гусанским напевам, у него ассоциируется с попу-

⁴⁶ На возрастание значения программного принципа в послевоенные годы указывали многие советские музыковеды. Черты программности начали проникать даже в те музыкальные жанры, которым они не были свойственны, в частности, в жанр инструментального концерта. И соответственно, программный замысел стал диктовать новую трактовку цикла. (Орлов А. Указ. соч., с. 193).

лярной народной песней «Ела гаци», а также лирической песней Саят Нова «Не говоришь ты мне»⁴⁷. Соловцов же пишет, что «в финале «Баллады» примечательна изящная побочная партия, представляющая собой видоизмененный минорный вариант главной темы последней вариации. Бабаджанян рассказывает, что эта мелодия, созданная им самим как вариант темы, неожиданно оказалась весьма сходной с народной армянской лирической песней «Ес кез теса»⁴⁸. Это говорит в пользу того, что автор в Балладе отказывается от прямого цитирования народных песен, но он так крепко связан «родственными узами» с ними, что мотивные, интонационные вкрапления то и дело обнаруживают себя»⁴⁹.

Вступление состоит из двух построений, представленных по принципу вопроса-ответа. Автор поручает его оркестру. «Полнокровное», мощное звучание всех групп оркестра, поддержанное ударной группой (литавры, барабаны, тарелки) вводит нас в драматический образный круг произведения. Во втором построении вступления драматизм первого оттеняется вопросительными интонациями скрипок. Вступление, наряду с темой, выполняет важную роль в дальнейшем тематическом и драматическом развитии произведения. Интонационное сходство с темой очевидно, хотя они контрастны по характеру, что и становится основополагающим принципом в дальнейшем развитии.

Главная тема Баллады проводится в партии фортепиано, тем самым, выдвигая на первый план роль солиста. После полноразвучного оркестрового вступления в партии солиста она звучит особенно проникновенно и значимо.

⁴⁷ Раабен Л. Указ. соч. С. 196.

⁴⁸ Соловцов А. А. Новые фортепианные концерты. М., «Советская музыка». 1951, № 9. С. 31.

⁴⁹ Подробно о проблемах оригинального и основанного на фольклорном материале тематизма в симфонической музыке послевоенных лет см. Зурабян Ж. П. Указ. соч.



Тема обладает распространенным в творчестве Бабаджаняна свойством запоминаемости, а трехчастность формы способствует наилучшему раскрытию ее героической сущности. Эта, как и многие другие темы Бабаджаняна, имеет вокально-декламационное происхождение. Наполненность речевыми интонациями способствует особой выразительности и кантиленности мелодии и свидетельствует о влиянии Рахманинова. Гармонические подголосочные ходы способствуют еще большей смысловой наполненности и выразительности. Тема драматизируется, достигая среднего раздела, который по музыкальному материалу родственен главному. Здесь он достигает своей первой кульминации, после чего в репризе происходит некоторый эмоциональный и динамический спад.

Следующие пять вариаций, удаляясь от тематического «оригинала» достаточно далеко, являются многогранными его трансформациями. А. Раабен, а вслед за ним Ш. Апоян и С. Амасуни указывают на совмещение принципов вариационности с сонатно-симфоническими приемами тематической разработки. При рассмотрении драматургии Героической Баллады С. Амасуни предлагает иметь в виду три плана формы, взаимодействие которых и создает то неповторимое своеобразие, которое в оценке достоинств Баллады является одним из основополагающих⁵⁰.

⁵⁰ Амасуни С. Указ. соч., с. 37-39.

Тема с вариациями	Тема	I вар.	II вар.	III вар.	IV вар.	V вар.
Сонатный цикл	I часть			Скерцо медл.ч.		Финал
Сонатная форма	Гл. П. Св. П. Поб. П.			Разработка		Реприза

Взаимодействие вариационности с сонатно-симфоническими приемами тематической разработки проявляется в многочисленных трансформациях темы с одной стороны, и в использовании интонаций вступления во всех вариациях - с другой.

Композитор выстраивает цепь вариаций по принципу контраста, который усугубляется по ходу развития и к концу произведения достигает наивысшего драматизма. Так, первая вариация (см. приложение. Пример 3), начинающаяся *attacca* и получившая сквозное развитие, предстает энергичной и очень импульсивной. Крайние разделы ее интонационно опираются на интервал «героической кварты»⁵¹ из вступления, а середина представляет основную тему Баллады в несколько измененном, лирическом варианте. Контраст крайних разделов со средним достигается ритмической, тембровой и регистровой вариантностью, а также ладогармонической выразительностью, изобилующей множественными модуляциями. Одновременное звучание оркестра и солиста (дерево, струнные), а так же фактура фортепианного изложения, наполненная взлетами и дальнейшими ниспаданиями фигураций, способствуют созданию впечатления стремительного, неукротимого движения.

Вторая вариация (*Andante cantabile*) отличается нежным лиризмом. Здесь автор предстает мастером кантилены, мелодический дар его раскрывается с полной силой (см. приложение. Пример 4). Написанная в двухчастной форме с вариантным повторением, по-началу, она отличается некоторой сдержанностью чувств, которые автор как-бы приберегает к концу вариации - это скорее лирическое раздумье, нежели излияние. Героические кварты предстают в мелодизированном, смягченном обличье. Этому способствует их секвентное, ритмическое и ладовое переосмысление. События разворачиваются в непрерывном, плановом, мелодическом движении, пока не достигают широкого разлива чувств. К концу вариации мы становимся свидетелями

⁵¹ Выражение Раабена Л. Указ. соч. С. 196.

необыкновенного эмоционального подъема, которому, безусловно, способствует избранный композитором композиционный прием. Дело в том, что тема вариации в первый раз звучит в партии фортепиано, без оркестрового сопровождения. После восходящего аккордового хода фортепиано, который становится связующим звеном между сольной и оркестровой партиями, вступает полнозвучный оркестр (унисон струнных и трубы). Он подхватывает тему, а фортепиано аккомпанирует в широком диапазоне аккордового изложения. Достигая апогея чувств, автор возвращает слушателя в прежнее лирическое настроение, где вновь солирует фортепиано.

Нисходящие секундовые ходы в оркестре и у солиста создают эффект некоторой статики, «зависания». И это состояние предвещает следующую вариацию, являющуюся центральной и достаточно значимой в цикле.

Третья вариация вносит в характер произведения ликующие, праздничные настроения. Это симфонический вальс (с переменным ритмом — пятидольный чередуется с шестидольным) с насыщенной фортепианной и красочной оркестровой фактурой. Он становится воплощением молодости, высказывающей себя в бурном движении и романтическом порыве. Характерна образная насыщенность музыки вальса: мечтательность и стремительность, элегическая нежность и неистовство движения сменяют друг друга. Соответственно этому, оркестровка образна и контрастна: своеобразные тембровые диалоги звучат в исполнении разных инструментальных «голосов».

Эту вариацию, в отличие от предыдущей, начинает оркестр. Он эмоционально «раскручивает» ее динамику. Первое *cis* (*pp*) звучит в исполнении контрабасов и меди, а через три такта весь оркестр «взрывается» — *fff* (см. приложение. Пример 5).

Фортепианная фактура, изложенная многослойно, отличается удивительным ладогармоническим колоритом (вращение-опевание устоев и полуустоев). В сочетании с «многоцветием» оркестра, при солирующей роли фортепиано, звучит красочный, легкий, несмотря на технически трудно исполнимый текст, танец. Аматуни говоря об очаровании этого вальса, указывает на органический синтез типичных метроритмических и интонационных закономерностей народно-национального искусства и характерных особенностей симфонизированного вальса, распространенного в мировом профессиональном

творчестве XIX-XX вв.⁵². (Скудина Г. указывая на тенденцию к использованию вальса, проявившуюся в творчестве С. Прокофьева последнего десятилетия (в вальсах "Войны и мира" (1943), «Золушки» (1945), а позднее, в Седьмой симфонии (1952)), указывает на то, что Прокофьев «...возродил традицию поэтического вальса-фантазии, идущую от Глинки и Чайковского. Он сумел вдохнуть новую жизнь в старую форму, наполнить ее своими интонациями и образами»⁵³. Вместе с тем, использование А. Бабаджаняном в «Героической балладе» симфонического вальса можно считать продолжением хачатуряновской традиции использования танца, как воплощения атмосферы праздника. Как известно, танцевальные мелодии звучат во многих произведениях мэтра армянской классической музыки, в частности в инструментальных концертах (о чем будет сказано в следующей главе). Мастерское владение звуковой материей: опевания отдельных звуков, варианты изменения, секвентные ходы и др., делают многократные повторы одного и того же мотивного образования совершенно ненавязчивыми. Четвертая вариация (*Maestoso*) резко контрастирует с тремя первыми и следующей пятой. Это траурный марш, который повествует о тяжелых военных годах, о бесконечных жертвах, о сломленных судьбах и страданиях людей.

Форма вариации - одночастная сквозная. В неспешном, равномерном, маршеобразном движении (*Tempo di marcia funebre*) оркестр (кларнеты, низкие струнные, а затем подключаются скрипки) проводит скорбную тему (см. приложение. Пример 6). Вслед за оркестром, в партии фортепиано, изложенной в широком диапазоне, с наложением рельефных фактурных пластов (изложение текста вполне могло быть трехстрочным), звучит та же тема. По мере развития, тема насыщается более мощными, сочными звучаниями и передает инициативу оркестру. Кульминация вариации ассоциируется с образами Девятой симфонии Шостаковича, та же неотвратимая поступь судьбы, та же динамическая мощь, поддержанная использованием мощной ударной группы оркестра.

На фоне тремоло в оркестре восходящий аккордовый ход солиста неожиданно резко обрывается. Последние, затухающие ба-сы оркестра эхом вторят последнему звуку с, отзвучавшему в пар-

⁵² Аматауни С. Указ. соч. С. 42.

⁵³ Скудина Г. С. С. Прокофьев. Седьмая симфония. // Советская музыкальная литература. М., «Музыка», 1972. С. 306.

тии солиста и подготавливают следующую финальную вариацию, которая так же начинается оркестровым вступлением.

Пятая вариация, изложенная в сквозном развитии, становится обобщением прежнего развития. Два контрастных образа составляют главную канву вариации. Первый стремительный, энергичный,



ВТОРОЙ ЛИРИЧЕСКИЙ



Здесь усиливается разработочный элемент, который в предыдущих вариациях порой вытеснялся вариационным. Весь проходивший прежде музыкальный материал звучит эмоционально еще более насыщенно. Контрастные эпизоды чередуясь образуют цепь одновременно взаимообусловленных и противопоставленных друг

другу, а в результате — преобразовавшихся, получивших новое осмысление, музыкальных построений.

Небольшая по размерам каденция, неслучайно располагается в финальной части рапсодии, ибо это одна из кульминационных вершин произведения. Секундовая попевка, чередующаяся с длительными паузами, роднит ее со вступлением, а сдержанный трагизм интонаций — с четвертой вариацией. Поначалу — это своего рода речитатив. Но по ходу развития движение становится более плавным; отсутствие пауз, повторы-обыгрывания одних и тех же мотивов, стремительные арпеджированные ходы способствуют общему просветлению музыки. Фразы становятся шире, объемнее. Конец каденции звучит умиротворенно.

Кода, где вновь предстает тема, подводит итог всему произведению. Фанфарная, она звучит величаво и грандиозно, тем самым, утверждая победный конец и объединяя весь цикл в единое, монолитное целое.

Обобщая сказанное нужно указать на то, что Бабаджанян творчески переосмыслил традиции не только армянской, русской, но и мировой фортепианной музыки и создал новую, оригинальную форму инструментального концерта.

Одна из главных особенностей Героической баллады — симфоничность, с отчетливо выраженными чертами концертности. Характеризуя сущность симфонизма, Б. Асафьев указывал на следующие признаки этого процесса: сравнение, отбор, включение и выключение членов, интеграцию и дифференциацию ткани, а также установку новых соотношений как итога или синтеза⁵⁴. Все эти особенности здесь присутствуют. Удивительная рельефность тематического материала, органичность и действенность развития, глубина и масштабность художественных обобщений Героической баллады способствуют тому, что она выдерживает сравнение не только с лучшими концертами, но и с лучшими симфониями, созданными в тот период в советской русской и армянской музыке. Видимо, автор сознательно не назвал это произведение концертом. Подзаголовок (симфонические вариации) вполне раскрывает замысел композитора.

Несмотря на форму, где каждая вариация является самостоятельным музыкальным построением, создается впечатление, что

⁵⁴ Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). О симфонизме (Десять лет симфонической музыки (1917 — 1927). Л., «Музыка», 1928, с. 67.

произведение вытесано из единой глыбы. При всей пианистичности изложения, которая свойственна всем, без исключения, фортепианным произведениям Бабаджаняна, она носит симфонический характер как по масштабу обобщений и сквозной идее (непрерывно развертывающаяся поэма о человеческих переживаниях), так и по оркестровому типу звучаний: противопоставление звучностей, типичная инструментальная самостоятельность голосоведения в партии солиста вполне сопоставимы с оркестровыми тембрами. Широта, фресковость, обостренный драматизм — это характерные черты, воплощенные Бабаджаняном в этом масштабном, написанном крупным штрихом произведении.

Здесь впервые автору удалось обогатить симфоническим развитием вариационную форму. Именно этот сплав способствовал созданию большей напряженности и непрерывности развития. Длительные подъемы к кульминации, динамически накапливающаяся сила эмоций — отсюда тенденция к сквозному развитию, «смыканию» солиста с оркестром, когда оркестр и солист досказывают, дополняют друг друга. Это, в свою очередь, является свидетельством того, что симфоническая концепция произведения раскрыта в рамках концертности, где солирующий инструмент «заявляет» о своих правах, лидирует с первого проведения темы и до самого конца.

Героическая баллада, одно из талантливых и самобытных произведений А. Бабаджаняна, является лучшим, после концерта А. Хачатуряна, фортепианным концертом этого и последующих периодов армянского музыкального искусства.

Отчетливо выявляя интерес композиторов к освоению интонационного строя армянской народной музыки, она выделяется из всего созданного в период с 40-х — вплоть до первой половины 60-х, не свойственной большинству концертов того периода, симфоничностью мышления, тенденцией к психологизации жанра, драматизмом содержания.

Одна из вершин концертного фортепианного творчества Бабаджаняна неоднократно исполнялась в Москве, Ленинграде, Тбилиси, Брюсселе, Вене. К ней обращались такие крупные пианисты как Э. Гилельс, В. Мержанов, В. Власенко и другие. Яркая, виртуозная, наполненная глубоким содержанием, написанная с большим вкусом, отличающаяся блестящей концертностью, Героическая баллада давно завоевала свое место в череде лучших советских и армянских фортепианных концертов.

АРАМ ХАЧАТУРЯН КОНЦЕРТ – РАПСОДИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

Культура XX в. немыслима без музыки Арама Хачатуряна. Трудно переоценить значимость его самобытного творчества, как для музыки Востока, так и для мировой музыкальной культуры в целом. Сумев талантливо «переплавить» традиции восточной и европейской музыки, Хачатурян всем своим творчеством доказал преимущество этого, прежде казавшегося невозможным, «союза». Он признавался, что это было его заветной мечтой и основной задачей жизни⁵⁵. В его творчестве впервые «музыка, имеющая восточную фольклорную основу приобрела мировое значение»⁵⁶. Новизна музыкально-выразительных средств, широкий диапазон форм и жанров, богатство содержания отличают все творчество композитора.

Становление могучего дарования Хачатуряна совпало со становлением социализма в стране – со временем надежд, веры в лучшее будущее: «всем своим существом ощущал я рождение нового мира, который буйно ворвался в мою жизнь»⁵⁷. Этот факт, безусловно, повлиял на образную сферу его мыслей и чувств: «...именно ему было суждено передать в совершенных музыкальных образах то чувство обжигающей новизны, ...восторга, воодушевления и надежды, которое всегда сопутствует рождению чего-то важного в жизни...»⁵⁸. В этом контексте обращение Хачатуряна к монументальным жанрам, в частности

⁵⁵ Хачатурян А.И. О музыке, музыкантах, о себе. Ер., Изд. АН Арм. ССР, 1980. С. 295.

⁵⁶ Конен В., Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX в. // Музыкальный современник. Вып. 1. М., 1973. С. 76.

⁵⁷ Юзефович В. Указ. соч., с. 19.

⁵⁸ Геодакян Г. Традиционное и новаторское в музыке А. Хачатуряна. // Пути формирования армянской музыкальной классики. Ер., Издательство Института искусств НАН РА, 2006. С. 222.

жанру инструментального концерта представляется очень естественным⁵⁹.

Таким же естественным является и то, что он не ограничился созданием только фортепианного, а создал прекрасную триаду инструментальных концертов, по праву считающуюся классикой XX в. Триада так же нашла свое продолжение — в шестидесятых были сочинены 3 одночастные рапсодии⁶⁰ для скрипки (1961), виолончели (1963) и фортепиано (1968)⁶¹. Несмотря на индивидуальные особенности каждой из Рапсодий, их объединяет общая форма и общий для всех концертов вариационный принцип тематического развития. Каждую из них можно рассматривать и как составную часть цикла, предназначенного для исполнения в одной программе.

Произведения, созданные Хачатуряном в эти годы (кроме Рапсодий им была написана Соната для фортепиано, дописан цикл Фуг с речитативами, и др.) отличаются от всего созданного им в 1930-40 гг. большей полифонизацией музыкального языка, графичностью фактуры. Мощная аккордика чаще стала сменяться прозрачным, достаточно «ясным», линейным изложением. В стремлении к аскетизации образов мелодика приобрела речитативно-декламационный характер. Здесь очевидна связь со свойственной для ашугского творчества монологической импровизационностью, т.е. рапсодийностью. Темы, связанные с фольклорными образцами, или созданные автором в народно-национальном духе, свидетельствуют об этом. Следовательно, неслучайно вторая триада концертов названа Рапсодиями.

⁵⁹ «Известно, что возникновение выдающихся произведений в этом жанре, сочетавшем широту и обобщенность содержания с демократизмом воплощения, обычно совпадало с моментами широких общественных движений и расцветом национальных культур. Так было, когда создавались фортепианные концерты Шопена в Польше, Грига — в Норвегии, Чайковского, Рахманинова — в России». См. *Геодакян Г. Арам Хачатурян*. // Указ. сборник. С. 203.

⁶⁰ Как точно подметил Арутюнов Д. А.: «... красной нитью через все творчество Хачатуряна проходит тяга к триадности...». Им написаны 3 балета, 3 симфонии, 3 концерта, 3 концерта-рапсодии, 3 сольные сонаты для струнных...» (*Арутюнов Д. А. Хачатурян и музыка Советского Востока. Язык. Стил. Традиции. М., «Музыка», 1983. С.18*).

⁶¹ А. Хачатурян называл фортепианную Рапсодию Концертом №2 (после первого фортепианного концерта). (*Хачатурян А. Музыкант широкого масштаба. // Л. Н. Оборин. Статьи. Воспоминания. М. «Музыка». С. 113*).

В формообразовании произведений последних лет А. Хачатурян отходит от циклической контрастно-составной формы, его влечет нециклическая контрастно-составная форма⁶². Так, в фортепианной Рапсодии сочетаются нециклическая композиция сложной трехчастной формы с циклическими — вариационной и рондообразной. Это обусловлено сочетанием традиций монодических культур народов Востока и европейской музыкальной классики. А. Хачатурян говорил о формообразовании Рапсодий следующее: «все три рапсодии представляют собой следующие формы — вступление, каденция солирующего инструмента, медленная тема и ее гомофонное развитие, быстрая тема и ее полифоническое развитие и кода, где обе темы объединены в один образ, эмоционально обогащая друг друга, достигая «предела виртуозности»»⁶³. Образное содержание музыки им охарактеризовано как светлое, ритмически импульсивное, с запечатленными в музыке народными интонациями⁶⁴. Первое исполнение фортепианной Рапсодии состоялось в 1968 г. в Горьком; дирижер И. Гусман, партию фортепиано исполнил Николай Петров, а затем в Москве: дирижер Г. Рождественский, солист опять же Н. Петров.

Рапсодию открывает своего рода пролог — виртуозная каденция солиста, которой уделена немаловажная роль в раскрытии идейно-художественного замысла произведения (оговоримся, что в Рапсодии три каденции солиста: первая — вступительная, вторая — ц. 10 и заключительная каденция — Кода ц. 80). «Нескончаемый» каскад моторно-динамических пассажей увлекает упругой динамичностью. Энергетический ток ни на минуту не прекращается. Благодаря богатству и художественной концентрированности содержания, каденция носит характер вступления, предвосхищающего образно-тематическое развитие сочинения. Несколько необычное местоположение первой каденции драматургически совершенно оправдано — многократно повторяемая, варьируемая моторная фигура из шести равнодлитель-

⁶² Арутюнов Д. Там же.

⁶³ Подробнее об этом см.: Арутюнов Д. Концерты-рапсодии для скрипки и виолончели (К вопросу эволюции стиля А. Хачатуряна в 60-е годы). // Арам Хачатурян. Ер., 1972. С. 22.

⁶⁴ Тигранова И. Лирические образы в творчестве Арама Хачатуряна. Ер., «Айстан», 1973. С. 123.

ных звуков-секстолей здесь становится своеобразным импульсом-толчком всему произведению. В общем унисонном движении, где диапазон звучания составляет три октавы, слышны восходящие, затем нисходящие ходы, с четко очерченными смысловыми акцентами. Многократное, настойчивое повторение звуков в высокой тесситуре, с дальнейшими нисходяще-восходящими движениями в быстром темпе, придают вступлению экспрессивный накал. Этот прием еще не раз будет использован автором для достижения большей драматизации образов Рапсодии. Целенаправленное сужение диапазона совпадает с нагнетанием звучности до *ffff*.

Со вступлением оркестра начинается развернутый оркестровый эпизод, знаменующий собой начало медленного раздела Рапсодии, который является связующим звеном между каденцией и собственно медленной темой. (См. приложение. Пример 7) На фоне остигатных «вздохов» арфы выступают струнные — в беспешном, несколько статичном, пребывающем на одном уровне эмоционального напряжения, аккордовом движении. Предпосылки такого эмоционального «стояния» Д. Арутюнов видит в проникновенно-лирических мутамных импровизациях и в патетически-возбужденных излияниях ашугтов в дастанах⁶⁵. Четырехзвучные аккорды нетерцовой структуры с «гроздьями» малых секунд (совершенных хачатуряновских консонансов⁶⁶) в сочетании с квартами, содержат в себе тематическое зерно лирической темы, которая после небольшого, резко противопоставленного общему движению эпизода, на короткий промежуток времени возвращающего импульс моторного движения, прозвучит в партии солиста. Этот краткий эпизод с несколько «разорванной» фактурой (всего 8 тактов) (см. приложение. Пример 8) можно рассматривать и как самостоятельный тематический материал (тема-тезис), варьирование которого прозвучит в Рапсодии еще не раз.

Тема медленного раздела предстает в партии фортепиано на фоне *pizzicato* струнных (8 тактов).

⁶⁵ Арутюнов Д. А. Хачатурян и С. 156.

⁶⁶ Шнейерсон Г. М. Арам Хачатурян. М., «Советский композитор», 1958. С. 21.



Вокальная основа ее очевидна. Она сочетает в себе лирическую экспрессию и изысканную пластику. Мелодия полнозвучна, фортепианная фактура красочна. Краткий ниспадающий мотив-попевка с четкой акцентуацией на вторую долю мелодической ячейки, создает тревожное настроение, а истоки дальнейшего восхождения Р. Хараджян видит в мелодии знаменитого романса Р. Меликяна «Не плачь»⁶⁷. Правда оговаривает, что видимо оба композитора «черпали из одного и того же источника»⁶⁸. Однако, в отличие от первоисточника, музыка здесь отличается экспрессивностью. Кроме того, что она представлена в подголосочном обрамлении и в результате звучит полнозвучно; орнаментирована увеличенными и уменьшенными интервалами и это придает музыке большую выразительность; она содержит в себе внутреннюю взрывную энергию, которая и является источником ее образной трансформации, свидетелями которой мы станем в финальной части концерта (в этой теме прослеживаются интонационные связи с лирической темой из первой части Второй симфонии — темой со «вздохами», которая также интенсивно развиваясь, достигает грандиозного звучания). В литературе о Хачатуряне неоднократно писалось об открытой эмоциональности его музыки, где лирическое начало выступает не только как жанровая категория и возможность художественного отражения действительности, но является способом обновления музыкального искусства через развитие мелоса⁶⁹.

Вслед за небольшим фанфарным отыгрышем духовых, во второй каденции солиста (см. приложение. Пример 9), та же мелодия

⁶⁷ Как известно, этнографическое наследие Р. Меликяна велико и армянские композиторы часто обращались к его сборникам. См.: *Пахлеванян А.* О роли народного творчества в музыкальной культуре Советской Армении. Музыкальная культура Армянской ССР. // Сб статей. М., «Музыка», 1985. С. 377.

⁶⁸ Хараджян Р. Фортепианное творчество Арама Хачатуряна. Ер., «Айастан», 1973. С. 183.

⁶⁹ Тигранов Г. «Арам Ильич Хачатурян». Л. «Музыка», Ленинградское отделение. 1978. С. 181-182.

получает дальнейшее развитие. Она предстает взволнованно импульсивной. Чередования обеих тем (лирической и «тезисной»), большое динамическое нарастание в сочетании с пунктирным ритмом, тембро-регистровыми варьированиями и секвентными «бросками», способствуют образному переосмыслению образа лирического в героический. Этот материал, рассматриваемый нами как экспозиционный, носит черты рондальности. Здесь возникает характерная для произведений Хачатуряна полиладовость, «образуемая «белоклавишной» диатоникой (в этом эпизоде речь идет о частичной диатонике) и пентатоникой «черных клавиш»»⁷⁰. Речь, соответственно, идет о произведениях, где автором используется фортепиано. В Рапсодии этот прием А. Хачатурян мастерски варьируя использует еще несколько раз; так, вслед за второй каденцией, когда лирическая тема звучит в оркестре у струнных, в партии фортепиано «белоклавишность» из левой руки «перекочевывает» в правую (см. приложение. Пример 10). Фактура очень насыщена, фортепианное звучание становится «звнящим», оркестр «берет инициативу в свои руки» и мы становимся свидетелями яркого, эмоционального, динамического накала.

Здесь принцип оstinatности, используемый Хачатуряном, играет существенную роль — он выступает, с одной стороны, способом драматургического нагнетания, с другой является одним из приемов современной музыки, используемых автором. Фактурно-гармоническое оstinато, в совокупности с иными элементами музыкального языка, становится фундаментом, на котором строится развитие музыкальных пластов. Этот музыкальный материал (см. ц. 12 — ц. 20) носит черты разработочности и может рассматриваться как средний, в рамках первого раздела Концерта.

В репризе первого раздела (см. ц. 20 — ц. 31), происходит динамический спад. Предыдущий материал представлен в некоем эмоциональном «единении». Завершает этот раздел небольшой оркестровый эпизод, где кратковременный спад происходит по принципу динамической волны (см. приложение. Пример 11). Музыка становится несколько камерной, но успокоение только кажущееся — на фоне ломаных *ostinato* низких струнных, напоминающих гитарные переборы, у духовых настойчиво звучит *g*. Этот небольшой эпизод, с четко очерченным мерным, чеканным ритмом, напоми-

⁷⁰ См.: Арутюнов Д. А. Указ. соч. С. 154.

нающим шелканье кастаньет или поступь испанского кабальеро, является естественным связующим звеном между первой лирико-драматической частью и полной танцевальных ритмов и мелодий, второй. Многие исследователи не раз указывали на демократичность искусства Хачатуряна. Оставаясь армянским композитором, он не мыслит армянскую музыку и самого себя вне связей с другими народами, поэтому во многих из своих произведений удивительно естественно воплощает грузинские, молдавские, русские, испанские мотивы. Они, гармонично вписываясь в общий контекст музыки, становятся экзотическими островками, тем самым еще более оттеняя главную направленность музыки композитора. Так и здесь, «испанский островок» с одной стороны «освежает» мелодику предшествующего раздела, с другой — предвещает новую волну, которая не заставляет себя ждать.

Быстрая часть (*Allegro vivace*) начинается музыкальным материалом, напоминающим «Танец с саблями» из балета «Гаянэ». Та же взрывная энергетика, тот же неудержимый бег. Здесь, наряду с вариационным, превалирует рондальный тип развития и две чередующиеся темы предстают рефренами. Первая тема звучит в оркестровой партии (см. приложение. Пример 12). Она, так же как и следующая, исполняемая солистом (см. приложение. Пример 13), являет собою яркий, эмоциональный танец, но в отличие от второй — более развернутой, построенной на так называемых общих формах движения — достаточно кратка, индивидуализирована, «тезисна». Благодаря непрерывному движению без расчленяющих кадансов и метрическим смещениям начала мотивов в оркестре, создающим эффект ритмического «перебоя», этот раздел приобретает черты бесконечного движения. Такое композиционное решение подкреплено «бесконфликтным», «текущим» тональным планом.

Как было сказано выше, танец как воплощение атмосферы праздника — один из излюбленных приемов Хачатуряна и танцевальные мелодии звучат во многих его произведениях. Так и здесь, мелодия, сотканная из отдельных ячеек, предельно импульсивна, в ней заключен заряд той энергии, которая выльется в мощную волну, способную «все снести на своем пути». Мастерское владение всей звуковой материей: многочисленные опевания отдельных звуков, варианты изменения, секвентные ходы и др., делают многократные повторения ненавязчивыми.

Этому, безусловно, способствует удивительная метроритмичес-

кая изошренность, которой не устает удивлять нас автор. Именно ритмическая пульсация создает естественный, кажущийся проттым, ход действий. Непрерывные трансформации являются результатом смен акцентов, ритмических “перебоев”, на которые указывалось выше, дроблений долей в такте, а также синкопированных ритмов — т.е. ритмических варьирований.

Кроме того, здесь “бесконечная” музыкальная, метроритмическая “вязь” опирается на излюбленный хачатуряновский принцип оstinатности. На неподвижной гармонической основе (*f*) создается необыкновенно подвижный образ. Хачатурян не раз говорил, что тяга к неподвижному басу у него от восточной музыки, а А. Мясковский в годы учебы советовал своему ученику разрешить “проблему баса”¹¹. Но именно в этой «неподвижности» кроется эмоциональный заряд, который является движущим рычагом внутренней динамики музыки Хачатуряна. С той же оstinатностью ряда элементов музыкального языка Хачатуряна Арутюнов связывает динамику “нагнетания”¹² — один из главных элементов музыки композитора. Однако, главным стимулом к “изобретательности” Хачатуряна всегда являлась народная музыка, танцевальная и инструментальная в частности. На эту связь указывали многие исследователи творчества А. Хачатуряна¹³.

Бурное, стремительное разработочное движение продолжает первоначальный динамический импульс первой фортепианной каденции, а в тематизме развиваются интонации обеих быстрых тем в графическом изложении. Динамичная, интенсивная волна, стремительно докатываясь до высоких регистров, подхлестывается резкими диссонирующими созвучиями, но перед самой репризой происходит резкий динамический и регистровый спад в оркестре (см. ц. 67- ц. 68 партитуры).

¹¹ Шнейерсон Г. М.. Указ. соч. С. 21.

¹² Арутюнов Д. А. Указ соч. С. 163

¹³ “Драматургическая и выразительная роль *ostinato*... используется в музыке XX века — прежде всего Стравинским, Прокофьевым, Бартоком. Однако у Хачатуряна динамическая функция *ostinato* самым непосредственным образом связана с народной традицией — ашутской речитацией, инструментальными наигрышами тариста или дудукиста...Если иметь в виду более глубокие психологические истоки, то, ... их следует искать в самом представлении о времени, как о чем-то длящемся, нерасчлененном, непрерывном, которое окрашивает собой многие аспекты музыкального мышления Востока» (Шахназарова Н. Хачатурян А. // «Музыка XX века». Очерки. М. «Музыка», 1984. С. 134).

Динамизированная реприза, начинающаяся активным секстольным движением, объединяет фактурно-ритмическое начало крайних разделов концерта. Отсюда берет свое начало кульминационная волна всего произведения. В фортепианной фактуре больше не происходит изменений (за исключением Коды, где есть октавные, аккордовые последования). На фоне материала первой каденции у солиста в оркестре первый раз тезисно, а затем целиком проводится первая и главная лирическая тема сочинения. Ее контрапунктическое проведение в едином быстром темпе, с одной стороны, сокращает масштабы репризы, с другой - придает форме произведения компактность, способствует большей лаконичности высказывания и динамической целеустремленности в финальной части. Кроме этого, здесь мы сталкиваемся со сквозным развитием лирического образа, значение которого во многих произведениях Хачатуряна трудно переоценить⁷⁴.

Небольшой оркестровый эпизод *Maestoso e pesante* (ц. 78) воспринимается как оркестровая кульминация финального раздела, а вслед за ним блестящая, виртуозная каденция — Кода (ц.80) завершает предшествующее развитие. Итогом всего развития становится единение контрастных линий образно-тематического развития произведения, иными словами — единство развития всего музыкального материала. Таким образом, Хачатурян вновь отдает дань «арочной» репризности (здесь в рамках одночастности), которая характерна для его симфонического письма.

Хачатурян, являясь автором шести инструментальных концертов, обладающих выдающимися художественными достоинствами, на долгие годы стал маяком, освещающим путь многим армянским и неармянским композиторам, на пути развития этого жанра. Несмотря на то, что первая триада (в особенности скрипичный и фортепианный концерты) приобрела большую известность и популярность, нежели вторая, заслуга автора Рапсодий велика. Она заключается в подчинении народной ашугской импровизации законам симфонической драматургии; народно-песенным и танцевальным мелодиям дано симфоническое развитие. Принципы симфонизма проявляются в возрастании роли оркестра в разработочной части. При этом, сохраняются признаки жанра, выражающиеся в «состязании» двух начал — солиста и оркестра в рамках

⁷⁴ См.: Тигранова И. Лирические образы в творчестве Хачатуряна. Ер., 1973. С. 62.

одночастной поэмной композиции.

Экспрессивностью выражения Рапсодия напоминает балетные и симфонические партитуры Хачатуряна. Это монументальная фреска, в которой воплощены разные стороны действительности, в которой жил и творил художник. Как и прежде, большое предпочтение автор отдает токкатным эпизодам, построениям с длительными нагнетаниями энергии к мощной кульминации. Хачатуряном привлекаются сложные и напряженные ладогармонические и метроритмические средства. Порой ясная традиционная тоничность сталкивается с новаторски сложной полиладовостью и политональностью, целотонные звукоряды соседствуют с граничащей с атональностью хроматизацией.

Преобладание в фортепианной фактуре разнообразных видов мелкой и крупной техники способствует экспрессивной насыщенности музыки. В Рапсодии наряду с кантиленной лирикой, которая порой носит исповедальный характер, есть много эпизодов с весьма оригинальной фактурой, где фортепиано обнаруживает ударные свойства звука. Это было свойственно фортепианной музыке позднего периода творчества Хачатуряна (Фортепианная соната, 1961 г.). Невольно возникают ассоциации с резкими, токкатными «кол-костями», возникающими в ряде сочинений Прокофьева и Стравинского...

При всем различии, новизне индивидуальных стилей армянских композиторов последующих поколений, они, возможно в разной степени, но испытали влияние хачатуряновской традиции. Позже, уже в 60-70 гг. многие из них пытались и преодолевали это влияние. Возможно, в силу своего необъятного таланта, одним из первых, кто пытался выйти за эти рамки, был сам Хачатурян и, несмотря на то, что «...даже этот самобытный творец, как и все равные ему, не мог выйти из плена собственного стиля»⁷⁵ эволюция стиля ясно прослеживается в поздних произведениях композитора, а в рапсодиях нашли свое претворение тенденции жанра, характерные для того периода.

⁷⁵ Саркисян С. Армянская музыка в контексте XX века. М.: Композитор, 2002. С. 57. Здесь же автор говорит о повышенной ранимости Арама Ильича к оценке своей музыки последнего периода.

РУБЕН САРКИСЯН

КОНЦЕРТИНО ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

Музыка Рубена Саркисяна вызывала живой отклик еще в самом начале его творческого пути и неслучайно, что за последние 20 лет интерес к нему как художнику все более возрастает. Так, в журнале «Советская музыка» за 1981 год читаем — «Можно по разному относиться к этому сочинению (имеется в виду Концерт №1 для скрипки и камерного оркестра), но одно качество в нем, несомненно, глубоко впечатляет — прекрасный мелодизм, свободно льющийся, лирически увлекательный, содержательный и просто красивый. Честно говоря, с трудом верится, что в рамках недавних образно-стилевых увлечений нашей композиторской молодежи могла вызреть такая свежая, широкая мелодика...»⁷⁶.

Уже в первых опусах ясно вырисовывается своеобразный почерк молодого композитора, являющийся результатом незаурядного хода его мыслей. Все приемы современного музыкального авангарда, с которыми был хорошо знаком молодой композитор, не стали для него самоцелью⁷⁷. Все эти средства (серийные, алеаторические, сонорные и др.) применяются им в основном как приемы технические, позволяющие расширить выразительные возможности музыкальной речи. Концептуальность, образная содержательность, устремленность к психологизму, интеллектуализированной философичности и гуманистической этике — вот те основные идейные принципы, которым следует композитор.

⁷⁶ Берко М. «Посвященный юбилею» (На съездах и пленумах). М., «Советская музыка», 1981, №3. С. 24.

⁷⁷ «Сверстники Р. Саркисяна, составляющие достаточно большой и крепкий отряд, творчески активны, страстно отстаивают свои мнения и вкусы, они жаждут до всего нового, искренни и нетерпеливы в работе — стремятся высказаться в многочисленных сочинениях (пишут много, быстро). В результате нивелировалась индивидуальность. Потому, наверное, сочинения молодых армян зачастую оцениваются оптом... За последние полтора-два года в творчестве армянских «семидесятиформировались все определеннее и четче. Большинство авторов смогли сделать для себя важные, плодотворные выводы. Один из них — Рубен Саркисян, своеобразный, незаурядный представитель своего поколения». (Берко М. Трудный и радостный путь познания. №4. М., «Советская музыка», 1980).

Р. Саркисян (род. в 1945 г.) учился в Ереванской консерватории по классу композиции у Л. Сарьяна и окончил ее в 1972 году. Ко времени окончания консерватории он уже был автором ряда произведений, из которых можно выделить Концертино для фортепиано с камерным оркестром (1968) и Концерт для симфонического оркестра (1972). Жанру инструментального концерта и камерно-инструментальному жанру Р. Саркисян уделяет внимание на протяжении всего творческого пути⁷⁸.

Концертино представлено в рамках неоклассицизма (фортепианный концерт, написанный в 1984 г. так же написан в неоклассическом стиле, с уклоном в неоромантический). Это ясная партитура, характерная для раннего периода творчества композитора. Темы разработаны непритязательно, но произведение отличается живостью пианистической виртуозности и задушевностью.

Отчетливость мелодических линий, «графичность» фактуры, классичная структура мелоса, заключенного в достаточно симметричные периоды, ярко выраженная концертность — это основные стилевые признаки произведения. Музыка отмечена мягким, проникновенным лиризмом, отточенной тембровой палитрой, заключенной в стройную композиционную форму. Автор явно тяготеет к строгому, четкому порядку, вдохновленному конструктивной идеей. Он как бы избегает открытого «обнаженного» выражения эмоций, чувств. О музыке Р. Саркисяна как нельзя лучше сказал Э. Оганесян — «При всей современности постановки проблем, средств и приемов у Саркисяна превалирует ... открытое и благородное стремление к классичности и от этого нравственно этические проблемы, ставящиеся его музыкой, только лишь выигрывают. Мысль Саркисяна чиста и ясна, форма высказывания — пряма и откровенна, хотя сама по себе его музыка не так проста...»⁷⁹. И действительно, импровизационность, достигаемая изысканием новых вариантов изложения материала и комбинированием различных звучностей, иллюзорна — на самом деле автор стремится к четкому порядку во всем.

⁷⁸ Р. Саркисян является автором 4-х концертов для виолончели с оркестром (1975, 1978, 1982, 1986), 4-х концертов для скрипки с оркестром (1981, 1983, 1984, 2000), 4-х симфоний (1980, 1985, 1986, 1989), 10-ти инструментальных сонат, вокально-инструментальных циклов, ораторий и кантат, рок-балета — «Человек-невидимка», 3-х квартетов, трио и многочисленных сочинений малых форм.

⁷⁹ Цитируется по Гомцян Н. «Право на внимание». Голос Армении. 15 мая, 1988.

Концертино одночастно, но в нем отчетливо просматривается трехчастность, которая, однако, не является воплощением формы сонатного *allegro*. В экспозиции представлены две темы главной партии. Одна — в оркестровой экспозиции, другая — в партии солиста. Они неконфликтны и драматургически не противоречат одна другой. Поскольку музыка предназначена юным музыкантам, автор не счел нужным ее излишне драматизировать. Тема побочной партии звучит и у солиста, и у оркестра, а следующая за ней танцевальная, скерцозная, являясь результатом взаимодействия предыдущих тем, замыкает среднюю часть Концертино. В Коде цитатно представлен материал оркестровой экспозиции. Здесь, как и в большинстве произведений этого автора, можно усмотреть открытость формы, т. е. сочетание классического формообразования, романтической, светлой образно-стилевой системы с современными музыкальными тенденциями (в более поздний период в творчестве Р. Саркисяна все явственнее становится уклон в сторону экспрессионистского, «монологического» симфонизма)⁸⁰.

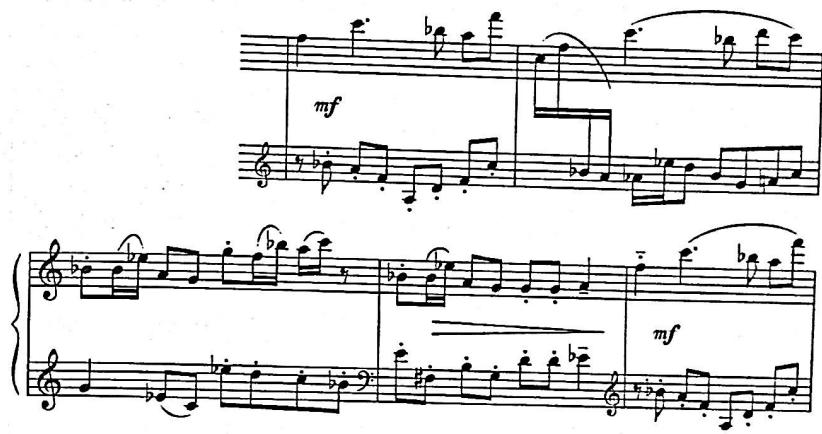
Особенностью изложения тематического материала является то, что, в отличие от некоторых своих современников, Саркисян создает и опирается на довольно протяженную и структурно оформленную тему и, раз показав, сохраняет ее как некую хорошо узнаваемую целостность, которая часто звучит в равноправных вариантах.

Так, в оркестровой экспозиции (см. стр. 4-16 партитуры) в темпе *Moderato* разворачивается первая тема главной партии, которая еще не раз предстанет в несколько измененных ипостасях, порой переходя из одной тональной сферы в другую, но всегда цельная, на «одном дыхании». Являясь безусловной и ведущей первоосновой сочинения, эта тема воспринимается и как некая подготовка идущей следом темы, которая вопреки всему, воспринимается как основная (этому способствует, видимо то, что с нею впервые выступает солист). В этом смысле первая тема играет роль вступления.

Со вступлением фортепиано образный строй музыки не меняется, партия солиста вписывается в общий контекст произведения. Тематический материал второй темы экспозиции, являясь самостоятельным, в то же время, как отмечалось выше, обнаружи-

⁸⁰ Матевосян Л., Путь к слушателю: скрипичные концерты Рубена Саркисяна. Ер., «Еражштакан Айастан», №3-4 (14-15), 2004. С. 66-68.

вае интонационное, метроритмическое сходство с первой.



Господство равнометричного «регулярного» движения, с явной тенденцией к удвоению тематических построений, способствует подчеркиванию чисто классической закономерности, которой является четкий тактовый метр.

Несмотря на то, что способ введения новых тем в Концертино благоприятствует тому, что они воспринимаются как естественное, логическое продолжение «старого» материала, это не свидетельствует об одноплановости музыки — новая мелодия, продолжая предыдущую музыкальную мысль, одновременно противостоит ей. Но противостояние это не носит весомого, «зримого» характера. Желание композитора избежать «излишних» контрастов побуждает его к поискам путей единения «разного», несхожего материала. Этим объединяющим фактором здесь является каждый раз оригинально разрабатываемая интонационная сфера, несомненно, имеющая фольклорное происхождение¹¹. Так обеспечивается логически непрерывный, динамический и структурный ток музыки.

Вступление темы побочной партии, в этом смысле, также не составляет исключения (см. приложение. Пример 14). В импровизационной ткани ее, опять же, выкристаллизовывается ритмичес-

¹¹ Об этой особенности музыки Саркисяна см.: *Апоян III, Золотова И.* Указ. соч. С.360-361.

кий и мелодический контур следующей за ней танцевальной темой, со вступления которой начинается раздел, носящий смысловую нагрузку разработки.



Решающей для достижения единства, непрерывности, текучести музыкальной мысли является опора на ведущие конструктивные ячейки — кварто-квинтовые ходы с дальнейшим их заполнением (это относится ко всем темам Концертино). В результате такого «сцепления» постоянно обновляющихся мотивов возникает естественная смена типов мелодического и ритмического движения, которая позволяет говорить больше об экспозиционно-вариабельном, рондальном, нежели разработочном формообразовании.

Кроме того, использование линейно-полифонических способов развития материала, когда на фоне темы, проводимой солистом, оркестр «ненавязчиво» ведет полифонический «разговор» (или со-

лист и оркестр меняются ролями), музыкальный материал предстает более действенным. Так, в центральном разделе оркестр ведет скерцозную тему, а в партии солиста скрытое полифоническое развитие-движение неумолимо ведет к ближайшей цели-репризе (см. приложение. Пример 15). Все «ухищрения» автора направлены на создание целостного процесса, где все этапы развития подчинены единой цели — последовательному, неуклонному восхождению. Динамический подъем ведет к небольшой Коде, которая воспринимается как закономерный, лишенный излишнего драматизма логический конец произведения. В отличие от среднего раздела, где ощущение неустойчивости возникает благодаря множеству отклонений в отдаленные тональности, в репризе, и в частности Коде, ясно выявляется *Es dur*. Это придает финальному разделу просветленный, празднично-приподнятый дух. В нем хороши ритмика и виртуозная фактура, как у солиста, так и у оркестра.

Что касается интонационной сферы, то ее связи с народным мелосом (несмотря на использование автором политональности, полиладовости) очевидны. Черты армянской интонационности проявляются в характерных мотивных образованиях без конкретного цитирования фольклорного материала. Особенно явственно эти черты проявились в скерцозной теме (мотив-опевание) из среднего раздела Концертино. Здесь возникают слуховые аналогии с музыкой Комитаса⁸², в частности с его танцами (кварто-квинтовые соотношения, избегание терцовых попевок-тяготений).

Характерной чертой гармонического языка Концертино является большее тяготение к диатоническому (с хроматическими вкраплениями в музыкальную ткань) ненагроможденному звукотворчеству. В беседе с автором этих строк Р. Саркисян признался, что в своих фортепианных произведениях он больше тяготеет к академически конструктивной ясности, кажущейся «простоте» гармонического языка, прозрачности фактуры. К примеру, здесь сводятся к минимуму использования кластерных звучаний. В их использовании автор также стремится к логическому «разбуханию» диссонантности, постепенному вводу-дополнению хроматики. В произведениях же для струнных тяготение к академичности свойственно ему в меньшей степени. Так, фактурная и тематичес-

⁸² Р. Саркисян является автором двух фортепианных циклов: «Армянская графика» (1973) и «Приношение Комитасу» (1985).

кая «разорванность», раздробленность выступает в них как целостный, объединяющийся в единую звуковую волну процесс, дерзкие политональные, кластерные наложения звучат естественно и гармонично. В отличие от токкатной сущности фортепиано, экспрессия, заложенная в саму специфику струнных, является благодатной почвой для более яркого воплощения самых невероятных современных звучаний.

Точно зная процессуальный характер исполнительского творчества, совмещающего психологический и физиологический аспекты, Р. Саркисян, особенно когда это касается музыки для юношества, точно соизмеряет те и другие с возможностями молодых исполнителей. Поэтому музыка, которую пишет он, чаще всего удобна для исполнения.

Следующий немаловажный аспект, на который мы хотели бы обратить особое внимание, это ясный, достаточно «удобоваримый» нотный текст, чтение которого не станет своеобразной преградой. Он достаточно легко будет прочитан и выучен даже неопытным учеником.

Интерпретируя музыку Р. Саркисяна нужно иметь в виду, прежде всего связь с народно-национальными традициями, что во многом определяет выбор исполнительских средств. Озвучивание красочной фактуры требует достаточных исполнительских навыков. Так, выбор определенной силы звучания для динамически разнящихся звуковых пластов, правильная корректировка звучания мелодического голоса и его сопровождения становятся определяющими при прочтении Концертино. В этом вопросе непосредную роль играет использование «чуткой» педали. Примененная в нужном месте, взятая с нужной глубиной и частотой она способствует выявлению звуковой перспективы, помогает выявлению различных звуковых пластов, выявлению рельефности музыкальной ткани⁸³.

Что касается «взаимоотношений» солиста и оркестра, то Р. Саркисян придерживается здесь следующей установки — так как тембровое разграничение звучания носит, чуть ли не первоочередное значение, традиционное «противостояние» солиста оркестру и наоборот, заменено иным типом концертности — принципом ди-

⁸³ Маргарян Г.С. О педализации. В помощь педагогу-музыканту. Ер., "Зангак-97", 2004. С 44.

алого: солист и оркестр не соперничают, а взаимодополняют друг друга, давая возможность показать каждому себя с наилучшей стороны. Реализация такой модели концертности требует точности во взаимоотношениях персонажей оркестра с одной стороны, и солиста - с другой.

Р. Саркисян явился одним из первых армянских композиторов, уделивших должное внимание «молодежному» концерту, поэтому использование камерного состава оркестра кажется естественным, ибо автор старается не «нагромождать» звучность; камерный состав более « мобилен » и « податлив », когда за роялем юный исполнитель. В репертуаре школ и музыкальных училищ есть немало фортепианных концертов⁴⁴, позволяющих « подвинутым » ученикам попробовать себя в концертном соревновании-дуэте с оркестром, но эстетическая новизна музыки Концертино в том, что в технически достаточно простой музыкальной ткани проявились черты стилистики XX века, и юный исполнитель имеет возможность приобщиться к композиционным приемам, присущим музыке нового времени. В этом смысле инициатива Р. Саркисяна еще более ценна. Его Концертино, послужило и еще послужит прообразом для творческих опытов других армянских композиторов. Это привлекательное, со многими композиционными выдумками произведение, является прекрасным учебным материалом для старших классов музыкальных школ и училищ.

⁴⁴ Некоторые концерты Гайдна, Концерт Сильванского, Кабалеvского и др.

ЛЕВОН ЧАУШЯН КОНЦЕРТЫ №1 И №2 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

Одним из композиторов, чье музыкально-эстетическое становление совпало с переломным периодом в музыкальной и культурной жизни страны (1960-1970 гг.), явился Левон Чаушян.

По окончании консерватории имени Комитаса и аспирантуры, где его учителями были Г. Сараджев (по классу фортепиано), Степан Джербашян и Эдвард Мирзоян (по классу композиции), Левон Чаушян, уже являющийся автором немалого числа произведений⁸⁵, занялся самостоятельным поиском своего, оригинального пути в музыке. А путь этот лежал через осмысление и синтез классического и новейшего начал.

Левон Чаушян неоднократно обращался к жанру инструментального концерта⁸⁶. Многократный выбор именно этого жанра предопределился способностью автора писать музыку, которую отличает «...концертность, приподнятость тона, блеск в использовании избранного инструмента...»⁸⁷. Согласно характеристике А. Аревшатяна «Левон Чаушян — композитор, тяготеющий к масштабным построениям; в его музыке ощутимо стремление мыслить крупными штрихами. Его влечет стихия «поэзного», свободного симфонического повествования, изобилующего разнообразными перипетиями... Созерцательное рефлексивное начало почти всегда подчинено в его музыке действенным, волевым порывам»⁸⁸.

⁸⁵ Танец для скрипки и фортепиано (1962 г. — это произведение было удостоено диплома на втором Всесоюзном смотре творчества молодых композиторов), Концерт для оркестра (1967), Струнный квартет (1967), Симфоническая поэма (1969 г. Удостоена второй премии на третьем Всесоюзном смотре творчества молодых композиторов).

⁸⁶ Концерт для оркестра, для арфы с оркестром (в соавторстве с В. Григоряном), для флейты с оркестром, для скрипки с оркестром. Левон Чаушян так же является автором 4-х квартетов (1968, 1980, 1984, 1985), 2-х сонат для виолончели соло (1973, 1984), Сонаты для скрипки и фортепиано (1982), сонаты для кларнета и фортепиано (1996), сонаты для скрипки соло (1997), 7-и прелюдий для фортепиано (1974), 6-и сонатин для фортепиано (1983-1985), пяти прелюдий для ансамбля скрипачей (1973), романсов, песен на стихи Ав. Исаакяна и Ар. Саакяна, хора «Сердце матери» на стихи Ав. Исаакяна (1974) и др.

⁸⁷ Аревшатян А., Левон Чаушян. // Музыка республик Закавказья. Тбилиси, «Хеловнеба», 1975. С. 158.

⁸⁸ Там же.

Каждый из концертов композитора вносит нечто новое в индивидуальный авторский стиль, но всех их объединяет лирика, психологическая насыщенность, а также, использование достаточно сложного арсенала средств выразительности. Армянский национальный феномен используется ненавязчиво (в 1960-1970 годах использование конкретного этнографического музыкального материала стало не таким частым явлением, хотя были композиторы, которые так же интенсивно использовали народные мелодии для создания оригинальных тематических образований, так как народное мышление не могло не жить в их творчестве.). Армянские народные ритмы, которые, как правило, лежат в основе быстрых частей (конечно, здесь так же ощущается стилизация народных ритмов, а не непосредственное их введение в музыкальную ткань), способствуют жанровой определенности многих эпизодов.

Для фортепиано с оркестром Л. Чаушяном написано два концерта. Первый концерт для фортепиано с оркестром (струнные и литавры) был написан в 1964 году. Столь раннее обращение к жанру фортепианного концерта, думаем, было не случайным. Запись концерта в исполнении автора и государственного симфонического оркестра Армении под управлением В. Айвазяна (1964) свидетельствует о том, что молодой композитор и пианист является музыкантом, наделенным яркой индивидуальностью и обладает гармоническим комплексом профессиональных пианистических данных. Его исполнение подкупает эмоциональностью, виртуозным блеском и музыкальной отзывчивостью.

Импульсивный, внутренне напряженный тон музыки концерта определяет средства и типы развития музыкального материала. Моторно-динамические элементы в большой мере влияют на фактурное, артикуляционное, агогическое разнообразие концерта. Интонационное напряжение мелоса усугубляется подчеркнутой ладовой переменностью, создаваемой путем хроматического понижения либо устоев, либо вводных тонов. Секундовая интервалика, а так же аккордика кварто-квинтовой структуры, поддерживаемая ударными акцентами графически очерченного ритма, усиливают динамическое напряжение. В ритмическом отношении весьма показательно асимметричное движение в быстрых разделах концерта. Можно предположить, что именно с этой целью композитор использует здесь мощную ритмическую ударность валторн. Одночастную структуру поэмного типа можно подразделить на

три контрастирующих раздела с достаточно виртуозной каденцией токкатного плана во втором разделе. Темы концерта импровизационны, сродни ашугским инструментальным наигрышам. В концерте прослеживается взаимодействие двух эмоциональных сфер: внутренний мир человека, зыбкость, неопределенность, уход в себя, с одной стороны, и импульсивность, действенность — с другой. Они находятся в тесном взаимодействии друг с другом, но действенное начало (особенно в каденции и в Коде, где виртуозная моторность «отмечает все сомнения») превалирует и находит свое утверждение в неистовости бурного движения финального раздела концерта.

Несмотря на то, что первый концерт — это произведение начинающего композитора (выпускника школы), который не был свободен от влияния, неизбежного в этом возрасте (речитативно-декламационные интонации Д. Шостаковича, острая остиная ритмика А. Хачатуряна), здесь уже вырисовываются индивидуальные черты стиля, которые сформируются в более поздних произведениях — тяготение к масштабным музыкальным построениям, полифонический способ мышления (в широком смысле этого слова), стремление к оригинальному звукотворчеству (использование атональной техники, а также не совсем обычных оркестровых составов для создания оригинальных фонических эффектов), импровизационность, философская лирика, с одной стороны, экспрессия, динамика, ритмическая импульсивность — с другой, а также, безусловно, национальная основа его музыкального языка. Первый концерт является свидетельством того, что Чаушян ищет новые пути, синтезируя различные интонационные пласты традиционной и более характерной для новых течений мелодики. Кроме того, концерт представляет интерес, как пример «камернизации» концертного жанра (о чем говорилось выше). Здесь прежде всего имеется ввиду состав оркестра, где инструменты часто солируют поочередно, и одночастность структуры, а не динамическая фактура произведения⁹⁹.

Использование однородного оркестрового состава предполагает артикуляционную «изобретательность», которая была свойственна

⁹⁹ Традиция такой трактовки инструментов оркестра, по словам Раабена Л., восходит к Стравинскому и в 60-е годы чрезвычайно распространяется. Ук. соч. (С. 238).

симфонической музыке 60-х годов прошлого века (достаточно вспомнить Симфонию для струнных с литаврами Э. Мирзояна).

Второй концерт для фортепиано и симфонического оркестра был написан в 1977 г. автором уже немало числа оркестровых произведений, в том числе инструментальных концертов с оркестром. В отличие от первого фортепианного концерта, большой оркестровый состав предполагает монументальность, грандиозность замысла⁹⁰. Поскольку композитор проявляет большой интерес к разноплановым тембровым комплексам, наряду с мощной ударной группой им используются такие инструменты как челеста, ксилофон и вибрафон, способные в некоторой степени оттенить своим нежным звучанием ударную мощь оркестра.

Концерт трехчастен, причем соотношение частей традиционно: быстрая, медленная, быстрая. Тематизм первой части (да и концерта в целом) довольно необычен. Здесь мы имеем дело с некоторым «нарушением» закономерностей в сонатной форме. Его можно определить как сонатный с оговоркой — это скорее сонатность драматургии, которая проявляется в большей степени в конфликтности состояний (соответственно меньше экспозиционности — больше разработанности, причем полифонической разработанности мотивного типа).

Перед слуховым взором уже в оркестровом вступлении предстают две равные по значимости, но различные по своей характерности, тематические линии — символы, которые не очерчиваются, а как бы «намечаются»: первая — это исполненный медными «призывный» синкопированный мотив, вторая — изложенный на фоне задержанных диссонантных басов (дама) двухголосный мотив, исполненный фаготами (см. приложение Приложение 16).

Второе проведение того же материала поручено струнным (виолончели, контрабасы) и медно-духовым на фоне тремоло литавр. Мотив «призыва» повторяется дважды и на его фоне второй, назовем его «хоральным», мотив проводится трехголосно. Вступление фортепиано, подготовленное оркестром, становится завершением «пролога» концерта.

⁹⁰ Корганов Т. С оптимизмом и новыми надеждами (заметки композитора). «Советская музыка». 1980, №4. С. 60.



Роль главной партии играет трехдольная ритмоформула, исполняемая солистом. Она вторгается в общий контекст и посредством продолжительного динамического и фактурного развития-диалога с оркестром с одной стороны, и развития-противоборства с другой, подводит к одной из динамических кульминаций части. Для дальнейшего, все более нагнетающего драматизма, композитор использует приемы политональности (впрочем, как и атональности), которые планомерно усложняются. Так, в начале фрагмента была слышна тональная основа *D*. Далее, использование целого комплекса тональностей, наложенных на эту и другие тональные основы, являют собой простейшие приемы политональности. Несколько позднее остро диссонантные аккорды — вертикали, или целые комплексы их, при разрешении не теряют диссонантности. То есть здесь мы имеем дело с относительной тональной системой, где автор не стремится хотя бы к некоторой «устойчивости» опор тональной системы, а планомерно распределяет динамическую энергетику композиционного процесса.

Что касается метроритмической организации, то ее, на наш взгляд, можно назвать полифонией фактурных пластов, где они (пласты) не столько контрастируют, сколько связываются между собой. Это способствует общединамическому нарастанию, рельефности и выразительности ритмической интонации. Так, если прежде, (см. приложение. Пример 17) в трехдольности фактуры фортепиано исполняло первые две доли такта четвертными, а литавры и ксилофон являлись связующим звеном между фортепиано и деревянно-духовыми, медью и струнными, то далее (см. приложение. Пример 18) фортепиано и остальные группы оркестра выполняют прямо-противоположные функции. Акцентуация первой и четвертой восьмой способствует большей интенсивности движения и как бы подготавливает метрическую переменность, свидетелями которой мы станем далее.

Инструментарий такого типа использовали многие армянские композиторы рассматриваемого и более позднего периодов⁹¹.

Первая кульминация – оркестровое Tutti, построена на тематическом материале вступления. Большое динамическое нарастание, а затем спад звучности до *ppp* подготавливает вступление фортепиано, которое вписывается в ту же динамическую звучность. Тремоло солиста «распадается» на кластеры и вслед за этим звучит мелодия песенно-танцевального плана, которая начинает второй раздел части.



Здесь композитор совмещает диатонический (в басах) и хроматический (в мелодии) стилистические принципы письма с одной стороны, и метрическую переменность – с другой. Эта «асимметрия» планомерна. Она с какой-то неизбежностью подводит к равномерному движению четвертными длительностями, несколько уравнивающими метрическое «разнообразие» этого эпизода.

Следующий большой эпизод начинается с «зависающих», прерывающихся паузами различных длительностей, мелких мотивных образований, изложенных шестнадцатыми у фортепиано на фоне валторн (позднее присоединятся и трубы). Нагнетание достигается различными полиритмическими сочетаниями и тембро – фактурными имитациями инструментов оркестра. Инициативу развития оркестр и фортепиано попеременно берут в «свои руки» (см. стр. 77-90 партитуры). В момент наибольшего динамического нарастания в оркестре звучит несколько видоизмененная «хораль-

⁹¹ Саркисян С. Армянская музыка в контексте XX века. М., «Композитор», 2002. С.164.

ная» тема. Исполненная трубами и валторнам, она звучит образно и ярко. Динамическое, фактурное нарастание предвещает кульминацию части, но резкий спад звучности точно обозначил начало последнего раздела части. На фоне оркестрового *p* солирует фортепиано. Звучит ритмоформула схожая с аналогичной из первого раздела. Здесь начинается последний динамический подъем первой части цикла. Происходит возврат к тональной сфере *d* с простейшими политональными наложениями (как в экспозиционном разделе), следовательно этот раздел несет в себе черты репризности.

В Коде (см. приложение. Пример 19) явственно осознается, что в общединамическое движение вклинивается характерный фанфарный оборот вступительного тезиса, но здесь он звучит диатонически. Переброс смысловой «арки» из вступления к Коде неслучаен. Первоначально показанная музыкальная мысль, преобразовавшись приобретает несколько измененный, но все же узнаваемый облик. Это, а так же «волнообразность» конструкции, образованной закономерным чередованием нарастаний и спадов выявляют свойства чисто симфонической композиции.

Вторая часть по форме представляет собой тип рондо, состоящего из пяти разделов: трех рефренов и двух эпизодов между ними. Интересно, что первые два рефрена исполняются оркестром, и только третий, кульминационный озвучивает солист. Здесь, так же как и в первой части, драматургическую кульминацию композитор оттягивает к концу.

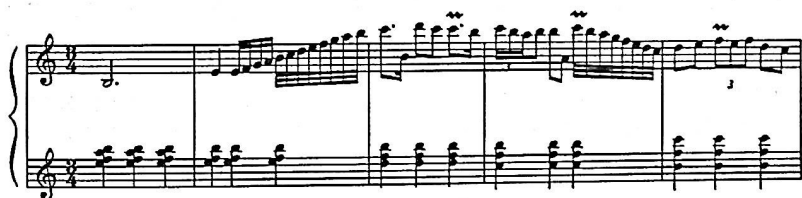
Эту часть цикла открывают фаготы с контрфаготом в ансамбле с виолончелями и контрабасами. Они «представляют» рефрен в унисонном изложении. По образному содержанию его можно назвать схожим с пассакальей, материал которой по структуре напоминает старинную генделевскую арию.

Конечно нужно оговорить, что не все определяющие пассакалью черты очерчены здесь. Так, метрически пассакалья предполагает 3-дольный метр (а мы имеем дело с переменным метром), особенностью композиции пассакальи являются полифонические вариации на *basso ostinato* (здесь же изложение, как уже было сказано, унисонное). Но основные определяющие пассакалью черты — торжественно-траурный характер, медленный темп и пр. позволяют нам провести эту аналогию. Кстати, жанр пассакальи часто использовался композиторами XX века (С. Танеев, А. Шенберг,

П. Хиндемит, М. Равель, Д. Шостакович и др.)⁹². Она оказалась жизнеспособной в условиях возросшего интереса композиторов к полифоническим формам барокко с одной стороны, и как носитель эпико-трагедийного начала - с другой.

Тематический материал рефрена изложен довольно пространно, в форме периода, состоящего из 24 тактов (см. стр. 111-116 партитуры). Хроматизированная ткань в результате изложения из сферы тональности *E* методично «съезжает» в область *Es*. На наш взгляд композитор избрал такую тональную сферу неслучайно. Это «нисхождение» призвано создать одновременно и ощущение замыкания рефрена и некоторой неопределенности. Автор не просто «изображает» некие события, он не является безучастным свидетелем событий, а пытается оценить, осмыслить, проанализировать их.

Следующая за рефреном, небольшая фортепианная каденция *Recitativo* начинается в высоком регистре репетиционным движением, плавно переходит в тремолирующие аккорды и в темпе *rubato* начинает раскачиваться и фактурно нисходить, подготавливая собственно небольшой речитатив. Далее после краткой попевки челесты на фоне флейты вновь «импровизирует» фортепиано.



Второе, значительно сокращенное проведение рефрена (10 т.), вновь поручено оркестру, но гармоническое звучание его более насыщено по сравнению с первым. Тональный план прежний. Как и в первый раз, фортепиано подхватывает инициативу оркестра и сопровождается разными группами оркестра (по началу это вибрафон, потом присоединяются струнные, и наконец тромбоны и валторны) ведет к смысловой кульминации второй части — небольшой каденции, где звучит тематический материал рефрена. Он первый (и в последний) раз звучит в партии солиста фактурно

⁹² См.: Райгородский П. М. Пассакалья. // Музыкальный энциклопедический словарь. М., «Советская энциклопедия», 1991. С. 413.

еще более усложненно. Оркестровым замирающим диссонирующим аккордом-вопросом заканчивается вторая часть цикла. Возникает желание услышать развязку и она не заставляет себя ждать.

Третья часть концерта создает резчайший контраст двум первым. Это последовательное, непрерывное, необратимое движение, отчетливо устремленное к итоговому обобщению. В отличие от двух первых частей, здесь нет конфликтующих, противопоставляющихся образов. Сколько-нибудь действенной альтернативы образу, представленному в первых тактах части, в конечном счете, так и не возникнет.

Эту часть условно можно подразделить на два больших раздела. В первом представлены пять тем скерцозного плана, а второй является эмоциональным, кульминационным итогом части и концерта в целом. Тематический материал, представленный здесь (как и в первой части цикла) правильнее было бы назвать тематическим ядром или импульсом³³. При детальном рассмотрении можно убедиться, что как бы далеко от первоначального импульса не увел нас интонационный процесс, связь с исходным материалом ощутима. В рисунке отдельных оборотов, в интонациях, как бы они не видоизменялись, порой с трудом, но можно распознать «старый» тематический материал.

Тип композиции Финала, избранный автором, основан на принципах сквозного развития. Оркестровое вступление — это пунктирная полиритмическая ритмоформула, рационально распределенная по оркестровым группам. Она и является ритмическим «каркасом» части. Весь тематизм Финала в дальнейшем будет представлен на фоне именно этой, порой очень усложненной, интенсифицированной ритмоформулы. Простейшие элементы ее, наложенные один на другой, в союзе с темброартикуляцией, являются хорошим эмоциональным подспорьем для солирующего инструмента.

Со вступлением фортепиано звучность оркестра спадает, солист перехватывает инициативу и темпераментная, танцевальная,

³³ В связи с этим определением приведем высказывание В. В. Задерацкого о темах Д. Шостаковича «...тема Шостаковича, с одной стороны, — наиболее четкая концентрация мысли и эмоций произведения, с другой — импульс, исходная интонация. Инерция движения, полученная от первых интонационных звеньев темы, нередко бывает так велика, что распространяется на большие временные промежутки». (Задерацкий В. В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. М., 1969 С. 31).

непосредственная тема, опять же продолжая острые ритмические интонации оркестрового вступления, предстает в веселой диссонантности (в противовес трагической диссонантности второй части) (см. приложение. Пример 20)

Вслед за небольшим кластерным пассажем звучит вторая тема (см. приложение. Пример 21). Она изложена в разных тональных сферах, что еще более обостряет диссонантность. Третья тема (см. приложение. Пример 22) проводится оркестром (валторны на фоне литавр, затем трубы). Ритмоформула достаточно упрощена. Автор вносит метрическую асимметрию в движение восьмыми, тем самым как бы сжимая, и вновь разжимая общее движение. Четвертую фанфарную тему начинают трубы, затем вступает фортепиано и малый барабан (см. приложение. Пример 23). Со вступлением всего оркестра начинается пятая тема (см. приложение. Пример 24). Ее исполняют фортепиано и медно-духовые. Переключка отдельных групп инструментов и фортепиано, поддерживаемая ударной ритмикой барабана и блуждающими акцентами напоминает празднество с фактурой и ритмикой народных танцев.

Небольшая по объему каденция является драматургической кульминацией Финала. Динамический спад, следующий за ней, является последним вздохом перед финальным «неистовым» подъемом. О конце Финала возвещают победные диатонические фанфары меди, напоминающие хроматический тематический модуль из вступления. Ритмическая обостренность фактуры финала, состоящая из спружиненных звуко сочетаний, акцентированные переменные размеры и политональные и атональные звуковые сопряжения способствуют предельной драматургической «целенаправленности» Финала и концерта в целом.

Метод формообразования в концерте отражает поиски автора в области обновления традиционных норм жанра. Как известно, одной из важных задач, которую должен решить каждый композитор, приступающий к сочинению, является проблема формы, которая в определенные периоды и определенными авторами решается по-своему.

Так, Л. Чаушян, с одной стороны, тяготеет к сжатию цикла (концерт № 1), с другой — к весьма пространному циклу (концерт № 2), в котором обнаруживается стремление к дифференциации и расположению музыкального материала по принципу неповторяемости. Несмотря на кажущуюся «пестроту» форм, оба произведения

аккумулирует в себе три движения (быстро-медленно-быстро). Разнообразие проявляется лишь в оригинальности подачи этого сочетания. Форма претерпевает многочисленные варианты изменения, потому что музыкальный материал видоизменяясь, претерпевая порой совершенно неожиданные трансформации, не может оставить форму неизменной. Еще Асафьев указывал на то, что музыкальный материал всегда подвижен и что «Музыкальное произведение ...познаваемое в движении целое, в котором все звенья (все стадии, все моменты) соотносятся друг с другом диалектически, так, что каждый момент смены тезиса и антитезиса (данного звукокомплекса и звукокомплекса, ему противопоставленного) воспринимается звуком двояко: в процессе первого обнаружения — как контраст, но тотчас же вслед за тем, как эти сопоставления восприняты, — они по отношению к последующей стадии движения, в свою очередь, становятся единством, т.е. сложным комплексом — тезисом к противопоставляемому новому комплексу, и т.д. и т.д.»⁹⁴.

Л. Чаушян отказываясь от «повторов» музыкальных фрагментов, ни разу в точности не повторяет уже однажды прозвучавшую фразу. При первоначальном ознакомлении с концертом складывается впечатление, что это бесконечная цепь различных эпизодов, но при внимательном рассмотрении (прослушивании) становится очевидным, что музыкальный материал развивается на основе коренного принципа симфонической драматургии — взаимодействия резко противопоставленных образных сфер и стремления к их синтезу⁹⁵. Как известно, симфонизм предполагает процесс, где исходная мысль неизбежно преобразуется, иной раз до неузнаваемости, где контраст становится закономерным следствием подводящего к нему музыкального движения, при котором ранее высказанная мысль перерождается в свою противоположность⁹⁶. Для Чаушяна важны варианты преобразования первичных «клеток» музыкального движения — мотивов, интонаций. Постоянные прорастания новых мотивов сочетаются в его музыке с возвратами к ранее прозвучавшим, но теперь выступающим в ином контексте, изменившимся настолько, что их и

⁹⁴ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., «Музыка», 1965. С. 127-128.

⁹⁵ Румянцев С. Интеграция стиливого множества и драматургия инструментальных произведений Стравинского (на примере Скрипичного концерта) // Стравинский. Статьи. Воспоминания. М., «Советский композитор». 1985. С. 198.

⁹⁶ Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-70-е годы). Пути развития. // Очерки. М. «Сов. Композитор», 1988. С. 186.

не сразу узнать. Вместе с тем, герой, претерпевая происходящее не только сопереживает, но пытается осмыслить происходящее⁹⁷, найти пути единения совершенно несхожих явлений жизни.

В цикле в целом господствует сквозное развитие. Каждая из частей концерта, будучи относительно законченной картиной, является в то же время, очередным звеном в разворачивании главного конфликта произведения. Части цикла связаны сюжетно и находятся в причинно-временной связи. Что касается финала, то здесь автор собирая воедино круг показанных состояний, все же достигает нового качества.

Сложившиеся в концерте тенденции — преобладание процессуального начала, динамика непрерывного движения, стремление противопоставить тезису антитезис (без которого невозможно построить крупную форму), цельность композиционной драматургии и методов формообразования, своеобразие интонационного строя и музыкального языка определяют характерные черты стиля Левона Чаушяна. Комплекс средств выразительности, использующийся композитором, позволяет нам говорить об экспрессионистской направленности его музыкального мышления в целом, что, кроме всего прочего, проявляется в несколько «резком» интонировании фольклора, некоторой неожиданности контрастов-сопоставлений⁹⁸.

В концерте песенность заменяется инструментализированной мелодикой в форме усложненно развивающейся импровизации в духе ашутских наигрышей в верхних регистрах, поддержанных остинатными педалями нижних голосов (дам). Терпкие созвучия на секундово-квартовых интервалах кажутся архаизированными и воспринимаются как своеобразная экспрессионистская стилизация самых старинных пластов армянского фольклора.

Аналитический строй мышления автора, стремление создавать музыку наполненную психологизмом, привели к естественному следствию — некоторой «усложненности» музыкального языка. Речь идет о многоэлементности: как мотивной, так и ритмической, кажущейся расчлененности формы, когда ее целостность

⁹⁷ В этом Чаушян явно следует драматургической концепции Д. Шостаковича. Отметим, что прямых музыкально-интонационных аналогий здесь нет (в отличие от первого фортепианного концерта).

⁹⁸ *Медушевский В.* Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата наук. — М., 1971. С.25.

больше подчинена развитию, и меняя свои формы и сущности, взаимопроникая друг в друга — порождает новые. Отсюда сложности для интерпретатора, связанные с созданием непрерывного тону́са движения, охвата формы в ее целостности. Речь идет как о движении тембровых комплексов, где в сокрытом виде происходят интонационные процессы, которые могут быть проявлены исполнителем, так и о распознавании внутреннего смысла ненормативных форм. Если в третьей части достичь этого проще из-за меньшей изменчивости, «ломкости» темпов, то в первой и второй — это одна из главных задач, ставящихся перед исполнителем, равно как и перед слушательской аудиторией. Ведь чтобы уловить внутренний смысл формы, ее конструктивную логику, сознание воспринимающего должно активно работать, поскольку ранее прозвучавший материал может забываться и следующий за ним может не вызвать ассоциаций с уже слышанным, знакомым, хотя бы отдаленно напоминающим его. Поэтому подобная музыка требует повторного, а то и многократного прослушивания.

Частая, достаточно резкая смена типов фортепианной фактуры, темповых полюсов, требуют от солиста гибкости как в переосмыслении, так и в перестраивании из одного эмоционального состояния в другое, приравнивания то к одному, то к другому виду техники, используемому автором концерта. Большое психологическое напряжение, усугубляющееся экспрессионистской динамикой музыки, требует умения контрастного сопоставления некоторой жесткой озлобленности с нежной поэтичностью, черт ярости с задушевностью. Декламационность интонирования как в медленных, так и в быстрых темпах одна из важнейших задач, ставящихся перед исполнителем при исполнении этого концерта. Немаловажное значение имеет правильное ведение диалогов-переключек солиста с различными группами оркестра, так как динамическое и тембровое многообразие музыкальной структуры произведения требуют их слаженного диалога. Особенно это важно в третьей части, где подчас есть опасность, что оркестр заглушит солиста.

Второй концерт Л. Чаушяна, несомненно, принадлежит к новому, обогащенному методологией авангардистского европейского искусства, направлению, и является одним из самых редко исполняемых и трудных концертов армянских авторов, хотя при ближайшем рассмотрении вызовет живой интерес исполнителей и дирижеров.

ГАЯНЕ ЧЕБОТАРЯН КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

Гаяне Чеботарян сумела занять достойное место в музыкальной культуре Армении. Человек большой эрудиции, она совмещала деятельность композитора, исследователя, публициста, пианиста-исполнителя, музыкально-общественного деятеля и педагога. Долгие годы Г. Чеботарян вела в Ереванской консерватории им. Комитаса курс специальной полифонии. Достаточно перечислить имена композиторов, дирижеров и музыковедов, обучавшихся в ее классе, чтобы представить себе ее неоценимый педагогический вклад в отечественную музыкальную культуру. Некоторые из них стали известными композиторами и их имена известны далеко за пределами Армении — это композиторы Э. Оганесян, Г. Арменян, А. Тертерян, Г. Овунц, Т. Мансурян и др.; дирижеры А. Копылов, А. Катанян, А. Восканян, Ю. Давтян, Р. Мангасарян; многие удостоены званий и ученых степеней. В их числе музыковеды М. Мурадян, Г. Геодакян, М. Рухкян, М. Тер-Симонян, К. Худабашян, Н. Дероян, А. Сарьян и др.

Интересны многочисленные научные статьи и монографии Г. Чеботарян на самые разнообразные темы, что свидетельствует о широте ее исследовательских интересов. В них она предстает как тонкий и глубокий исследователь. Они являют собой несомненный вклад в армянское музыкознание. Значительным вкладом в армянское музыкознание стала ее кандидатская диссертация и созданная на ее основе книга «Полифония в творчестве Арама Хачатуряна». В этом капитальном труде автор доказывает, что полифонические приемы письма присутствуют почти во всех произведениях Хачатуряна и «являются «тайными», но очень важными «пружинами» музыкального развития»⁹⁹. В своей рецензии на эту книгу Г. Геодакян пишет: «Сейчас кажется, что прийти к подобному выводу не так уж

⁹⁹ Тюлин Ю.Н. Предисловие к книге Чеботарян Г. Полифония в творчестве Арама Хачатуряна. Ер. «Айастан», 1969. С. 3.

трудно. Но так только кажется. На самом деле для этого необходимы были смелость научной мысли, отличное знание материала и тонкое композиторское слышание...»¹⁰⁰. Книга удостоилась высокой оценки самого А. Хачатуряна. «Вы написали прекрасную книгу, — писал Арам Ильич, — я Вам очень благодарен. Вы сумели так верно и точно препарировать мои сочинения!»¹⁰¹.

Многие из созданных ею произведений прочно вошли в учебно-педагогический репертуар музыкальных училищ и консерваторий. Многие исполнялись в разных городах России (Москва, Ленинград и др.) и других союзных республик, а также за рубежом (Прага, Нью-Йорк и др.). Являясь автором музыки для симфонического оркестра, хора в сопровождении фортепиано и *a cappella*, камерного ансамбля¹⁰², различных инструментов в сопровождении фортепиано и даже для кино, Г. Чеботарян всегда наиболее близкой была фортепианная музыка. Это было естественно, поскольку она училась и одновременно окончила на отлично два факультета Ленинградской консерватории — теоретико-композиторский и фортепианный.

Занятия в классе профессора специального фортепиано М. Я. Хальфина, который в свою очередь был учеником С. И. Савшинского, требовали большой самоотдачи. Упорный многолетний труд и природная одаренность способствовали формированию ее как пианистки, которая с успехом выступала с исполнением своей музыки и произведений других авторов. Вдохновенное, профессиональное исполнение музыки самим автором часто способствовало популярности ее фортепианных произведений, а также произведений ее коллег. После одного из таких выступлений, когда Чеботарян исполнила новый цикл пьес С. Бархударяна, а на «бис» его же «Наз-пар» автор сказал, что такого исполнения своей музыки не слышал и «не подозревал, что в его пьесах есть такие выразительные интонации...»¹⁰³. Она была также прекрасным концертмейстером и ансамблистом, некоторое время бы-

¹⁰⁰ Գլղղղղղղղ Գ., Բաղնիվ ստեղծագործության զտվածքները, «Սովետական արվեստ», 1973, №8, С. 49 —50.

¹⁰¹ Цитируется по: Гилина Е. «Гаяне Чеботарян». Ер., «Советакан ցрох», 1979. С. 39.

¹⁰² Поэма-кантата «Армения» для смешанного хора и симфонического оркестра на тексты И. Иоаннисяна и В. Арутюняна — 1947 г., симфонические картины «Празднество» — 1950 г. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (1945), Прелюдия b moll, Русская народная песня. Обработка для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано (1935).

¹⁰³ Гилина Е. Указ. соч. С. 6.

ла в составе фортепианного трио, созданного в 1944 году, в которое кроме Г. Чеботарян входили Карен Костанян (скрипка) и Левон Григорян (виолончель).

Композиции Чеботарян обучалась в классе профессора Х. С. Кушнарера, который вел класс полифонии в Ленинградской консерватории. Христофор Степанович, являющийся автором метода комплексного анализа народной песни, внес значительный вклад в изучение армянской монодии, развил учение о ладе и полифонии. Свои глубокие познания этот многоопытный, строгий педагог с любовью передавал ученикам, однако не преемля формального копирования, он стремился к тому, чтобы каждый ученик выработал свой «почерк». Выразалось это в прочной связи с песенно-мелодическими истоками народного искусства. Автор работ «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки», «О полифонии» и др. Кушнарер требовал у студентов подробного изучения этнографических сборников, анализа ладовых особенностей армянской народной музыки, ее ритмики и тематического развития. Естественно, все это оказало решающее воздействие на формирование творческой личности Чеботарян.

Во многих из произведений Г. Чеботарян широко используются приемы полифонического письма, сочетающиеся с элементами импровизационности. Вместе с тем, индивидуальный оттенок почерку Г. Чеботарян придает глубокая связь с народным песенно-танцевальным искусством. Именно армянская народная песня является источником стилистических черт, обуславливающих гибкость и распевность ее мелодики, «целомудренность» выражения чувств, с одной стороны, и ритмическую импульсивность, динамизм - с другой.

Именно в расширении ладо-интонационного строя, импульсивности метро-ритмики, прекрасном знании полифонии, которая также национальна, выявляется то новое, что свойственно музыке Г. Чеботарян. Позднее А. Хачатурян напишет, что произведения Чеботарян «отличает симфоничность мышления, логичность музыкального развития..., мастерское владение полифонией...»¹⁰⁴.

В творчестве Г. Чеботарян средства полифонии являются основными движущими категориями. Именно полифония выступает в ее творчестве как основополагающий фактор формообразования, как действенное средство раскрытия идейно-художественно-

¹⁰⁴ Там же. С. 3.

го замысла. Она сумела по-своему, сквозь призму своей творческой индивидуальности претворить полифонический опыт зарубежных, русских и армянских классиков. Творчество последних, по словам самой Г. Чеботарян, есть «...плодотворный опыт вживания мировой полифонической техники в армянскую музыку, опыт нахождения органического синтеза элементов классической и народной полифонии»¹⁰⁵. Истоки полифонии она (вслед за Кушнаревым) видит в использовании в народной музыке «дама» — своеобразного органного пункта. А многозвучный, ритмически расчлененный «органный пункт», которым является аккомпанирование на лире, арфе выступает в качестве «сопровождения в вокальной линии, где он вступает в более сложные интонационно — ритмические отношения с мелодическим голосом, обнаруживая при этом определенные признаки полифонического сложения»¹⁰⁶.

По словам самой Г. Чеботарян, после Спендиарова полифоническое мышление в армянской музыке находит свое дальнейшее интенсивное развитие в музыке А. Хачатуряна, «...который в начальный период своего творчества пользовался всеми видами полифонического письма, но позднее, в связи с обострением конфликтности в его произведениях...ведущее значение в его творчестве приобретают приемы контрастно-тематической полифонии»¹⁰⁷. (А. Хачатурян действительно не так часто обращался к созданию собственно полифонических произведений, но в беседе с В. Юзефовичем — одним из исследователей его творчества, рассказал, как спустя многие годы после написания полифонического цикла, состоящего из семи фуг «решил их пересмотреть, дописать к ним речитативы и издать с пугавшей редакторов датировкой: 1928 — 1970...») ¹⁰⁸. Г. Чеботарян же в своем творчестве обращалась не только к полифоническим средствам письма, но собственно к формам полифонического искусства — инвенциям, прелюдиям и фугам. Даже в концерте (в первой его части) именно фуга — высшая форма полифонического искусства является разработкой, а реприза фуги одновременно служит репризой всей части.

Все полифонические способы изложения — обратимые и под-

¹⁰⁵ Чеботарян Г. Полифония в творчестве Арама Хачатуряна. Ер., «Айастан», 1969, с. 253.

¹⁰⁶ Там же. С. 11.

¹⁰⁷ Там же. С. 32.

¹⁰⁸ Юзефович В. Указ. соч., 1990. С. 47.

вижные контрапункты, сложные стреттные комбинации, ракоходные и двойные каноны используются композитором сполна. Однако, приемы полифонического письма подчиняются развитию образа; выявлению его выразительных возможностей, высвечиванию разных граней и идейной сущности произведения. Так, в фуге фортепианного концерта композитор достигает оригинальных звуковых решений не только благодаря использованию вышеперечисленных способов изложения и выявлению противоречивых, конфликтных сторон образа, но благодаря использованию тембров различных инструментов, их естественному противопоставлению.

Решающим, однако, является умение композитора синтезировать традиции народной музыки с полифоническими методами развития материала. Богатейшее музыкальное наследие армянского народа — вот то «зерно», которое проросло и дало плоды в творчестве композитора. Г. Чеботарян исходя из первоисточков народных тем и ритмов создает свои, качественно новые мелодии. Хотя нередко случаи, когда она буквально цитирует народные мелодии. Так, в Вариациях на армянскую народную тему для фортепиано, написанных в 1939 г., в качестве темы цикла использована армянская народная песня «Գարնի և ձմեռ և արեւ», а в третьей части фортепианного концерта в качестве темы побочной партии использована народная песня «Եւ արեւը եւ» в записи Т. Алтуняна¹⁰⁹.

В творчестве Г. Чеботарян велика роль ладоинтонационного начала армянской монодии. Сохраняя мажоро-минорную функциональную основу, музыкальная ткань претерпевает ладовые изменения благодаря использованию старинных диатонических ладов. Музыкальные построения, отмеченные характерной импровизационностью, основаны на вариантном принципе развития.

Многообразие ладовых наклонений, умелое использование функциональной переменности ступеней лада и его побочных опор, в свою очередь, становятся естественной основой полифоничности музыки Чеботарян. Свойственные армянским ладам комплексы кварт-септимовой структуры также являются логическими производными квартового сцепления тетрахордов.

Наиболее самобытно черты творчества композитора проявились в музыке для фортепиано. Прекрасная пианистка, Г. Чебота-

¹⁰⁹ Հայկական ժողովրդական երգեր Թ. Արունյանի մշակմամբ: Երևան, 1981, ք. 21,

рян умела писать для фортепиано так, что выявлялись самые лучшие его свойства. Всесторонне используя динамические, регистровые, фактурные возможности инструмента, композитор создала произведения благодарные для исполнителя, однако требующие значительной исполнительской зрелости, хорошего владения фортепианной техникой и звукоизвлечением.

Г. Чеботарян писала фортепианные пьесы различных жанров. У нее немало небольших фортепианных сочинений, она является автором трех циклов вариаций, сонат¹⁰. Особую ценность представляют две тетради «Прелюдий и фуг в ладах армянской музыки» (в каждой по шесть, 1976-1979).

То, что Г. Чеботарян не оставила без внимания жанр фортепианного концерта вполне естественно. Концерт для фортепиано с оркестром, написанный в 1980 г. относится к числу лучших ее произведений. Впервые он был исполнен на юбилейном пленуме Союза композиторов Армении 1980 г. Ваагном Папяном, дирижировал Валерий Гергиев. По этому поводу М. Берко пишет — «...сочинение написано мастерски, яркий, национальный мелодизм обращен к широкой аудитории, что и определило горячий прием музыки слушателями».¹¹

Концерт начинается оркестровое вступление. Оно изложено унисонно-октавными ходами (струнные, фаготы, тромбон и туба) и аккордовыми лаконичными возгласами в исполнении остальных духовых. Использование именно этой группы инструментов создает особый темброво-регистровый окрас, способствующий выявлению величавой и действенной темы вступления, которая задает тон не только первой части, но и всему концерту, ибо начальная мелодическая ячейка содержит в себе интонационное зерно всего цикла.

Вслед за оркестровым вступлением солистом озвучивается тема главной партии первой части концерта, лаконичное мотивное изложение которой как бы разворачивается постепенно, не сразу. В первом такте темы слышна трехзвучная попевка, которая в следу-

¹⁰ «Первая нотная тетрадь» (1925-1934), Прелюд f moll (1935), Фейерверк (1936), Фуга с moll (1938), «Прелюдии» (цикл из шести пьес, 1948), «Концертные этюды» (всего шесть, 1961-1963), «Полифонический альбом для юношества» (цикл из тринадцати пьес, 1972), Вариации — G dur (1934), a moll (1938) и Вариации на армянскую народную тему (1939), Рапсодии для двух фортепиано (на народные темы донских казаков 1937), Соната a moll (4 ч., 1943) и др.

¹¹ Берко М. «Посвященный юбилею» (На съездах и пленумах). М., «Советская музыка», 1981, №3. С. 26.

ющем такте расширяется, достигая рамок тетрахорда, а в третьем такте развитие ее достигает диапазона октавы.



В дальнейшем, в разработке, эта тема найдет свое полноценное развитие в виде фуги. Диалогичность музыкального материала между фортепиано и оркестром способствует динамичному «разворачиванию» мужественного, энергичного образа главной партии свободно и естественно. Здесь как бы происходит упорное противоборство-«соревнование» между пианистом и оркестром. Императивные аккордовые удары струнных и духовых отвечают фразам фортепиано и дают импульс дальнейшему развитию. Вместе с тем, фортепиано играет здесь роль инициатора развития, активной силы, которая вносит в развитие ритмическую остроту и импульсивность, насыщает музыкальную ткань интенсивным движением. Энергия солиста все больше увлекает оркестр. Здесь хочется отметить, что в противовес октавному (чистому) изложению темы у пианиста, оркестровое развитие основывается на септимо-секундовые вертикали, что способствует дальнейшему развитию сложных гармонических комплексов и политональных образований.

В главной партии связь композитора с народным творчеством проявляется не только в ладо-интонационной сфере, но и в методе развертывания мелодической линии на основе постепенного высвечивания дорийского лада, и в применении вариантного развития.

Тема главной партии в экспозиции проходит четырежды, приобретая новые оттенки, каждый раз обогащаясь новой цветовой гаммой. Так, во втором проведении темы ощущается ладовая пе-

ременность, модификация ступеней лада — нисходящий тетрахорд с II и IV пониженными ступенями. Далее тема развивается хроматически, но не теряется ощущение ладовости. (см. ц. 2). В третьем проведении тема более экспрессивна. Этому способствует применение политональности — удвоение темы на интервал уменьшенной октавы (*gis moll* в левой руке и *g moll* в правой) (см. ц. 3).

Четвертое проведение темы главной партии, являющееся кульминационным для экспозиции, звучит в исполнении оркестра и фортепиано (стреттное проведение в интервале уменьшенной квинты). Здесь мы становимся свидетелями большого звукового нарастания. Небольшая оркестровая связка плавно переходит в оstinatный фон (альты, виолончели, фаготы), возникший из мотивов темы главной партии во втором проведении (тетрахорд с пониженными II и IV ступенями). Таким образом обеспечивается сквозное развитие музыкального материала главной партии.

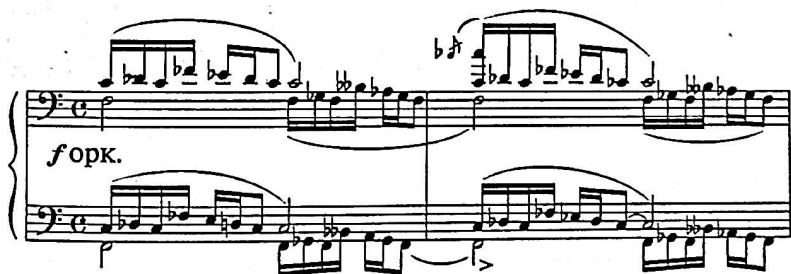
Побочная партия вносит в музыкальное развитие струю лирического чувства. Мелодически напевная, она вокальна по своей природе. Проникнутая горячим, искренним чувством, она развивается свободно и естественно. Ладовое своеобразие, свобода мелодического развития напоминают возвышенно-лирические ашугские песни, с присущими им призывными интонационными оборотами и опеванием ладовых устоев (здесь — I и V ступеней).





Тема побочной партии во втором проведении, в каноническом изложении имеет более яркую окраску. Она исполняется валторнами и трубами. Ее песенная мелодика (в отличие от темы главной партии, которая по своему складу инструментальна), обладает большой широтой дыхания и полнотой чувств. В то же время, очевидно ее родство с темой главной партии — трихордовая попевка здесь присутствует в виде обращения.

Драматизм острых конфликтов и резких контрастных сопоставлений не характерен для главной и побочной партий. Действие развивается на утверждении взаимодополняющих устойчивых эмоциональных состояний. Этому способствует струнное сопровождение побочной партии (остинатный фон), основанное на ритмическом и интонационном (фригийский тетрахорд с пониженной IV ступенью) материале главной партии. Фон, основанный на тонико-доминантовом органном пункте — даме, так же претерпевает здесь вариантное развитие.



Побочная партия в своем дальнейшем развитии имеет разработочный характер. Здесь вычленяется начальный мотив темы с двумя вариантами трихордовой попевки — прямым и обращенным. Этот раздел является кульминацией экспозиции первой части цикла. После второго проведения темы у фортепиано с канонической имитацией у тромбонов (см: ц.б) тема проходит в оркестре в аккордовом изложении. Она звучит как непрерывный поток, устремленный к широкому мелодическому, лирическому утвер-

ждению (см. приложение. Пример 25).

Центральным разделом первой части является fuga, которая является разработкой и кульминацией первой части. Тема фуги «выросла» из темы главной партии. Она (как и тема главной партии) по заряду энергии, заложенной в нее, лаконичности, четкости очертаний, является одной из самых содержательных тем концерта. Удивительно действенная, лишенная схематичности, она таит в себе большие выразительные возможности, способствующие высвечиванию разных граней образа. Здесь напрашиваются аналогии с темами фуг И. С. Баха, где «скупое» изложение материала и характерные скачки с последующим их заполнением (к примеру, темы фуг *F dur*, *b moll* из второго тома ХТК и др.) становятся зерном для развертывания дальнейшей канвы произведения.

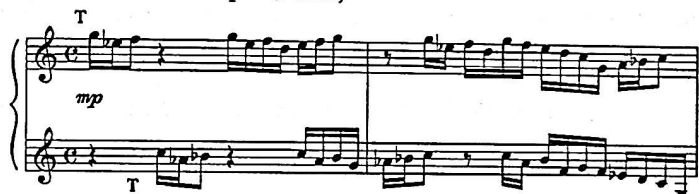
Фуга, отличающаяся динамичностью и поступательностью эмоционального накала является полноценной разработкой первой части. Интересны своей нетрадиционностью тональные соотношения (*a*, *e*, *h*, *a* дорийский). Кроме того, гармонический склад фуги основан на ладах армянской музыки.



В разработке автор в очередной раз проявила себя мастером в области полифонии. Здесь используются многочисленные приемы полифонического письма — стреттные проведения (на политональной основе — *cis* дорийский *a* фригийский),



проведение темы в обращении,



ракоход в исполнении деревянных духовых, а затем скрипок,



сочетание ракохода темы у фортепиано с его же увеличением у виолончелей и альтов (см. ц. 14), стреттные проведения с наложением секвенций трихордовых попевок, переключки солиста и оркестра (медные) с аккордовыми «уколами», сочетающимися с ритмической имитацией темы (см. ц. 15) и пр. Использование этих выразительных средств способствует выявлению глубины образа, насыщает музыку активным, значительным содержанием, что обеспечивает сильное воздействие фуги.

Напряжение все более нарастает и здесь в свои права вступает реприза, которая является тематической для фуги, и тематической для сонатной формы. В репризе тема главной партии сжато изложена в стреттном проведении в политональных соотношениях (см. ц. 17). Побочная так же сжимается — один раз она звучит у солиста, сопровождаемая деревянными духовыми (гобой, флейта пикколо) (см. ц. 19), второй раз у струнных и деревянных духовых и подводит к коде, где звучит тема противосложения фуги, которая интонационно родственна теме побочной партии. Она озвучивается солистом и сопровождается тромбонами в унисон (см. ц. 21). Ее вариантное изменение и мощное аккордовое изложение придают ей величественное звучание. Так, образное развитие побочной партии достигает своей кульминации в конце части, став цепью для достижения цельности с одной стороны, и утверждением значимости лирического образа — с другой.

Во второй части цикла, которая традиционно является лирическим центром концерта, мелодический дар Чеботарян раскрылся с большой щедростью. Небольшая по размерам, но насыщенная по содержанию, она покоряет силой и искренностью чувств.

Начинается вторая часть темой у солиста, которая является слитным построением, в котором тем не менее, можно выделить несколько небольших разделов, являющихся тематическими зернами, «задающими» тон и толчок дальнейшему развитию. Из многократно повторяющегося звука *a*is, который претерпевает метроритмическое ускорение, вытекает восходящая мелодия в триольном движении с дальнейшей хроматизацией. Октавный скачок-взлет и дальнейшее мелодическое развитие в квартовой сфере, звучащие мягко и успокаивающе, придают мелодии широкое дыхание и являются своего рода печально-за-

думчивым речитативом, который становится прекрасным материалом, таящим большие возможности для дальнейшего развития, которое идет по пути своеобразного заполнения скачков (см: приложение. Пример 26). Небольшие нисхождения сменяются постепенным восхождением, приводящим ко второму проведению темы - на секунду выше.

При каждом проведении тема обогащается новыми ритмическими и ладоинтонационными оттенками. Постепенного эмоционального нагнетания, доводящего развитие темы от интимного, созерцательного до всеохватывающего лирического чувства в масштабах всего оркестра, композитор добивается посредством различных приемов полифонического письма. Это имитационные переключки солирующих инструментов (флейта, гобой, кларнет, фагот) друг с другом (см. ц.3) и с фортепиано (см. ц.4), взаимопроникновение отдельных интонаций, подголосков из партии солиста и партий одних инструментов в партии других (гобой — такт 2 от ц. 4, кларнет 2 такта до ц. 5, скрипки и альты — ц. 8), контрапунктическое соединение различных тематических ячеек, прежде выступавших в последовательности (ц. 5, ц. 7 и др.).

Дальнейшее ритмическое варьирование темы во втором ее проведении на фоне контрапункта виолончелей и скрипок с одной стороны, и переход к фаготу интонаций нисходящей кварты (чистой, потом уменьшенной), как бы в ответ на восхождение уменьшенной кварты и восходяще-нисходящее триольное опевание у фортепиано - с другой, играют существенную роль в драматургии всей части. Происходит постепенное нарастание диссонантности, характерной для современного гармонического языка.

Средний раздел части носит разработочный характер. Двухголосный контрапункт скрипок быстро уплотняется за счет ввода фортепиано (см. ц.5) и других инструментов, звучание которых диссонантно. Эта полифонизация ткани приводит к кульминационному эпизоду (см. ц.6), где слышим новое мотивное образование (фортепиано с контрапунктом фагота, затем имитация у кларнетов в октаву). Мотив этот, напоминающий тему побочной партии первой части, становится новым импульсом к развитию. Повышается динамика звучания, происходит регистровый сдвиг вверх, фразы претерпевают масштабные

расширения. Новое проведение темы (см. ц.8) приводит к высшей кульминационной точке со вступлением остальных инструментов.

Спад после кульминации быстро приводит к репризной части (имитации у солирующего гобоя и английского рожка, потом у струнных (см. ц.11). Опять же, применение полифонических приемов развития способствует динамизации репризы. Дальнейшее нисхождение динамики, разрежение фактуры способствуют "угасанию". Вторая часть заканчивается как бы сжимаюсь. В оркестре флейты и фаготы утверждают звук *f*. На том же звуке замирает фортепиано, а у скрипок тянется малая секунда. Так наилучшим образом создается эффект ожидания третьей части цикла.

Третья часть, написанная в форме рондо-сонаты, по образному содержанию резко контрастирует со второй. Лирике предыдущей части противопоставлена стремительность финала, полного огня, жизни, радости. Он увлекает неумной энергией, богатством ритмики, неукротимым движением, светлыми «звонящими» звучаниями фортепиано. Взлетающая ввысь в исполнении солиста мелодия главной партии, опирающаяся на остигатный фон (в левой руке) в пределах 12-тактового постояния создает образ искрящегося веселья (см: приложение. Пример 27). Тематическая общность с темой главной партии первой части очевидна (та же трихордовая попевка, но в обращении). Непрерывность развития достигается чередованием двух и трехдольных метров (4/4, 2/4, 3/4), что в свою очередь способствует стремительности части в целом. Строительным материалом для дальнейшего развития здесь также становятся те же трихордовая попевка, кварт-октавный мотив и мотив восходяще-нисходящего движения в пределах тетрахорда, в различных его вариантах (ритмическом, ладоинтонационном и т.д.). Автор концерта мастерски комбинируя их в различных последовательностях и опять же применяя приемы полифонического развития, добивается полноценного развития музыкальной ткани.

В качестве побочной партии, как было указано выше, использована армянская народная песня «Եւ ցոյնիր էս» в записи Т. Алтуняна.

Народная мелодия взята за основу, но в результате метроритмических, интервальных, конструктивных изменений про-

исходит жанровое и образное переосмысление музыки. Интонационные и ритмические изменения, более яркое подчеркивание сферы гармонического тетрахорда лада, способствуют превращению лирической песни в грациозный танец. Во втором проведении темы у фортепиано (ц.5), охватывающем диапазон двух октав, аккордовый фон струнных создает широкий диапазон звучания, а в гармоническом сопровождении вновь слышны септимовые звучания.

В разработочной части композитор разворачивает дальнейшее действие, используя материал побочной партии. Здесь слышны секвенции элементов темы, тембровые изменения, наложения контрастных пластов. Так, вторая половина темы появляется в трехслойном изложении — тема в октаву, контрапункт, изложенный параллельными септимами и тонико-доминантовый органнй пункт (ц.7). Автор несколько раз использует принцип запева и отклика, причем нередко оркестр становится «запевалой», а фортепиано вторит ему. Здесь вновь композитор демонстрирует мастерство естественного развития музыкального материала в соответствии с его природой и заложенными в него возможностями.

Реприза зеркальная. Развитие образов достигает новых высот. Это в большей мере касается побочной партии, которая здесь приобретает гимническое звучание благодаря исполнению ее всем оркестром. Краски сгущены как в теме, так и в ее контрапункте (см. приложение. Пример 28).

Тема главной партии в репризе изложена сжато. Лаконичность, которую она приобрела здесь — естественна, автор прекрасно владеет формой и музыкальным временем. Подлинной кульминацией, как заключительной части цикла, так и всего произведения, становится стремительная, захватывающая своим напором, кода, основанная на интонациях побочной партии первой части цикла. Таким образом объединяются части цикла, композитор создает линию эмоционального и динамического нагнетания, способствующую созданию цельного, монолитного произведения. Натиском аккордовых последований, решительными волевыми интонациями завершается концерт.

Существенной деталью тематического построения в концерте является инвариантность. Речь идет не только и не столько о сходстве некоторых тем (об этом писалось выше), сколько об

инвариантности интервальной структуры, которая распространяется и на контрастные по образному содержанию темы. К примеру, в теме побочной партии III части, в квартовый скачок первоисточника композитор вносит модификацию (скользящую терцию), которая становится инвариантом трихордовой попевки. Этот принцип претворения единого в многообразном придает произведению исключительную цельность.

Одной из характерных черт концерта, как нам кажется, является то, что он представляет интерес с точки зрения синтеза концертного и камерно-ансамблевого жанровых начал. Этот синтез более всего проявляется во второй части цикла, где красочный стиль музыки, с одной стороны, и полифоничность изложения - с другой, определяют необходимость поиска тембрового разнообразия звучания как фортепиано, так и других солирующих инструментов. «Голос» фортепиано должен естественно вплестаться в общий строй «голосов» оркестровых инструментов, дополняя или оттеняя их. Речь идет о так называемом принципе музыкально-диалектического развертывания ткани, который достигается не только выявлением присущих каждому инструменту оригинальных качеств звучания, но и их «соствязанием» в концертном ансамбле. Последовательно проводится принцип концертирования, диалога-соствязания различных инструментов, ведущий свое происхождение еще с баховских времен.

Широкое использование возможностей тех или иных инструментов, проявившееся в тонком колористическом соединении — чередовании тембров и регистров фортепиано и солирующих инструментов, обусловило красочность палитры, как медленной, так и быстрых частей цикла. Такое «противоположение» Б. Асафьев называет синтезом противоположностей (антитетическое единство) звучащих инструментальных линий, «каждая из которых развивает данную мысль сообразно природе инструмента во всей полноте».¹² Отсюда исключительная изысканность оркестровой партии. Роль ее в развитии музыкальной канвы значительна. Часто оркестру поручается проведение основного материала. Тонко ощущая выразительные возможности тембров различных оркестровых инструментов, ком-

¹² Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., «Музыка», 1965. С. 222.

позитор точно находит краски для раскрытия музыкального образа.

Важно особо отметить мастерство автора в слиянии особенностей национального мышления с жанром классической симфонической музыки. Примером того является предпочтение Г. Чеботарян духовых и струнных средних и низких регистров, которые по тембру ближе армянским народным инструментам, а также тип инструментального развития и взаимосвязей сольных и ансамблево-оркестровых линий. Метроритмическая организация произведения так же имеет национальную основу. Свойственные армянской народной музыке переменность ритма, пульсирующие остинато, множественные синкопы, переакцентировка и другие средства выразительности способствуют более яркому раскрытию образной сферы произведения.

Стиль Г. Чеботарян — это естественное переплетение национальной полифонии с классическими принципами, творческое расширение и выявление возможностей, заложенных в национальном мелосе (имеются ввиду варианты модификации ступеней лада, переменность последних). В то же время, композитор сочетает отдельные проявления национальной специфики с приемами развития и элементами современного музыкального языка (кварт-септимовые, секунд-септимовые вертикали, политональные сочетания и т.п.).

О Чеботарян, как о мастере полифонии, говорилось выше, но хотелось бы добавить, что полифония в концерте выступает средством драматургии. Именно полифонические приемы письма дают автору возможность единовременного выявления многогранности, противоречивости создаваемого музыкального образа, соединения в одновременном звучании контрастных тем и т. д. Так, эффективное использование автором концерта «полифонии тембров»¹³, делает звучание фуги особенно разноплановым, рельефным и красочным.

Здесь как нельзя более уместны слова самой Г. Чеботарян, сказанные ею о полифонии в музыке Хачатуряна: «В его творчестве мы находим блестящие примеры целенаправленного применения полифонии — подчинения полифонических

¹³ Выражение, часто используемое Г. Чеботарян в книге «Полифония в творчестве А. Хачатуряна».

средств выражения задаче раскрытия идейной основы произведения..., полифонические приемы письма становятся одним из главных средств выражения идейно-художественного замысла». Сказанное в полной мере относится к творчеству Г. Чеботарян в целом, а к концерту для фортепиано с оркестром в частности.

Концерт Г. Чеботарян, безусловно, является одним из лучших ее творений. Он вобрал в себя все то лучшее, чем владел и что чувствовал автор. Являясь талантливой пианисткой, прекрасно владеющей манерой фортепианного письма, она разнообразно использовала возможности инструмента. Весь арсенал виртуозных средств, использующийся здесь, позволяет солисту продемонстрировать техническое мастерство в быстрых пассажах с различными фигурациями и аккордовыми последованиями. Но виртуозность здесь не становится пустой демонстрацией техники пианиста. Она используется исключительно для выражения динамики, энергии, порыва, благородной мужественности, неудержимого веселья и т. д.

Интересной, в этом плане, является типично чеботаряновская полифонизированность музыкальной ткани, требующая особого мастерства, своего рода полифонической виртуозности пианиста, при многочисленных ансамблевых сочетаниях с другими солирующими инструментами и оркестровыми группами.

Музыка Г. Чеботарян увлекает и волнует, прежде всего, богатством мыслей и чувств, раскрывающих душевный мир человека. Автор создает прекрасные мелодии, таящие в себе как тематический так и энергетический потенциал. Талантливое владение автором «дышащей» кантиленой, мягким изложением, с переливами звуковых красок является свидетельством глубокого понимания «души» и выразительных возможностей фортепиано, знания, выработанных историей фортепианной музыки, приемов изложения, умения подчинить инструментальное воплощение художественному замыслу. В связи с этим уместно привести слова Рахманинова о мелодической изобретательности, которая является в высшем смысле этого слова главной жизненной целью любого композитора. «Если он (композитор - Г. М.) не способен создавать мелодии, имеющие право на длительное существование, то у него мало шансов на овладение композиторским мастерством... Я мало ценю тех, кто отказыва-

ется от мелодии и гармонии ради погружения в оргию шума и диссонансов, являющихся самоцелью»¹¹⁴.

Художественная зрелость, проявившаяся в этом сочинении — яркость музыкального языка, интенсивность высказывания, простота, лаконизм, уравновешенность формы и яркое выявление концертности, одного из самых характерных свойств этого жанра, ставят концерт Г. Чеботарян в ряд лучших армянских фортепианных концертов.

¹¹⁴ Цитируется по: Соловцов А. А. Фортепьянные концерты Рахманинова. М., «Музгиз», 1961. С. 12.

ГАГИК ОВУНЦ

КОНЦЕРТНЫЕ ИНВЕНЦИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И ОРКЕСТРА. КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

Произведения Г. Овунца давно стали неотъемлемой частью музыкальной жизни Армении и многих других стран. Они исполняются в Москве, Санкт-Петербурге, Минске, Киеве, Тбилиси. Их знают и тепло принимают в Испании, во Франции, в Англии. Являясь автором многих известных произведений, написанных в различных жанрах, Гагик Овунц выделяется страстным стремлением по-новому, с помощью новых выразительных средств выразить свои мысли и чувства.

Самобытный музыкант, Г. Овунц прошел длительный эволюционный путь. В его творчестве нашли своеобразное преломление как принципы профессионально-композиторской европейской школы, так и лучшие достижения классической музыки и композиторского творчества нашего времени.

Другим и, может быть, самым живительным источником музыки Овунца являются древние музыкальные национальные традиции. Синтезируя их с современными видами техники композиторского письма, он сумел создать оригинальный музыкальный язык, явившийся результатом длительной эволюции его музыкального мышления. Г. Овунца по праву можно назвать новатором, однако новаторство для композитора не есть самоцель, это целый комплекс музыкальных средств выражения. Его музыка содержательна, образна и лаконична. Композитор не допускает неоправданных длиннот — все подчинено определенной идее.

Его музыке чужда внешняя помпезность. Она убеждает содержательностью тематического материала. Чувство художественной меры никогда не изменяет Г. Овунцу, поскольку над всем главенствует логичность музыкального мышления, выверенное композиторское мастерство, не допускающее смазанных, нечетких контуров. Ему всегда удается достичь естественного сплава интеллектуального и эмоционального начал. Средства выразительности, характерные для современной музыки, используются композитором в полной мере, что дает возможность обогатить и обострить инто-

национные и гармонические звучания, усилить эмоциональное напряжение. Целенаправленный лаконизм, исходящий не от формы, а от содержания музыки, четкость, широта логических линий, ощущение современности, сочетаются с творчески понятым традиционным.

Сегодня Г. Овунц является автором многих, популярных в Армении и за ее пределами, произведений¹¹⁵. Перечисленные в сноске произведения — это далеко не полный список сочинений композитора. В силу необыкновенной требовательности к себе и тяги к постоянному самосовершенствованию, Г. Овунц не раз начинал вести новый отсчет своих произведений. Знакомство с современными партитурами и стремление к обновлению музыкального стиля, не раз заставляли его кардинально пересмотреть творческую манеру ранних лет: в результате он «забраковал ряд своих юношеских сочинений...»¹¹⁶.

Так, фортепианный Концерт, написанный в 1986-м году и получивший самые лучшие отклики, по словам самого автора, не удовлетворял его. Композитор хотел внести некоторые коррективы, однако для этого ему понадобилось время для «дозревания»¹¹⁷. Окончательная версия Концерта вышла в свет в 1999-м году. Концерт, так же как и Первая соната для фортепиано, посвящен одному из лучших исполнителей музыки Г. Овунца, Светлане Навасардян, явившейся первым исполнителем концерта в 1987 г. Концерт неоднократно исполнялся русским пианистом, лауреатом конкурса имени П. И. Чайковского, Александром Целяковым. Позднее он звучал в исполнении Анаит Нерсисян, которая

¹¹⁵ Квартет (для струнных — 1960), Двенадцать прелюдий для фортепиано (1965), Три цикла инвенций для симфонического оркестра (1968, 1970, 1971), Концертные инвенции для фортепиано и симфонического оркестра (1974), Тридцать инвенционных пьес для инструменталов симфонического оркестра с ф-п, Концертные инвенции для виолончели с оркестром «Гармония звука» (1976), Симфоническая сюита (Хореографические пьесы, 1992), Концерты для скрипки с оркестром (1980), для фортепиано с оркестром (1986), фортепианные Сонаты — №1 (1977), №2 (1982), Соната — дуэт для скрипки и виолончели (1981), 10 пьес — монограмм для фортепиано (1989), Соната для скрипки и фортепиано (2006). (Фирма «Мелодия» с 1978-1985 гг. выпустила четыре грампластинки с записями сочинений Г. Овунца).

¹¹⁶ *Нестьев И.* Из аннотации к грамзаписи. (Инвенции для оркестра. Концертные инвенции для фортепиано и оркестра).

¹¹⁷ Здесь и далее выделенные косым шрифтом и кавычками слова и выражения взяты из интервью с Гагиком Овунцем.

является одним из лучших интерпретаторов ряда произведений Г. Овунца.

В ранний период своего творчества, до написания концертов и других развернутых произведений, Г. Овунц пробовал себя в миниатюре, как говорит сам композитор — «шел от малого». Он отчетливо представлял, что в поисках конструктивных закономерностей музыкальных построений крупных форм нужен «закон», нужно найти новые гармонии, которые создадут объемные звучания, яркие, и в то же время подпитанные армянскими народными интонационными красками. Композитор, при этом, никогда не увлекался конструктивистскими «опытами». Для него важен путь познания закономерностей развития музыкальной логики, которая, по мнению Овунца заложена в самом звуке — «клетке звука». Звуковая организация его сочинений, как справедливо отмечает А. Богданова, «не в умозрительном создании теоретических систем, а в попытках вернуть свежесть и актуальность многим элементам музыкальной выразительности, давно известным и берущим свое начало в природе...»¹¹⁸. Игра обертонов, их необъятность, используя метафору самого Г. Овунца — «безграничность», в то же время очень конкретна.

В 1970 годы, когда стали обозначаться тенденции к взаимодействию, взаимообогащению различных жанров, осваиваться межжанровые сферы, наряду с традиционными концертами для солиста с оркестром, с одностанными концертами, написанными в духе симфонических поэм, появились многочастные произведения, написанные по принципу попеременного солирования инструментов оркестра.

К последним относятся «Концертные инвенции» Г. Овунца, посвященные памяти дяди автора — Г. Давидяна, погибшего в молодом возрасте в Великую отечественную войну. Художественно одаренный человек, увлеченный архитектурой, во многом повлиял на становление художественных взглядов будущего композитора. Спустя много лет Г. Овунц занялся архитектурной конструкцией звука и ритма, мастерски структурируя музыкальную конструкцию.

«Концертные инвенции» для фортепиано и оркестра (ор. 8, 1974) были написаны Г. Овунцем в период исканий своей ладо-

¹¹⁸ Богданова А., Из аннотации к грамзаписи. 30 пьес для инструментов симфонического оркестра с фортепиано.

гармонической системы, о которой подробнее будет сказано далее. Автор многих, уже хорошо известных произведений, прежде чем приступить к написанию фортепианного концерта, решил попробовать себя в концертном жанре, написанном в нетрадиционной форме.

“Концертные инвенции” представляют собой цикл из четырех небольших, резко контрастирующих между собой частей — инвенционных пьес. Это краткие зарисовки, вполне завершенные по мысли и исполняющиеся без перерыва. Впервые “Концертные инвенции” для фортепиано и оркестра были исполнены в 1975 году на Всесоюзном фестивале «Тбилисская весна» Тбилиским филармоническим оркестром под управлением Р. Мангасаряна. Партию фортепиано исполнила Светлана Навасардян.

На вопрос, почему произведение названо так, а не иначе, автор отвечает, что пытался вернуть термину «инвенция» его прежний смысл (от латинского *inventio* — находка, изобретение). Г. Овунц употребляет его именно в таком значении (к примеру, по замыслу И. С. Баха, его 2 — х и 3 — х голосные инвенции (симфонии) были призваны стать кладезем хороших находок и идей для его учеников). Так и Г. Овунц ищет в Инвенциях новые оригинальные ладо-гармонические решения. Опираясь на действенность интонаций, автор каждый раз переосмысливает их в тембровом и ритмическом инвариантном развитии. Гармоничное, целостное восприятие мира свойственно мировоззрению автора “Инвенций”. В музыке слышны объективные картины жизни и быта армянского народа, а порой становятся зримыми пейзажные зарисовки и др.

В первой инвенции «Моно — конструкция» задействована медная группа и фортепиано, дуэт которых задает необыкновенный эмоциональный тонус вступительной пьесе. Она начинается резким призывом валторн, на который непременно откликнуться фортепиано. Далее начинается их переключка. Вся пьеса строится на небольшой начальной интонации, которая в первый раз проходит в партии фортепиано.



Эта интонация становится носителем образа вступления цикла. Сопоставление разных мотивов - интонаций в одной фразе приводит к внутрифразовой контрастной драматургии, свидетелями которой мы становимся в этой и других инвенциях (к такой драматургии развития часто обращаются многие современные композиторы). Очевидна внешняя «скупость» музыкального облика мотива, многократное интонационное и ритмическое варьирование которого, складываясь в симметричные периоды, заменяет собою тему. Потребность в такого рода мотивности, по-видимому, вызвана желанием автора увеличить внутрифразовую динамику. Вообще, мотивность строения музыкальной ткани в музыке нашего времени отличается от мотивности доклассического периода. Если прежде образ создавался путем сцепления мотивов, а действие совершалось их разворачиванием, в результате чего возникала тема, то в современной музыке происходит обратный процесс — тема «сжимается» в мотив, который заменяя собою тему, берет на себя ее функцию выражения образа. В результате происходит своеобразная автономия мотива, создающая новые драматургические возможности.

Последовательность различных интервальных ходов разворачивается по принципу чередования широких интервалов с более узкими, иной раз являющихся обращениями предыдущих (чаще всего это септимо-секундовые последования). В партии солиста движение интервалов в одной руке становится инверсионным по отношению к такой же диссонантной интервальной череде - в другой.



Кстати, во второй инвенции оркестровая партия предстанет инверсией фортепианного изложения. Это один из излюбленных приемов Г. Овунца. Так обеспечивается равновесие, симметричность общего движения, которая является одним из основополагающих принципов развития музыкальной мысли автора Инвенций. Музыка первой пьесы, по-началу отличающаяся резкой диссонантностью, некоторой жесткостью, «необузданностью» чувств, к концу становится умиротворенней и инвенция заканчивается, как бы «истаяв».

Вторая инвенция «Движение оstinато», порученная фортепиано и струнным, резко контрастируя с концом предыдущей пьесы, захватывает безудержным ритмическим разнообразием. Кажется, богатая фантазия композитора не знает предела ритмической инвариантности музыки. Фортепиано и оркестр взаимодополняя друг друга ведут импульсивный динамичный диалог.

В отдельности взятые, партия солиста и оркестра представляют моноритмичное движение, являющее собою конструктивную серию (несмотря на то, что происходит частая смена метра) (см. приложение. Пример 29). Но наложенные одна на другую (трехмерный - в партии фортепиано, на четырехмерный - в оркестре) они, с одной стороны, взаимодополняют друг друга, создавая интересную ритмическую мозаику, отличающуюся гибкостью и изобретательностью, а с другой - подчиняются тенденции сохранения метрической пульсации. Метр у Г. Овунца, даже если он переменный, «...зачастую внутри себя симметричен, равномерен, слагаемые его не смазаны, а отчетливо ощутимы на слух в силу своей ритмической организованности»¹⁹.

Применение автором интонационных и метрических оstinато, сочетающихся с прихотливыми ритмическими рисунками у солирующего фортепиано, связано с традициями народного искусства, получившими в инвенции интеллектуальное динамичное переосмысление. Оstinатный мотив очень короткий. На его фундаменте разворачивается быстрая, несколько более длинная тема фортепиано. Она много раз повторяется, но не оstinатно, а видоизменяясь и развиваясь. Само оstinато не всегда остается неизменным. Оно проходит в басу; звучит то в основном виде, то в обра-

¹⁹ Джагацян Г. Традиционное и новаторское в творчестве Г. Овунца. — Бр. Հայաստան, 2005, № 3. С. 52.

щении. Повторность оstinато и развивающаяся на его фоне партия солиста, создают великолепный эффект.

Третья инвенция - «Старинная песня» привлекает прелестью задушевной кантилены. Небольшая по размерам, она играет роль лирического центра цикла. В основу инвенции легла известная в Закавказье песня «Հայրն արգիլմիր». Автор использовал полную версию песни. Каждый раз она проводится целиком, в «скромном» гармоническом сопровождении кварто — квинтовых сцеплений, подчеркивающих национально определенный характер музыки. В этой инвенции автор задействовал полный оркестровый состав. Но группы инструментов солируют поочередно — они «плановмерно» проводят тему, в результате чего она претерпевает интенсивное тембровое и фактурное развитие.

Первое проведение темы на фоне струнных поручено «одиночному» кларнету (см. приложение. Пример 30), затем вступает фортепиано, далее — кларнет, вновь фортепиано, потом струнные. Так, передаваясь от инструмента к инструменту, смыкаясь в полифонических сопряжениях, тема проходит через всю часть, то несколько уплотняясь интонационно, то вновь разрежаясь. Импровизационность изложения, а так же тембровая драматургия, создают ощущение своеобразной импрессионистской стилизации фольклорных интонаций.

Ударная ритмика литавр (как и в первой инвенции) возвещает о начале последней инвенции, названной автором «Пост — ритмика». Здесь, как и в третьей инвенции задействован полный состав оркестра. Но в отличие от предыдущей, где чаще всего оркестровые группы выступали поочередно, в этой инвенции почти все время используется полная мощь оркестра. Тематический материал представлен оригинальной ритмоформулой (см. приложение. Пример 31), выполняющей роль темы, и несколькими интермедиями, являющимися связующими звеньями между проведениями темы. Интермедии построены на материале темы. Это краткие ритмические попевки — возгласы. Исполнение каждой из них композитор поручает разным группам инструментов, но чаще это фортепиано и медно-духовые. Тема и интермедии благодаря частым метрическим «модуляциям» звучат в изощренном ритмическом «обрамлении».

Очевидна мотивно-интонационная связь между инвенциями. Композитор соединяет звенья цикла, конструируя его темы из

родственных интонаций. Любопытна структура финальной пьесы, которую можно назвать своеобразной «синтетической», так как в ней слышны мотивы - воспоминания, как первой, так и третьей инвенций. В средней ее части после неоднократного проведения темы «одинокый» кларнет на фоне высоких струнных (кажется выполняющих здесь роль «высокого» дама — чередование секунд — септимовых интервальных последований из первой инвенции цикла) на короткий миг вновь возвращает лирическое настроение третьей инвенции.

Эта тема - воспоминание призвана еще более оттенить стремительность импульсивных ритмов, резких диссонантных звучаний, которыми полна последняя инвенция.



И вновь слышна тема в исполнении фортепиано, поддерживаемая валторнами, скрипками и контрабасами.

Таким образом, несмотря на относительную самостоятельность частей, они объединены общей, заранее заданной идеей, реализуемой автором, и объединяющей части целого. Хотя «Концертные инвенции» — это самостоятельные пьесы, при подробном рассмотрении общей структуры цикла становится очевидным своеобразное, оригинальное претворение идеи сонатной формы. Первой инвенции придана функция вступления — «пролога», вторая — быстрая воспринимается как главная партия трехчастного цикла, третья — выполняет роль побочной, а четвертая — выполняет функции разработки, репризы и Коды цикла.

Что касается содержания музыки, то в ней преобладает кон-

фликтность, которая является результатом столкновения гипертрофированной динамической моторики и архаичной лирики монологического характера. В характере этой музыки, сочетающей в себе, как это не парадоксально, экспрессию выражения и импрессионистскую звукопись, проявилась энергетическая импульсивность композитора. Обе составляющие не нарушают конструктивно четкой фактуры произведения и не уводят от национального строя мелоса и ритмики. Слушая цикл перед взором встают раннесредневековые армянские храмы, выстроенные из грубоотесанных камней, но прекрасные в своей монолитной обобщенности. Интересно, что несмотря на то, что инвенциям даны названия, автор не предписывает им программу. Названия пьес носят скорее жанровую подсказку, они как бы направляют исполнителей, давая возможность «домыслить» образную суть музыки.

Роль фортепиано в инвенциях решается по-разному. Если в первой инвенции фортепианная партия не является доминирующей и выступает в ансамбле скорее как лидер среди равных по значимости инструментов, а иногда «растворяется» в общем оркестровом звучании, то во второй, третьей, и особенно в четвертой инвенциях фортепиано наделено большим артистизмом - оно явно солирует. Характерным драматургическим приемом становится развитие стремительными взлетами с последующим «неожиданным» обрывом. Регистровые скачки, ударность, токкатность фортепианной партии, сдерживаемая и одновременно ведомая оркестром, представляет собой не блестящее концертное сольное выступление, а симфонизированное действие с использованием инструментальных средств фортепиано.

Нужно обратить внимание на излюбленный Г. Овунцем прием частичного, «комбинированного» использования оркестрового состава в некоторых оркестровых произведениях. Так, в первых двух инвенциях автор ограничивается дуэтом медных и фортепиано, затем струнных и фортепиано, прибегая к полной мощи оркестра для динамичного, логического развития к кульминации цикла. Такой же прием будет использован композитором и в концерте для фортепиано с оркестром, который будет написан годы спустя, но интонационное сходство с которым осязаемо уже в Концертных инвенциях.

Слушая хорошую музыку, поддаваясь ее очарованию, мы словно абстрагируемся и воспринимаем ее исключительно чувствами, эмо-

циями. Композитор же, создавая музыкальные произведения, опирается, прежде всего, на свой талант и конкретную гармоническую систему. Музыкальный звук обогащен таким множеством обертонов и складывается в такое множество комбинаций, что при умелом, талантливом использовании их, становится возможным создание оригинального музыкального языка. Как пишет сам композитор в теоретической работе «Мысли о гармонии», «время требует... новые формы, новые системы для проявления гармонии, новую профессиональную почву»¹²⁰. Сам композитор сумел создать такую гармоническую систему, «архитектуру звуков»,¹²¹ которая, безусловно, является новаторской, но при этом он не отказался от традиционных средств, а придал им иную функциональность и значимость.

Гармоническая система, изобретенная Г. Овунцем, состоит из трех ладо-гармонических соподчиненных систем. Первую из них стало возможным создать используя обертоны IV и V ступеней. За основу берется большая терция *c - e*. Эти звуки перемещаются на большую терцию вверх (или вниз) — возникает три звука *c-e-gis (as)*, октава становится симметричной. Затем каждый из возникших звуков «призывает» свои квинты и возникает симметричный лад, состоящий из шести звуков (*c-dis-e-g-gis-h*). На каждой из основных ступеней из звуков лада можно построить три трезвучия — мажорное, минорное, увеличенное (*c-e-g, c-es-g, c-e-gis, e-gis-h, e-g-h, e-gis-his, as-c-es, gis-h-dis, as-c-e*). Каждый из этих аккордов имеет одинаковое происхождение и может восприниматься как тоника. В этой ладо-гармонической системе написаны «Три инвенционные пьесы для валторны и фортепиано»¹²², Соната № 1 — «Гармония лада» для фортепиано — оп. 11.

Вторая ладо-гармоническая подсистема возникла от использования обертонов V, VI и VII ступеней. За основу берутся малые терции *e-g-b*. Как и в первом случае, они перемещаются, но на этот раз на малую терцию вверх (можно и вниз). Возникает четвертый звук *des (cis)*. Октава симметризуется, «призываются ближайшие родственники» — квинты. В результате имеем восьмитоновый симметричный лад (*e-f-g-as-b-h-cis-d*). В этой ладо-гармонической си-

¹²⁰ Овунц Г. Г., Мысли о гармонии. Е., «Мшакуйт», 1995. С. 7.

¹²¹ Там же.

¹²² Изданы в авторском сборнике «10 инвенционных пьес для медных духовых инструментов и фортепиано». Оп. 9.

стеме написаны «Постлюдия»¹²³, Концерт для скрипки с оркестром — ор. 12, Соната — дуэт для скрипки и виолончели — ор. 13, Соната № 2 — «Ладо-акустическая гармония» для фортепиано — ор. 14.

Третья ладо-гармоническая подсистема образовалась на основании VII, VIII, IX, X, XII натуральных звуков: *b-c-d-e-fis*. За основу берется большая секунда, которая передвигается на *fis(ges)-gis(as)*. Вновь «призываются» натуральные квинты — в результате образуется двенадцатитоновый лад (*b-h-c-cis-d-dis-e-f-fis-g-gis-a*). В Концерте для фортепиано с оркестром — ор. 16, в пьесе «Contraste» — для флейты с фортепиано — ор. 15, «10 пьесах — монограммах для фортепиано» — ор. 17 и в «Симфонической сюите» — ор. 18 Гагиком Овунцем использованы все три ладо-гармонические системы.

В перечисленных произведениях Овунца все более усложняется музыкальный язык. Это позволяет добиться философски-обобщенного воплощения сложных психологических состояний и драматического противостояния. Что касается конструктивного значения гармонии в его музыке, то его трудно переоценить.

Концерт для фортепиано с оркестром принадлежит к числу крупных достижений не только автора, но и армянской музыки в целом, а жанра инструментального концерта в частности. Он необыкновенно богат палитрой выразительных средств, используемых композитором для осуществления художественного замысла. Г. Овунц варьирует разнообразными возможностями элементов музыкальной речи для достижения наиболее полного соответствия содержания и формы, слияния рационального и эмоционального начал. Сочетание контрастности, образного многообразия с логичностью и естественностью музыкального развития, свободного от схематически заданных форм — примечательная черта концерта. Композитору удалось создать значительное, цельное, эмоционально впечатляющее произведение, отличающееся гармонией замысла и художественным воплощением последнего.

Первая часть концертного цикла, состоящего из трех частей, начинается без вступления. Звучит тема главной партии первой части, которую можно назвать ведущей темой всего концерта (ей отведена очень важная, можно сказать, ведущая роль в драматургии концерта — она получит развитие не только в первой части

¹²³ Из третьего цикла инвенций для оркестра. Ор. 6.

цикла, но и трансформируясь возвратится в финале). Тема состоит из двух частей, причем вторая является противосложением первой (см. приложение. Пример 32).

С первого звука *c*, взятого одновременно оркестром и солистом, слушатель погружается в атмосферу острых, насыщенных драматизмом, диссонирующих звучностей. Чередование основного тона *c* многократно повторяющимися большими септимами и уменьшенными октавами, в сочетании с другими диссонирующими и чистыми интервалами, создает контраст разноплановых звучностей, которые, оттеняя друг друга, способствуют зарождению единого интонационного комплекса. Септимы здесь, надо полагать, заменяют собою октавы. Как известно, именно септима, состоящая из двух слитных тетрахордов является основой армянского народного звукоряда¹²⁴. Может поэтому с первыми звуками концерта возникает смешанное чувство щемящей тоски, трагизма и драматизма. Говоря о септимах в своем фортепианном концерте, Г. Овунц советует не выделять верхний звук, как это принято в классической музыке, а показывать оба звука, тем самым способствуя выявлению гармонического накала (как и во многих произведениях других армянских авторов. К примеру, без выделения одного из звуков интервала исполняются септимы в «Хорале» и «Токкатине» А. Бабаджаняна). Еще более драматично этот интервал предстает в оркестровом изложении (такты 52 — 71), где, исполненный разными группами оркестровых инструментов, приобретает пронзительное звучание.

Что касается интервалов и аккордов в музыке Г. Овунца, то нужно заметить, что, поскольку они произошли из сочетания ступеней ладо-симметричных систем, то чаще всего имеют диссонантную звучность. И автор не стремится к их благозвучному разрешению, они — каждый в отдельности и в различном сочетании — имеют звуковую и смысловую ценность. Он их чередует, словно демонстрируя их прелесть и усиливая тем самым непреодолимое, желанное тяготение в «чистый лад»¹²⁵, возвращение в который усиливает эффект прежних и последующих красочных, сочных звучаний. Вместе с тем, интервалы и аккорды предстают как данности, чем подчеркивается их прелесть. Они хорошо высвечива-

¹²⁴ Подробнее об этом см.: Карагюлян Э. Симфоническое творчество Арама Хачатуряна. Е., «Армгосиздат», 1961. С. 188.

¹²⁵ См. Овунц Г. Мысли о гармонии... С. 12.

ются на фоне прозрачной фактурной ткани, не нагроможденной лишними аккордовыми наслоениями. В результате возникает своеобразное ощущение воздуха и пространства. Своеобразная игра интервалами, сочетающаяся с разными типами движений свойственна музыке Г. Овунца вообще¹²⁶.

Такая же «игра» обертоновых ходов прослеживается во взаимодействии оркестра и солиста. Овунц их располагает инверсионно — в оркестре они располагаются в восходящем движении, а в партии солиста — в нисходящем (см. приложение. Пример 33). В дальнейшем инверсионные движения получают свое развитие, как отдельно, в партии оркестра (стр. 84, такт 6), так и в партии солирующего фортепиано (стр. 82, такты 1, 2 и т.д.).

Нельзя не отметить удивительную лаконичность и прозрачность композиционного изложения музыкального материала в оркестре, который время от времени как бы пытается «удержать» главную темку первой части концерта в тональности *C*, но партия солиста неуклонно, стремительно развивается посредством восходящих восклицаний диссонирующих фигураций и нисходящих, а затем вновь восходящих арпеджированных пассажей (происхождение их обусловлено оборотами симметричных ладов), которые вновь стремятся и вливаются в то же *c* (такт 3), затем в *des* (такт 6), в *b* (такт 11) и т. д.. И только перед самым проведением темы у духовых, мы слышим возврат в *c*. Первые четыре такта темы звучат в исполнении оркестра (задействован почти весь состав), далее подключается фортепиано и тема дословно звучит у солиста. Оркестр «немногословен», он играет роль гармонизирующего начала — струнные имитируют тематический материал, который звучит у фортепиано.

По сути, первая часть (как и первые части фортепианных сонат Г. Овунца) является экспозицией концерта со своим специфическим развитием. Мелодия, которая играет роль побочной партии, — это не что иное, как тема главной партии — вначале бравурная, маршевая, представшая перед нами перевоплощенной, изменившейся в характере. В «образе» побочной она наделяется

¹²⁶ См. Джагацпаян Г. Традиционное и ... С. 51-53. Многие высказывания автора статьи, основанные на исследовании других инструментальных произведений Г. Овунца, с уверенностью можно отнести и к фортепианному концерту.

созерцательно-лирическими настроениями, но в ладо-гармоническом отношении не претерпевает каких-либо изменений (см. приложение. Пример 34) В этом перевоплощении угадывается особенность тематизма, не раз используемого Г. Овунцем. Побочная партия, являясь вариантом и закономерным продолжением главной, переосмысливает последнюю так радикально, что от первоначального образа остаются только воспоминания. В результате такого типа развития автору удается создать классически целостную и пропорциональную музыкальную композицию.

Оркестровый эпизод носит черты разработочности. Здесь многократно, по-разному трансформируются лишь отдельные интонации предшествующего музыкального материала. В то же время, это безусловно, кульминационный раздел первой части цикла. Со вступлением солиста начинается эпизод, который в плане тематического развития можно не считать репризой, но если иметь в виду тональный план музыки, то это реприза в самом традиционном смысле этого слова. Мерным, неспешным движением, с повторением одних и тех же ритмов и интонаций, развитие как бы «сходит на нет».

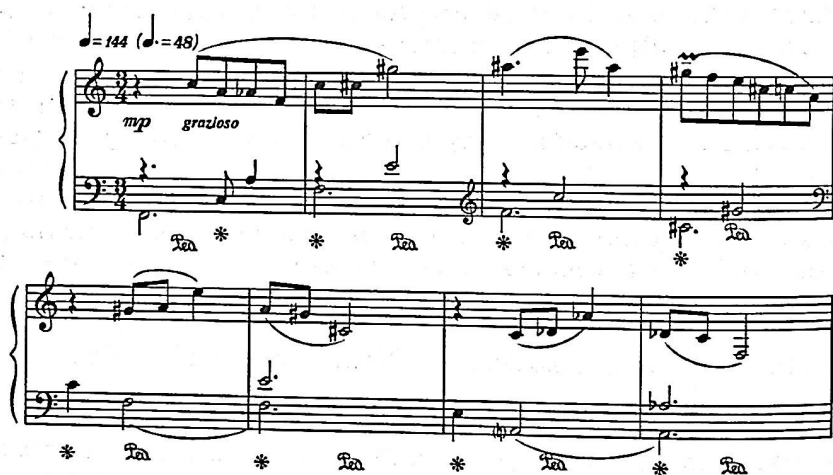
В музыке Г. Овунца велико стремление к объединению частей целого путем изменения тематических ячеек. Композитор добивается этого посредством использования принципа монотематизма, где контрастирующие друг с другом образно-тематические пласты вырастают из одной и той же мелодики, основанной на общности интонационно — звукового комплекса всего произведения (такой принцип развития характерен для музыки многих композиторов XX века¹²⁷). Желание создать действенный драматический конфликт контрастных образов и состояний, развить и довести его до конечного разрешающего вывода, сочетаются с умением создать органичное художественное единство, подчиненное общему музыкально-драматургическому замыслу. Этим принципом руководствовался Г. Овунц при создании Концерта. *«Как прелюдия подготавливает, помогает воспринять ладо-гармонический строй и в целом канву фуги, так первая часть концерта подготавливает, “настраивает” слушателя к восприятию второй и третьей частей».* Поэтому небольшая первая часть концерта за-

¹²⁷ Подробнее об этом см. Аматуни С. Арно Бабаджанян, Е., «Советакан грох», 1985. С. 147

канчивается вопросительными диссонирующими звучностями, которые здесь выполняют функцию тоники, тем самым вызывая у слушателей желание услышать дальнейшее развитие. На фоне основного тона *c*, который словно «гасит» напряжение диссонирующих гармоний и потому в эмоциональном смысле является сдерживающим, несколько тормозящим, звучит диссонанс, в основе которого вновь слышна большая септима и дальнейшее развитие словно «зависает» в воздухе.

Вторая часть является своего рода интермедией концерта и несмотря на размеры (224 такта — вдвое больше первой, насчитывающей 106 тактов), а также наличие богатого музыкально-тематического материала, выполняет функцию связующей цепи между первой и третьей частями цикла. Видимо, с этой целью композитор здесь не использует полный состав оркестра — задействованы только струнные. Общий характер второй части можно охарактеризовать как лирико — танцевальный.

Первое предложение звучит в исполнении солиста. Первая тема второй части концерта — один из самых проникновенных образов цикла, который по праву может считаться лирическим центром произведения.



Прозрачность письма здесь сочетается с тонкостью гармонизации, капризной прихотливостью мелодического рисунка, круп-

костью, утонченностью чувств. Вместе с тем, этот музыкальный образ отличается необыкновенной сердечностью и теплотой. Интересно, что композитор проведение ее поручил исключительно фортепиано. Она ни разу не проходит в оркестре, как и резко контрастирующая с первой, оживленная вторая тема скерцозного характера, с острыми, «колючими» интонациями.



Эта тема с напористой ритмикой стремительно нарастает, что способствует большому эмоциональному подъему. Здесь так же оркестр играет роль исключительно гармонизирующего начала. Оркестровая партия, сотканная из интонаций обеих тем, искусно, «неназойливо» аккомпанирует мерными, четкими, острыми ритмическими фигурациями.



Как и в фортепианных сонатах, так и здесь, опора на мажорно-минорные лады способствует некоторой разрядке звучности,

что способствует созданию просветленных, наполненных благородством и искренностью чувств. (см. ц. 18) Вторая часть цикла написана в двучастной форме с несколько удлиненной экспозицией, где дважды представлен основной материал — первая и вторая темы и связующая их, танцевального характера, с четко очерченной ритмической структурой, оркестровая партия. После небольшой разработочной части нет проведений ни одной из тем, т. е. нет репризы в ее классическом виде.

Здесь композитор сознательно использует не очень медленный темп. Тема первой части довольно «тяжеловесна», и дабы не прерывать развития идейно-художественной концепции концерта в целом, средняя часть была задумана в более подвижном темпе, нежели это предполагает сонатно-симфонический цикл, благодаря чему вторая часть, да и весь концерт в целом, не страдают чрезмерной детализацией изложения: действие разворачивается естественно, как бы само по себе, в результате чего происходит гармоничный переход к третьей части, где высокий эмоциональный накал достигает своей логической вершины. Здесь яркие вспышки драматизма и особая напряженность музыкального развития достигают кульминации.

Так же, как и в сонатах¹²⁸ и скрипичном концерте, основное развитие происходит в третьей части. Здесь автор использует весь оркестровый состав. Темп быстрый. Импульсивное вступление поручено оркестру на фоне *gis* (у фаготов, виолончелей, контрабасов, кларнетов и литавр) (См. приложение: пример 35). Оставляя неизменным метр (12/8), автор ускоряет темп благодаря сокращению длительностей. Целые ноты с точкой сменяются половинными. Те же, в свою очередь, четвертными, которые плавно переливаются в триольное движение восьмыми. Все это словно «заводит» темп, создавая эффект стремительно надвигающегося неудержимого порыва, таящего в себе некую тревогу и нетерпение. Этому впечатлению, опять же, способствуют большие септимы, исполняемые струнными. Мотивно-интонационный строй вступления предвосхищает главную тему третьей части, «сотканную» из лейтмотива, который, всякий раз преобразуясь, предстает в различных ипостасях.

¹²⁸ Ջաղապանյան Կ. Ա. Եզրափակիչ համերգի դիտանկյունից. Ե., «Սովետական Արվեստ», 1978, № 7. С. 54.

Проведение первой темы трехчастной композиции финала, проносающейся словно ветер, и имеющей черты танцевальности, поручено партии фортепиано (см. приложение. Пример 36). Тема солиста и оркестровое вступление предстают в инверсионном развитии. Унисонные имитации секундовых, квинтовых и других интервальных попевок в партии фортепиано все более драматизируют образ темы (в конце третьей части они в октавно-аккордовом изложении прозвучат в фортепианной партии в более насыщенном звучании). Роль оркестра сводится к остиной гармонизации тембрально интересно звучащей партии фортепиано.

Занимающим место разработки, центральным разделом третьей части (6-й такт от цифры 12), начинается самый драматичный раздел концерта. Небольшой музыкальный отрезок (все-го одно предложение) «произносит» оркестр. Слышны мотивы вступления, изложение фактурно более насыщенно — звучит весь оркестр. Упругое ритмическое триольное движение способствует еще большему эмоциональному накалу. Посредством фактурно-диалогического нарастания (оркестр, вслед за ним солист, потом вместе) мелодическая выразительность приобретает большую определенность. Фортепиано сливается с динамически разрастающейся оркестровой партией, все более набирающей обороты и так же, как и в первой части концерта, посредством специфических аккордов, образовавшихся в ладо-гармонических системах, а затем благодаря восхождению октавными последованиями фортепиано, происходит «прорыв» в Тутти, звучащем в темпе *Largo*. Автор, развивает основную мысль — тему главной партии первой части. Слышна ее мощная поступь. Она звучит «шире» благодаря замедлению темпа, по сравнению с первой частью и предстает в еще более стальном ритме со звенящими аккордами и фигурациями фортепиано. Таким образом, драматичный образ первой части модифицируется в фанфарный, звучащий торжественно, что явилось результатом подлинно симфонического развития.

Каденция включена в третью часть, являясь смысловым акцентом цикла. Она несет большую эмоциональную нагрузку. Значение ее в драматургии концерта не сводится к традиционной демонстрации пианистического мастерства, хотя она и отличается достаточной виртуозностью. Первый ее раздел построен

на материале лирической темы из среднего раздела цикла, звучащей здесь в другом метроритме (6/8). Изложена она не восьмыми длительностями, как в первый раз, а шестнадцатыми, благодаря чему становится более подвижной, еще более утонченно изложенной фактурно. Автор развивает ее в импровизационном характере, что способствует ее естественному «перетеканию» в импульсивные восклицания — во второй раздел каденции, варьирующий мотивы оркестрового вступления третьей части цикла. Темп ускорен вдвое. Дальнейшее развитие приводит к третьему, самому драматичному разделу каденции, где вновь возвращается тематический материал первой части, изложенный также в импровизационной манере.

Каденция концерта отличается стилистической и композиционной цельностью, она является своего рода квинтэссенцией всего музыкального материала концерта. Здесь порой в измененном, сжатом виде предстают несколько трансформировавшиеся образы предшествующего развития. В этом смысле ее можно назвать синтетической, как и всю третью часть цикла. Партия солиста и прежде отличалась масштабностью звучания, ритмической упругостью, глубиной проникновения в лирические образы, но ее логическое развитие было неразрывно связано с логикой оркестрового развития — партии солиста и оркестра находились в тесном взаимодействии, составляя одно целое. В каденции концерта, как и в фортепианных сонатах, Г. Овунц проявил себя композитором прекрасно владеющим техникой фортепианного письма. Партия солиста изобилует эффектными пассажами, использующимися композитором для достижения еще большей мощности и масштабности звучания — аккордовые каскады сочетаются здесь с изощренной, изысканной фактурой, что способствует наиболее яркому выражению художественного замысла. Партия фортепиано отличается широким использованием красочных и регистровых сопоставлений, для реализации которых пианисту необходимо хорошее владение звуком, а так же правильное выявление «центров тяготения» — главных интонационных точек, которые высвечивают главные «смысловые узлы». Вместе с тем, многостороннее использование фортепианной выразительности, красочных ресурсов фортепиано, определяется не только и не столько теоретическим знанием композитором пианистических средств, сколько глу-

биной и значительностью идейного замысла.

Каденция приводит к заключению — небольшой коде, где лаконичными, динамичными интонациями достигается впечатление огромного подъема. Стремительным «натиском» октав и аккордов солиста и оркестра заканчивается финал.

Характерной чертой фортепианного стиля Г. Овунца является контрастность — свет и тени распределены предельно четко. Динамические, фактурные, регистровые контрасты рельефны, графичны¹²⁹. Наряду с эффектами полнозвучия, автор концерта прекрасно владеет мягкими, нежными звуковыми красками. Мягкость и округлость касаются, главным образом, богатой фразировки концерта, а так же проникновенной лирики. Конструктивизм Г. Овунца прекрасно сочетается с чуткостью, отзывчивостью и психологической проницательностью. Соответственно, ведение мелодии должно быть достаточно выразительно, гибко и распевно, а приемы звукоизвлечения, и само реализуемое звучание, должны быть конкретны, материальны, даже «плотны», чужды невесомости. В музыке концерта слились воедино стихийный динамизм и властно-волевая сила интеллекта, непосредственность и сосредоточенная серьезность.

Инструментальная природа фортепиано раскрывается в большей степени, чем вокальная, а крупноплановость в пианизме давляет над детализацией. Важную роль в вопросе получения нужного звучания играет мастерское владение педализацией, роль которой в исполнении современной музыки трудно переоценить. Здесь на первый план выходит колористическая педаль¹³⁰, позволяющая добиться многокрасочности, разнообразия палитры. Для этого, с одной стороны, не надо бояться «смелой» педализации, а с другой, необходимо владеть разной глубиной нажатия как правой так и левой педалей. Вместе с тем, решающее значение здесь приобретает третья педаль, при нажатии которой более низкие звуки остаются звучать на педали, а другие, более «легкие», т.е. высокие, звучат прозрачно, не испытывая действия педали. Для более высоких регистров педаль меняется соответственно смене гармоний, а басовые ноты звучат, как если бы их удержи-

¹²⁹ *Скребкова-Филатова М.* Драматическая роль фактуры в музыке. М., «Советский композитор» // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3, с. 165.

¹³⁰ *Маргарян Г. С.* Указ соч., с. 48.

вали пальцами. Употребление третьей педали, вообще, уместно при исполнении музыки, которая написана как бы для трех рук, то есть когда музыкальный материал издается оркестрово. К числу таких произведений относится Концерт Г. Овунца.

Одной из особенностей концерта является также то, что партия оркестра, которая прекрасно аккомпанирует солисту, давая ему возможность «показать себя», порой приобретает «независимый характер» и *«развивается самостоятельно»*. Оркестр, соревнуясь с фортепиано, принимает действенное участие в развитии. Примером может явиться оркестровый эпизод из первой части цикла. Мотивы главной партии звучат в двух своих разнохарактерных изложениях одновременно в исполнении деревянно-духовых, медных, ударных, с одной стороны и, струнных — с другой. Непрерывное развертывание мелодических линий, ритмическая и интонационная сопряженность звучания по горизонтали позволяют говорить здесь о линейно-полифоническом способе изложения. Музыкальная фактура оркестра столь насыщена, что в переложении для двух фортепиано автор дополнил партию солиста. Это дополнение не исполняется в случае если концерт исполняется с симфоническим оркестром.

Наличие замысла определило и облегчило поиски новых, ярких выразительных средств, одним из которых является ритмика музыки Овунца в целом¹³¹ и концерта в частности. Конструктивность мышления композитора не могла не повлиять на метро-ритмическую организацию его музыки. Выше говорилось о «любовании» композитора аккордовыми и интервальными последовательностями, об обыгрывании обертоновых звуков, что чаще приводит к равномерному ритмическому движению. В концерте, как и в других его сочинениях, преобладает равнопериодический метр. Метр и ритм почти все время находятся в согласии. Метрическое равновесие главенствует почти во всем концерте. Только в моменты большого эмоционального нагнетания, накала, композитор иногда «сжимает» или «разжимает», «раздвигает» ритмическое движение внутри прежнего метра (происходит как бы ускорение темпа путем смены больших длительностей на меньшие и наоборот — замедление через смену

¹³¹ О ритмике в инструментальном творчестве Г. Овунца подробнее см. Джагапанян К., «Традиционное и новаторское...». Сс. 52-53.

меньших длительностей на большие). Иногда расширение происходит путем смены темпа в том же метре, или полная смена метро-ритма. Но и в этом случае движение остается равномерным. «Даже переменный метр зачастую внутри себя симметричен,... слагаемые его не смазаны, а отчетливо ощутимы на слух в силу своей ритмической организованности»¹³².

В целом, в концерте почти отсутствуют подчеркнуто неровные, рельефные ритмы (под рельефными, надо понимать ритмы, бросающиеся в глаза остро вычерченной структурой, как например, синкопы, пунктирные ритмы, всевозможные виды мелизмов и т. д.). И может, благодаря этому, музыкальная канва так гармонично согласована с метро-ритмической структурой произведения.

Этот концерт хочется назвать симфонической поэмой, потому что части целого очень органичны, они вливаются одна в другую столь убедительно, что создается монолитное, богатое разнохарактерными образами цельное произведение. Этому, безусловно, способствует последовательно проведенный монотематизм, перенесение музыкальных образов одной части в другую.

Здесь напрашиваются параллели между музыкой Г. Овунца и лучшими образцами изобразительного искусства армянского народа, где есть парадоксальное сочетание яркого колорита со сдержанностью, скупостью, а иногда аскетичностью средств. Так и в случае с концертом — найти отгадку сильнейшего его воздействия очень трудно. Произведение целостное. Оно захватывает слушателя независимо от степени его музыкальной подготовленности.

Фортепианный концерт открыл новые грани, глубины и масштабы дарования его автора. Скрипач по своей первой специальности, Гагик Овунц продемонстрировал хорошее знание специфики многообразной фортепианной фактуры, отличающейся концертным блеском, лирической задушевностью и гармоничной соразмерностью всех элементов.

После первого исполнения этого произведения в 1987-м году, на очередном пленуме правления Союза Композиторов Армении Светланой Навасардян и симфоническим оркестром радио и телевидения Армении под управлением Рафаеля Мангасаряна, бурный

¹³² Там же.

взрыв оваций стал свидетельством его безусловной художественной ценности. Мы позволим себе закончить эту главу книги словами Светланы Навасардян, произнесенными после пленума — "...В данном жанре армянской музыки после А. Хачатуряна и "Героической баллады" А. Бабаджяна концерт Овунца — безусловно, лучшее сочинение"¹³³.

¹³³ Тер-Симонян М. Смотр обнажает проблемы. М., «Советская музыка», август, 1987. С. 25-31.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В истории человечества непременно рождаются личности, которые становятся знаковыми, эпохальными. Арам Хачатурян, к примеру, является знаковой фигурой советской армянской музыкальной культуры. Он стал «героем своего времени», стимулировав резкий скачок в армянском музыкальном искусстве. Стремление к инновациям, самовыражению в новом — вот основной стимул к обновлению, к потребности создавать нечто новое вне рамок старого.

В музыкальном искусстве, как в других видах искусства и деятельности человека вообще, нет, и не может быть плавного и однозначного поступательного процесса. Накопление творческой энергии происходит невидимо, подспудно. По достижении некоей «критической» точки случается всплеск, своеобразный выброс скопившейся творческой энергии. Именно этим объясняется то, что после определенной временной «статики», относительно монотонного культурного бытия, рано или поздно, рождается новое качество.

Если родившись в предыдущих эпохах, человек заставлял определенную структуру культурных ценностей, регулирующую жизнь ряда поколений и неизменную в течение многих столетий, то в XX веке произошел резкий скачок от традиционалистской культуры к инновационной. Поэтому, на глазах одного поколения происходит смена нескольких культурных эпох, а вместе с ними зарождение новых стилей и направлений в различных сферах искусства. Все это приводит к тому, что прежние стили, напитав нарождающиеся, оттесняются ими, став культурным «фоном» и выступая строительным материалом для нового культурного продукта. Так, в XX веке к этим инновационным культурным процессам присоединилась и Армения. За короткий срок в армянской музыке было определено много стилей и направлений.

Инструментальный концерт, сложившийся как самостоятельный жанр, в котором ставились и решались определенные задачи, не раз претерпевал периоды спадов и подъемов. Возрождаясь, как правило, на стыке переходных периодов, он аккумулировал в себе наиболее типичные черты творчества самых разных, в своих творческих устремлениях, композиторов. Он прошел значитель-

ный эволюционный путь, в котором нашли свое отражение основные тенденции мировой и армянской музыки. Каждый период характеризовали определенные общие признаки и тенденции, способные изменить традиционную направленность жанра.

— Как известно, одной из важных задач, которую должен решить композитор, приступающий к сочинению произведения, является *проблема формы*, которая в определенные периоды разными авторами решалась по-своему.

Динамика переосмысления и трансформации музыкальных форм приводит к раздвижению границ жанра фортепианного концерта. С одной стороны, очевидна тяга к *сжатию цикла*, к лаконичности высказывания, в результате чего возникло немало одночастных концертов. С другой — наблюдается тенденция к весьма *пространным циклам*, где обнаруживается стремление к дифференциации музыкального материала, к расположению его по принципу неповторяемости.

Вместе с тем, наблюдается тенденция *объединения жанра концерта с другими жанрами* (баллада, рапсодия). В результате появляются произведения, написанные в форме свободно «любящегося», импровизационного, не скованного какими — либо рамками, высказывания. Патетическая декламация, вариантное развитие мелоса, импровизационность — эти характерные творчеству ашуг-ов черты, способствуют наибольшему и наилучшему раскрытию художественно-образной сферы музыки¹³⁴.

При детальном рассмотрении становится очевидным, что, несмотря на кажущуюся «пестроту» форм, каждый (или почти каждый) вновь созданный концерт, так или иначе, аккумулирует в себе три движения (быстро-медленно-быстро). Разнообразие проявляется лишь в оригинальности подачи этого сочетания.

То, что форма претерпевает многочисленные вариантные изменения естественно, так как музыкальный материал, видоизменяясь, претерпевая порой совершенно неожиданные трансформации, не может оставить ее неизменной.

— Несмотря на способность к видоизменениям и развитию, фортепианный концерт сохранил свою жанровую первооснову, одной из определяющих свойств которой является *концертность*.

¹³⁴ Ернджакян Л. Мотив состязания в творчестве ашуг-ов. // Народное творчество и композиторское искусство. Ер. «Арчеш», 2006. с. 76.

Говоря о концертности, мы имеем в виду внутреннюю природу жанра, в которой проявляется лидерство солиста, противопоставляющего себя массе других музыкантов, а так же диалогичность, в результате которой неизбежно наступает согласие. В большинстве рассмотренных нами концертов этот принцип сохранен.

Вместе с тем, определяющей становится концертность несколько иного типа. При сохранении главенствующей роли солирующего инструмента, появляются и другие инструменты, борющиеся за преобладание лидерством в рамках композиции, основанной на принципах симфонизма. Так, состязание солиста с оркестром усложняется солированием других участников оркестра (единоборство тембров-персонажей, определяющих драматургию взаимоисключающих контрастов), в результате чего классико-романтическая концертность синтезируется с возрожденным принципом *Concerto grosso*.

— Понятие концертности коренным образом связано с понятием *симфоничности*.

Под симфоничностью принято понимать последовательное, рельефное движение-противоборство, имеющее целью придать свободному развитию музыки особый внутренний смысл. Это прежде всего симфоничность мышления, тенденция к психологизации жанра, драматизации содержания.

В обновление понятия симфоничности существенный вклад внес неоклассический концерт, использующий различные модели стилей прошедших веков, а так же их синтез.

Наряду с сопоставлением тембровых линий, создающих иллюзию свободной импровизации, композиторы ищут возможности использования новых комбинации уже отзвучавшего. Такой симфонизм можно назвать симфонизмом сопоставлений, но новые обороты-сопоставления, приобретая самостоятельность, преобразовываются, и из немногих интонационно-тематических предпосылок, возникает новое качество.

— Процесс симфонизации захватил и такую традиционную часть инструментального концерта, как *каденция*.

Как известно, каденция родилась как импровизация солиста перед кодой первой части или финала. В виртуозном концерте каденция служила целям показа технического мастерства, а потому виртуозный блеск являлся не только ее неотъемлемой, но и опре-

деляющей частью. В XIX веке она была включена в раздел разработки, где стала выполнять функцию перехода к репризе.

В концерте с усиленной ролью симфонического развития, каденция, теряя виртуозность, превращается в род монолога, декламации, речитатива. Однако, игра на инструменте, тем более на таком как фортепиано, во все времена привлекала, и будет привлекать не только мастерством владения «душами» людей, но и мастерством владения самим инструментом, демонстрацией возможностей чисто исполнительского плана. Как бы то ни было, виртуозность есть необходимое условие существования жанра концерта. В ряде лучших армянских концертов симфонизированного типа, каденция, подчиненная тематическому развитию, наделенная образным содержанием и играющая определенную драматургическую роль в форме, вместе с тем, отличается техническим совершенством и виртуозным блеском.

— В большинстве концертов изучаемого периода сильное впечатление производят *медленные части*, будь то самостоятельная составная цикла, или медленная часть одночастной конструкции.

В них привлекает как богатство и красочность мелоса, так и проникновенность, непосредственность высказывания. Чаще всего, это свободно развивающаяся мелодическая линия импровизационного типа, где не всегда используется полный состав оркестра, что способствует большей монологичности повествования. Иной раз в ней синтезируются концертное и камерно-ансамблевое начала, где фортепиано естественно вплетается в оркестровое многоголосие, дополняя и оттеняя его.

— *Финал* концертов, всегда являющийся закономерным результатом предшествующего развития, трактуется по-разному. С одной стороны, он становится итогом развития предшествующих частей цикла, являющихся звеньями целого и связанных сюжетно. С другой — части цикла, являются относительно законченными конструкциями и финал становится, своего рода, преодолением прежнего круга образов, то есть утверждением новых состояний.

— Если начиная с 1940-х и вплоть до начала 1960-х большинство армянских фортепианных концертов имело народно-национальную основу, т. е. композиторы либо прибегали к цитированию фольклорных мелодий, либо сочиняли темы в стиле народных песен и танцев, то ближе к 1970 годам на смену непосред-

ственной цитатности (жанровой, драматизированной или романтизированной) приходит оформление народного материала в несколько ином стилистическом качестве.

Это переход от конкретной жанровой образности к *обобщенным типам эмоциональности*, с одной стороны, и интенсивное сближение с принципами С. Прокофьева, Д. Шостаковича, а также с традициями Стравинского — с другой. Наблюдается инструментализация народного мелоса, песенность заменяется инструментализированной мелодикой в форме усложненно развивающейся народной импровизации в духе ашутских наигрышей. Ближе к 1980 — ым композиторы пошли по пути *интеллектуального переосмысления народных интонаций*. Терпкие созвучия, иной раз, кажутся архаизированными и воспринимаются как своеобразная стилизация древних пластов армянского фольклора.

— Одной из главных отличительных черт произведений концертного жанра многих армянских авторов является, наряду с лаконичностью форм и высказывания, яркость музыкального языка, эмоциональная отзывчивость и *интенсивность подачи материала*.

Все это — из традиций национального искусства гусанов, отличающегося удивительным ритмическим разнообразием, простотой и строгостью.

— Обращает на себя внимание *мотивность строения* музыкальной ткани в музыке нашего времени, отличающаяся от мотивности доклассического и классического периодов.

Если прежде образ создавался путем сцепления мотивов, а действие совершалось путем их развертывания, в результате чего возникала тема, то в современной музыке происходит обратный процесс — тема «сжимается» в мотив, который, заменяя собой тему, берет на себя ее функции. В результате происходит своеобразная *«мотивная независимость»*, создающая новые драматургические возможности творчества.

— Даже поверхностный обзор не только фортепианных, но инструментальных концертов армянских композиторов, свидетельствует о разветвлении его типов хотя бы по *оркестровому составу*, вступающему в концертное «состязание».

Сочетание солиста с «классическим» большим симфоническим оркестром — одна из возможных разновидностей концертного диалога. Даже используя обычный состав оркестра, в трактовке его отражаются новые свойства оркестрового мышления авторов, не-

сколько измененный баланс основных оркестровых групп. Это особенно сказывается на возросшей роли ударных, которые в некоторых произведениях, выходя за рамки своих «полномочий», приобретают функциональное, тематическое значение.

— Все это, в свою очередь, отразилось на общей *эволюции трактовки фортепиано*, как солирующего инструмента.

Если в творчестве композиторов 1960-х — начала 70-х годов звуковая палитра фортепиано обогащается красочной ударностью и это вызывает прямые ассоциации с энергичной ритмической пульсацией армянских народных танцев, а также соотносится со спецификой трактовки облика фортепиано в концертах крупнейших композиторов XX в. (Прокофьев, Шостакович и др.), то позже, в конце 1970-х — середине 80-х гг. композиторы раскрывают иной облик фортепиано — инструмента утонченного и гибкого, передающего в концентрированной форме напряженную динамику чувств. Многих композиторов увлекает кропотливая структурная работа с ювелирной отделкой мельчайших деталей.

— Исследование концертов армянских авторов открывает достаточно интересную и разнообразную панораму стилистических, композиционных и драматургических трактовок жанра, которая, в свою очередь, может сложиться в определенную картину их *исполнительской интерпретации*.

Так как музыкальная форма является живым органичным процессом, в создании композиционной целостности пианисту может помочь многое — интенсивность высказывания, о которой шла речь выше, широкий размашистый мазок, распределение в музыкальных структурах разных длительностей (от «мига» музыки до протяженных конструкций) определенного уровня кульминационных точек, к которым исполнитель неуклонно должен «вести» слушателя и т. д. Логически осмысленное оперирование ритмом, агогикой и темпом играют решающую роль в решении этих проблем. Трудно переоценить также роль тонкого владения разной глубиной нажатия педали. Здесь на первый план выходит колористическая педаль, позволяющая добиться многокрасочности, разнообразия палитры. Решающее значение приобретает третья педаль, способствующая образной выразительности музыки.

Для армянского искусства (архитектура, графика, живопись) характерны благородное чувство меры и стройность. Чувства, упорядоченные мыслью, страстность не выходящая из под контроля

разума, темперамент, сдерживаемый могучей волей — во всем царит гармония. Те же требования предъявляются к исполнительству — гармония между стихийным и осознанным, объективным и субъективным, между замыслом и его воплощением. Достижение этой цели возможно только в случае, если для исполнителя в интерпретируемой музыке все становится ясным и прозрачным. Это и есть цель, к которой должен идти каждый исполнитель в поиске четкой картины исполнительской интерпретации.

Подводя итог, надо сказать, что армянский фортепианный концерт прошел значительный эволюционный путь, тесно связанный с тенденциями развития симфонического жанра в мировой и русской музыке. Каждый период его становления характеризуется определенными признаками и тенденциями развития уже сформировавшихся традиций. За прошедшие годы были настолько раздвинуты границы этого жанра, переосмыслены взаимоотношения солиста с оркестром, что он порой приобретал совершенно неузнаваемые «обличья». Вобрав в себя европейские традиции с одной стороны, многообразие национальных армянских традиций — с другой, он был всегда открыт современным тенденциям развития. Это обеспечило как гармоничное развитие жанра, так и его высокий художественно-эстетический уровень в масштабах мирового музыкального искусства.

Предугадать, как сложится дальнейшая судьба инструментального концерта в Армении — дело сложное и неблагодарное. Можно только предположить, что композиторы, исполнители и дирижеры не потеряют интерес к столь масштабному, зрелищному жанру, каким является жанр инструментального, особенно фортепианного концерта, так как фортепиано считается тем единственным инструментом, который в полной мере способен противопоставить свои, отнюдь не скромные возможности, звучанию целого оркестра.

ԳԱՅԱՆԵ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ

Դաշնամուրային կոնցերտի ժանրը և նրա տարատեսակները հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ: Ձարգացման միտումները /1950 – 1980/: Կատարողականության որոշ խնդիրներ:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Աշխատանքը նվիրված է XX դարի /1950 – 1980 թթ./ հայ կոմպոզիտորների գրչին պատկանող որոշ կոնցերտների հետազոտմանը: Նշված շրջանում հայ երաժշտական արվեստը թևակոխեց զարգացման նոր փուլ: Ստեղծվեցին դաշնամուրային բազում կոնցերտներ, որոնցում արտահայտվեցին նոր և հետաքրքիր միտումներ, ժանրի ոճական նոր մեկնաբանություններ, կոնցերտայնություն՝ որպես մտածողության ձևի մարմնավորման նոր տարբերակներ, մեմակատար–նվագախումբ դրամատուրգիական փոխհարաբերակցության նոր ձևեր:

Հետազոտության մեջ վերլուծության է առնվել ժանրի զարգացման պատմական ընթացքը, բացահայտվել նրա ձևականության, գեղագիտական բովանդակության, ժանրային դրամատուրգիական առանձնահատկությունների կայացման դինամիկան:

Աշխատանքի մեջ հատկապես քննության են առնված Վ. Կոտոյանի, Ա. Բաբաջանյանի, Ա. Խաչատրյանի, Լ. Չաուշյանի, Գ. Չերտարյանի, Գ. Հովունցիի ստեղծագործությունները: Նշված ստեղծագործությունների ընտրությամբ հնարավոր դարձավ բացահայտելու ժանրի ամենատարբեր և բազմազան անհատական ոճական, կոմպոզիցիոն, դրամատուրգիական մեկնաբանությունները:

Քննվող շրջանում արևմտաեվրոպական ավանգարդի նվաճումները ոչ միայն յուրացվեցին հայ կոմպոզիտորների կողմից, այլև գտան իրենց տիրույն դրսևորումը երաժշտական ազգային մտածելակերպի բնագծերի միահյուսմամբ:

Հետազոտության հիմքում ընկած է առավել կայուն և երաժշտական ստեղծագործության օբյեկտիվ հատկանիշների հետազոտման մեթոդը: Վերլուծությունը թույլ տվեց եզրակացություններ անելու կոմպոզիտորների կատարողական հիմնախնդիրների վերաբերյալ:

Աշխատանքի վերլուծությունները, արդյունքները և եզրակացությունները կարող են օգտագործվել երաժշտության պատմության և տեսության, մասնավորապես՝ երաժշտական ստեղծագործությունների վերլուծության, ընդհանուր և մասնագիտական դասընթացներում:

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Часть I и II, М. «Музыка», 1988. 416 с.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Часть III, М. «Музыка», 1982. 286 с.
3. Аматауни С. Б. Арно Бабаджанян, инструментальное творчество. Ер., «Советакан грох», 1985. 208 с.
4. Апоян Ш. А. Фортепианная музыка Советской Армении. «Айастан», Е., 1968. 247 с.
5. Апоян Ш. А. Юбилею вдогонку. Элитарная газета. 1996, 16 марта.
6. Апоян Ш. А. Золотова И. Фортепианная музыка. Музыкальная культура Армянской ССР. М.: Музыка, 1985. С. 322-367.
7. Аревшатян А. С. Левон Чаушян. // Музыка республик Закавказья. Тбилиси, «Хеловнеба», 1975. С 155-160.
8. Аревшатян А. С. «Музыка для камерно-оркестровых составов 70-80 гг.» //Сб. ст. «Армянское советское искусство на современном этапе» АН АССР. Ереван, 1987. С. 144-161.
9. Арутюнов Д. А. Хачатурян и музыка Советского Востока. Язык. Стил. Традиции. М., «Музыка», 1983. 396 с.
10. Арутюнов Д. А. Хачатурян А. Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром. (Вступительная статья к партитуре). М., «Советский композитор», 1975.
11. Арутюнов Д. А. Концерты-рапсодии для скрипки и виолончели (К вопросу эволюции стиля А. Хачатуряна в 60-е годы). // Арам Хачатурян. Ер., 1972. 53 с.
12. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). О симфонизме (Десять лет симфонической музыки. 1917 - 1927). Л., «Музыка», 1928. 57 с.
13. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., «Музыка», 1971. 376 с.
14. Бабаджанян А. А. За искреннее, взволнованное искусство. М., «Советская музыка», 1953, №5. С. 43-44.

15. Барсамян А., Брутян М., Григорян А. Камерно-вокальная музыка. Музыкальная культура Армянской ССР. // Сб. статей. Сост. М. Берко. М. «Музыка», 1985. С. 286-322.
16. Берко М. Трудный и радостный путь познания. М., «Советская музыка», №4. 1980. С. 14-16.
17. Берко М. «Посвященный юбилею» (На съездах и пленумах). М., «Советская музыка», 1981, № 3. С. 23-27.
18. Богданова А. Из аннотации к грамзаписи. 30 пьес для инструментов симфонического оркестра с фортепиано).
19. Геодакян Г. III. Музыкальная культура. // Искусство Советской Армении за 60 лет. Ер., Изд. АН Арм ССР, 1980. 152 с.
20. Геодакян Г. III. Арам Хачатурян. // Пути формирования армянской музыкальной классики. Е., Изд. Института искусств НАН РА, 2006. С. 196-219.
21. Геодакян Г. III. Традиционное и новаторское в музыке А. Хачатуряна. // Пути формирования армянской музыкальной классики. Ер., Издательство Института искусств НАН РА, 2006. С. 220-242.
22. Геронимус А. Героическая баллада А. Бабаджаняна (на правах рукописи). Л., «Лен. Консерватория». 1955. 19 с.
23. Гилина Е. И. Гаяне Чеботарян: Очерк жизни и деятельности. Ер., «Советакан грох», 1979. 90 с.
24. 24. Гомцян Н. «Право на внимание». Голос Армении. 15 мая, 1988.
25. Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М., «Советский композитор». 1973. 287 с.
26. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М. «Советский композитор», 1996. 208 с.
27. Джагацпнян К. А. Традиционное и новаторское в творчестве Г. Овунца. - есіЕЯпіПіЭ РіЫІлпіЭ, 2005, № 3. С. 51-53.
28. Друскин М. С. Очерки, статьи, заметки. Л., «Сов. Композитор». 1987. 292 с.
29. Ернджакян Л. Мотив состязания в творчестве ашугтов. // На-

- родное творчество и композиторское искусство. Ер. «Арчеш», 2006. С. 75-82.
30. *Житомирский Д. В.* Фортепианное творчество Рахманинова. Вып. IV. М., «Советская музыка», 1945. С. 79-88.
 31. *Задерацкий В. В.* Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. М., «Музыка», 1969, 272 с.
 32. *Задерацкий В. И.* Стравинский: Преломление русской художественной традиции и вклад в музыку XX века. // И. Ф. Стравинский. Статьи Воспоминания. М., «Советский композитор». 1985. С. 21-40.
 33. *Зурабян Ж. П.* Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке 1950 - 60 гг. Ер. «Комитас», 2002. С. 160.
 34. *Карагюлян Э.* Симфоническое творчество Арама Хачатуряна. (К вопросу о нар. истоках и их преобразовании в муз. драматургии произведений). Ер. «Айпетрат», 1961. 191 с.
 35. *Конен В., Д.* Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX в. // Музыкальный современник. Вып. 1. М., 1973. С. 64-83.
 36. *Коптев С., Тэрьян М., Рухкян М.* Симфоническая музыка и инструментальный концерт. // Музыкальная культура Армянской ССР. М., «Музыка», 1985. С. 153-223.
 37. *Корганов Т.* С оптимизмом и новыми надеждами (заметки композитора). «Советская музыка». 1980 №4. С. 58-62.
 38. *Лобанова М.* Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики. // Проблемы музыкальной науки, т. 6, (составители: В.И. Зак, Е. И.Чигарева). М., Советский композитор, 1985. С 110-130.
 39. *Маргарян Г. С.* Неизвестный Бабаджанян. Республика Армения. 1994, 20 октября.
 40. *Маргарян Г. С.* Арно Бабаджанян, исполнитель и педагог. Ер., «Наука и техника», №11 (483) - ноябрь, 2003. С.10 -14.
 41. *Маргарян Г. С.* О педализации. В помощь педагогу-музыканту. Ер., «Зангак-1997», 2004. 55 с.

42. *Мартынов В. Ф.* Философия красоты. Минск. «Тетра Системс», 1999. 336 с.
43. *Матевосян Л.* Путь к слушателю: скрипичные концерты Рубена Саркисяна. Ер., «Еражштакан Айастан», №3-4 (14-15), 2004. С. 66-68.
44. *Медушевский В. М.* Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата наук. М., 1971. 29 с.
45. *Нестьев И.* Из аннотации к грамзаписи. (Инвенции для оркестра. Концертные инвенции для фортепиано и оркестра).
46. *Нестьев И.* Композиторская молодежь Армении. «Советская музыка», М, 1950, №11. С. 24-32.
47. *Овунц Г. Г.* Мысли о гармонии. Ер., «Мшакуйт», 1995. 16 с.
48. *Орлов Г. А.* Советский фортепианный концерт, Л., Гос. Муз. Изд., 1954. 212 с.
49. *Ортега-и-Гассет Х.* Musicalia. // Эстетика. Философия культуры. М., «Искусство», 1991. 304 с.
50. *Пахлеванян А. А.* О роли народного творчества в музыкальной культуре Советской Армении. Музыкальная культура Армянской ССР. // Сб статей. М., «Музыка», 1985. С. 367- 396.
51. *Прокофьев С. С.* Материалы, документы, воспоминания. М., «Музгиз», (Сост., ред., примеч. и вступит. Статьи С. И. Шлифтейна). 1961. 707 с.
52. *Раабен Л. Н.* Советский инструментальный концерт. Л., «Музыка», 1967. 308 с.
53. *Румянцев С.* Интеграция стиливого множества и драматургия инструментальных произведений Стравинского (на примере Скрипичного концерта) // Стравинский. Статьи. Воспоминания. М., «Советский композитор». 1985. С. 196 - 226.
54. *Рухкян М., Аревшатян А.* «Симфоническое и камерно-инструментальное творчество». // В разделе «Армения». //История музыки народов СССР т. 7, вып. 3., М., 1997. С. 149-180.

55. *Райгородский П. М.* Пассакалья. // Музыкальный энциклопедический словарь. М., «Советская энциклопедия», 1991. 413 с.
56. *Саркисян С. К.* Вопросы современной армянской музыки (60-е годы). Ер., «Советакан грох», 1983. 148 с.
57. *Саркисян С. К.* Армянская музыка в контексте XX века. Исследование. М. «Композитор», 2002. 296 с.
58. *Скребкова-Филатова М.* Драматическая роль фактуры в музыке. // Проблемы музыкальной науки, вып. (ред. коллегия: Тараканов М., Тюлин Ю., Холопова В., Цуккерман В.). М., «Советский композитор», 1975. С.164-197.
59. *Соколова О. И.* Сергей Васильевич Рахманинов. М., «Музыка», 1983. 160 с.
60. *Соловцов А. А.* Фортепьянные концерты Рахманинова. М. «Музгиз», 1961. 88 с.
61. *Соловцов А. А.* Новые фортепианные концерты. М., «Советская музыка». 1951, №9. С. 24-33.
62. *Скудина Г. С. С. С.* Прокофьев. Седьмая симфония. // Советская музыкальная литература. М., «Музыка», 1972. С. 301-312.
63. *Тараканов М. Е.* Инструментальный концерт. М., Знание, 1986. 56 с.
64. *Тараканов М. Е.* Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-70 гг.). // Пути развития. Очерки. М., «Сов. Композитор», 1988. 271 с.
65. *Тер-Симонян М.* Смотр обнажает проблемы. М., «Советская музыка», август, 1987. С.25-31.
66. *Тигранов Г. Г.* «Арам Ильич Хачатурян». М. «Музыка», 1987. 189 с.
67. *Тигранян И. Г.* Лирические образы в творчестве Арама Хачатуряна. Ер., «Айастан», 1973. 148 с.
68. *Тюлин Ю. Н.* Предисловие к книге Чеботарян Г. Полифония в творчестве Арама Хачатуряна. Ер. «Айастан», 1969. С. 3-7.
69. *Фейнберг С. Е.* Пианизм как искусство. (Вступит. Статья Натансона). М., «Музыка», 1969. 589 с.

70. *Хараджанян Р.* Фортепианное творчество Арама Хачатуряна. Ер., «Айастан», 1973. 196 с.
71. *Хачатурян А. И.* Музыкант широкого масштаба. // Л. Н. Оборин. Статьи. Воспоминания. М. «Музыка». С. 113-115.
72. *Хачатурян А. И.* О музыке, музыкантах, о себе. Ер., Изд. АН Арм. ССР, 1980. 327 с.
73. *Хубов. Г.* Арам Хачатурян. М., «Советский композитор». 1962. 441 с.
74. *Цуккерман В.* Не упрощать проблему. «Советская музыка», 1963, №3. С. 38-41.
75. *Чеботарян Г. М.* Полифония в творчестве Арама Хачатуряна. Ер., «Айастан», 1969. 271 с.
76. *Шахназарова Н.* Хачатурян А. // «Музыка XX века». Очерки. М. «Музыка», 1984. С. 115-142.
77. *Шнеерсон Г. М.,* Арам Хачатурян. М. «Советский композитор», 1960. 43 с.
78. *Еолян И.Р.,* Александр Арутюнян. М. «Советский композитор», 1962. 108 с.
79. *Юзефович В. А.* Арам Хачатурян. М. «Советский композитор», 1990. 296 с.
80. *Բուդաղյան Ա. Գ.* Հայաստանի պետական ֆիլիարմոնիկ նվագախումբ: Երևան, ՀՀ մշակույթի և երիտասարդության հարցերի նախարարություն, 2006. 37 էջ:
81. *Գյուղակյան Գ.* Բացելով ստեղծագործության գաղտնիքները: Երևան, «Սովետական արվեստ», 1973, №4, էջ 49-50:
82. *Դերոյան Ն. Վ.* Երաժշտական ստեղծագործության վերլուծություն, Երևան, «Լույս», 1985. 185 էջ:
83. *Ջաղացյանյան Կ. Ա.* Եզրափակիչ համերգի դիտանկյունից. Ե., «Սովետական Արվեստ». 1978. № 7., էջ 52-56:

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ НОТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бабаджанян А.* Героическая баллада /Симфонические вариации для фортепиано и оркестра/. Партитура. Ер. «Айперат». 1954.
2. *Бабаджанян А.* Героическая баллада /Симфонические вариации для фортепиано и оркестра/. Переложение для двух фортепиано. Ер. «Айпетрат». 1954.
3. *Котоян В.* Концертное рондо для фортепиано с оркестром. Партитура. Ер. «Айпетрат». 1954.
4. *Котоян В.* Концертное рондо для фортепиано с оркестром. Переложение для двух фортепиано. Ер. «Айпетрат». 1954.
5. *Овунц Г.* Концертные инвенции для фортепиано и оркестра. Партитура. Москва. Советский композитор. 1982.
6. *Овунц Г.* Концерт для фортепиано с оркестром. Партитура. Ер. «Урбѳ2». 1999.
7. *Овунц Г.* Концерт для фортепиано с оркестром. Переложение для двух фортепиано. Ер. «Урбѳ2» 1999.
8. *Саркисян Р.* Концертино для фортепиано и камерного оркестра. Партитура. 1970.
9. *Саркисян Р.* Концертино для фортепиано с оркестром. Переложение для двух фортепиано. 1970.
10. *Хачатурян А.* Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром. Партитура. М. «Советский композитор». 1975.
11. *Хачатурян А.* Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром. Переложение для двух фортепиано. М. «Советский композитор». 1975.
12. *Чаусян Л.* Концерт для фортепиано с оркестром (струнные и литавры) №1. Партитура. 1967.
13. *Чаусян Л.* Концерт для фортепиано с оркестром №2. Партитура. Рукопись. 1977.
14. *Чеботарян Г.* Концерт для фортепиано с оркестром. Партитура. Рукопись. 1980.

15. Чеботарян Г. Концерт для фортепиано с оркестром. Переложение для двух фортепиано. Рукопись. 1980.

16. Հայկական ժողովրդական երգեր Թ. Ալթունյանի մշակմամբ: Երևան, 1981, ր. 21, էջ 67

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ АУДИО И ВИДЕОЗАПИСЕЙ

Бабаджян А. Героическая баллада /Симфонические вариации для фортепиано и оркестра/. Государственный симфонический оркестр Армении. Дирижер Д. Ханджян. Солист А. Бабаджян.

Видеозапись из Большого зала Арм. филармонии. 1971 г.

Овунц Г. Концертные инвенции для фортепиано и оркестра. Государственный симфонический оркестр Армении. Дирижер Р. Мангасарян. Солист С. Навасардян. Фондовая запись. 1976 г.

Овунц Г. Концерт для фортепиано с оркестром. Государственный симфонический оркестр Армении. Дирижер Р. Мангасарян. Солист С. Навасардян.

Фондовая запись с пленума Союза композиторов. 1987 г.

Котоян В. Концертное рондо для фортепиано с симфоническим оркестром. Государственный симфонический оркестр Армении. Дирижер М. Малунцян. Солист В. Котоян.

Фондовая запись с пленума Союза композиторов. 1954 г.

Хачатурян А. Концерт-Рапсодия для фортепиано с оркестром. Дирижер Г. Рождественский. Солист Н. Петров.

Фондовая запись. 1970 г.

Чеботарян Г. Концерт для фортепиано с оркестром. Государственный симфонический оркестр Армении. Дирижер В. Гергиев. Солист В. Папян.

Фондовая запись с юбилейного пленума Союза композиторов Армении. 1980 г.

Чаушян Л. Концерт №1 для фортепиано с оркестром (струнные и литавры). Государственный симфонический оркестр Армении. Дирижер В. Айвазян. Солист Л. Чаушян.

Фондовая запись. 1964 г.

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

В. Котоян. Концертное рондо. *Пример 1*

8^{va}

Piano

Pno.

Pno.

8^{va}

Pno.

The first system of the piano accompaniment consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes marked with an accent (>). The lower staff is in bass clef and provides harmonic support with chords and single notes.

The second system continues the piano accompaniment. The upper staff features a melodic line with a dashed line above it indicating a continuation or a specific articulation. The lower staff includes a long horizontal oval, likely representing a sustained chord or a specific performance technique.

The third system of the piano accompaniment. The upper staff continues the melodic development. The lower staff features a long horizontal oval, similar to the one in the second system, indicating a sustained harmonic element.

Пример 2

Handwritten musical score for piano, Example 2. The score is written on three systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is B-flat major (two flats). The first system shows a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a chromatic descending line in the left hand. The second system features a *sf* (sforzando) dynamic marking and continues the intricate melodic and harmonic development. The third system includes triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) in both hands, adding rhythmic complexity. The notation is dense with many accidentals, suggesting a highly chromatic and technically demanding piece.

Handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The notation includes complex chords, arpeggios, and melodic lines. The tempo marking *sempre marc.* is present in the first system.

The first system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, often grouped in threes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo marking *sempre marc.* is written above the lower staff.

The second system also consists of two staves, continuing the complex musical texture with dense chordal structures and intricate melodic passages.

The third system consists of two staves, concluding the piece with sustained chords and final melodic fragments. The notation is dense and characteristic of late 19th or early 20th-century musical styles.

А. Бабаджян. «Героическая баллада». Пример 1

System 1: *Allegro energico*
 Staff 1: *pp*, crescendo
 Staff 2: *Allegro energico*, *p*, crescendo

System 2:
 Staff 1: *sf*, crescendo
 Staff 2: *sf*, crescendo

System 3:
 Staff 1: *sf*, *p*, crescendo
 Staff 2: *sf*, *p*, crescendo

Пример 2

This musical score, titled "Пример 2", is written in D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of five systems of music, each with a piano (p) and organ (o) texture. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *mod.* (moderato). The organ part often features sustained chords and arpeggiated figures, while the piano part includes more melodic and rhythmic movement. The piece concludes with a final organ chord marked with a double bar line.

12

1

2

1

2

1

2

dim.

mf

f

Пример 3

Allegro moderato

The musical score is written for piano and violin. It begins with the tempo marking "Allegro moderato". The piano part is marked *pp* (pianissimo) and features a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The violin part has a melodic line with various ornaments and dynamics. The score includes dynamic markings such as *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo), *sub. p* (subito piano), and *diminuendo*. A measure number 14 is indicated in a box. The score is in 3/4 time and consists of five systems of piano and violin staves.

Пример 4

Maestoso Tempo di marcia funebre

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. Each system has a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo and mood are indicated as 'Maestoso Tempo di marcia funebre'. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). There are also some handwritten annotations and a small box containing the number '28'.

Handwritten musical score for two systems, each consisting of two staves labeled I and II. The notation is in a historical style, featuring various musical symbols, notes, and rests. The first system includes a dynamic marking 'pp' (pianissimo) on staff I. The second system includes a dynamic marking 'cresc.' (crescendo) on staff I. The third system includes a dynamic marking 'cresc.' on staff I and a dynamic marking 'pp' (pianissimo) on staff II. The notation is dense and complex, with many notes and rests.

А. Хачатурян. Концерт-рапсодия. *Пример 1*

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is for voice and piano. It includes a vocal line with lyrics "L'espresso" and a piano accompaniment. The score is written on three systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system shows the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 2

The image shows a page from a musical score for the opera 'L'Espresso' by Giuseppe Verdi. The score is written for voice and piano. The vocal part is in Italian, with the lyrics 'pesante e feroce' visible. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for the piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Lyrics:
 pesante e feroce

Measure numbers:
 6, 9

Instrumentation:
 Voice (V), Piano (C)

Key signature:
 Two flats (B-flat and E-flat)

Time signature:
 4/4

Page number:
 c 3482 v

Пример 3

10

Piano

The musical score consists of five systems of piano music. The first system (measures 10-12) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a dense accompaniment of triplets. The second system (measures 13-15) continues the texture, with the right hand featuring more complex rhythmic patterns. The third system (measures 16-18) shows a continuation of the triplets in the left hand. The fourth system (measures 19-21) includes a 'molto' marking and a forte 'f' dynamic, with a sweeping melodic line in the right hand. The fifth system (measures 22-24) concludes the passage with sustained chords and moving lines in both hands.

Пример 4

The musical score is divided into two systems, each containing two staves labeled '1' and '2'.

System 1:

- Staff 1:** Features a melodic line with eighth notes and triplets. It includes dynamic markings such as g^{ma} and b , and a dashed line above the staff.
- Staff 2:** Features a bass line with eighth notes and triplets, marked with accents ($>$) and a dynamic marking of (b) .
- Staff 3:** Features a melodic line with eighth notes and triplets, marked with accents ($>$) and a dynamic marking of (b) .
- Staff 4:** Features a bass line with eighth notes and triplets, marked with accents ($>$) and a dynamic marking of (b) .

System 2:

- Staff 1:** Features a melodic line with eighth notes and triplets, marked with accents ($>$) and a dynamic marking of (b) .
- Staff 2:** Features a bass line with eighth notes and triplets, marked with accents ($>$) and a dynamic marking of (b) .
- Staff 3:** Features a melodic line with eighth notes and triplets, marked with accents ($>$) and a dynamic marking of (b) .
- Staff 4:** Features a bass line with eighth notes and triplets, marked with accents ($>$) and a dynamic marking of (b) .

Пример 5

The musical score is divided into four systems, each consisting of a piano (piano) part and an organ (organ) part.

- System 1:** The piano part begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The organ part begins with a bass clef and a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp). Both parts feature complex, flowing melodic lines with many accidentals.
- System 2:** The piano part starts with a bass clef and a key signature of two flats. The organ part starts with a treble clef and a key signature of two flats. The piano part includes a forte (*f*) dynamic marking. The organ part includes a forte (*f*) dynamic marking.
- System 3:** The piano part starts with a treble clef and a key signature of two flats. The organ part starts with a bass clef and a key signature of two flats. The piano part includes a forte (*f*) dynamic marking. The organ part includes a forte (*f*) dynamic marking.
- System 4:** The piano part starts with a treble clef and a key signature of two flats. The organ part starts with a bass clef and a key signature of two flats. The piano part includes a forte (*f*) dynamic marking. The organ part includes a forte (*f*) dynamic marking.

Пример 6

32 Ob.
Cl.

p cresc. poco a poco

p sub. Cl. f

Пример 7

1

2

f pizz.

1

2

1

2

Tr-ba

pizz

Р.Саркисян. Концертино. Пример 1

Fl. I

Fl. II

Oboe

Clarinet

Bassoon

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

| 21 |

This musical score page contains measures 21 through 24. The instrumentation includes:

- Flutes (Fl.):** Two staves at the top, both of which are empty in these measures.
- Oboes (Ob.):** Two staves below the flutes, also empty.
- Clarinets (Cl.):** Two staves below the oboes, empty.
- Piano (Pn):** Two staves with complex, rapid sixteenth-note passages in both hands.
- Violins I (Vln I):** A staff with a melodic line featuring slurs and ties.
- Violins II (Vln II):** A staff with a melodic line featuring slurs and ties.
- Violas (Vla):** A staff with a melodic line featuring slurs and ties.
- Violoncellos (Vc):** A staff with a melodic line featuring slurs and ties.
- Double Basses (Cb):** A staff with a melodic line featuring slurs and ties.

The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano part includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte).



This page of a musical score contains the following staves and markings:

- Flute I:** Features a melodic line with a trill marked with a trill symbol (two vertical lines) and a dynamic marking of *p* (piano).
- Flute II:** Features a melodic line with a dynamic marking of *p*.
- Clarinet:** Features a melodic line with a dynamic marking of *p*.
- Piano:** Features a complex, fast-moving accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. It includes a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a dynamic marking of *p*.
- Violin I:** Features a melodic line with a dynamic marking of *p*.
- Violin II:** Features a melodic line with a dynamic marking of *p*.
- Viola:** Features a melodic line with a dynamic marking of *p*.
- Violoncello:** Features a melodic line with a dynamic marking of *p*.
- Double Bass:** Features a melodic line with a dynamic marking of *p*.

Пример 2

27

Fl. I

Fl. II

Clar. I

Clar. II

Viol. I

Viol. II

Viola

Cello

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

27

Fl.

Cl.

Fg.

P.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vcl.

Cb.

8

13

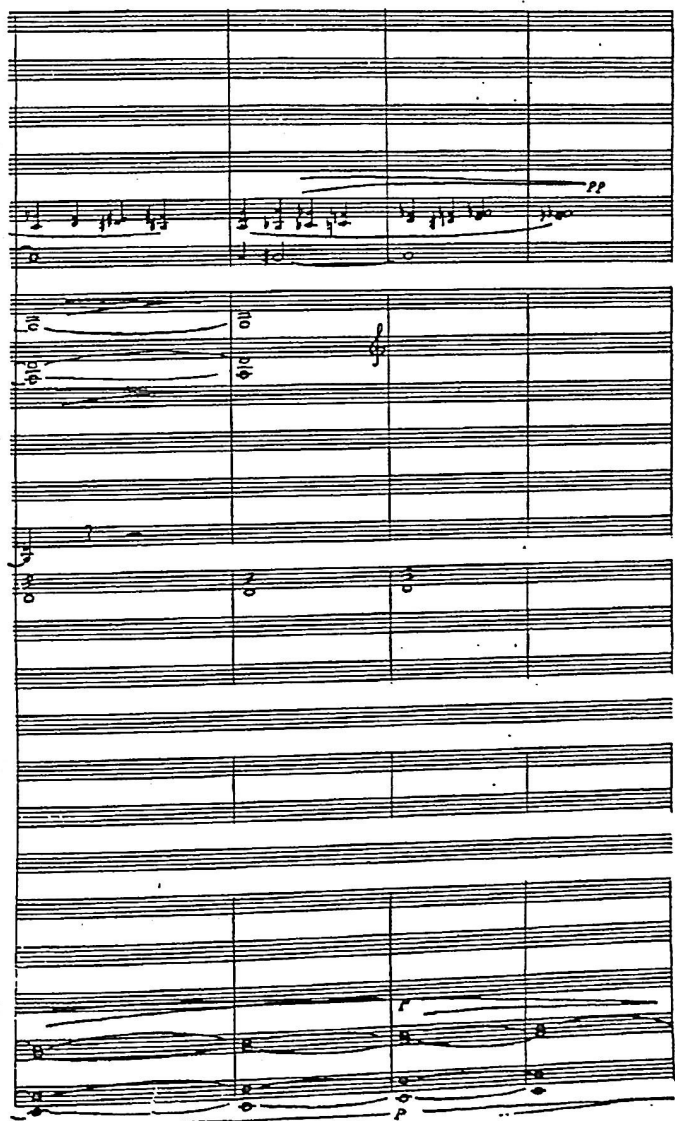
Cresc.

Musical score page showing a grand staff (piano) and five vocal staves (Soprano 1, Soprano 2, Soprano 3, Soprano 4, Soprano 5). The piano part includes a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The vocal staves are labeled 1, 2, 3, 4, and 5, each with a "Soprano" label. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Л.Чаушян. Концерт №2. Пример 1

Animato I

1 Fl. piccolo
2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti
2 Fagotti
Contrabbasso
4 Corni
3 Trombe
3 Tromboni
Tuba
Timpani
Tamburo
Piaff
Gr. Cassa
Celesta
Clafono
Vibrafono
Piano- Solo
Moderato
Violino I
Violino II
Viola
Violoncelli
Contrabbassi



Пример 2

Handwritten musical score for "Piaf" by Maurice Strakosky. The score is written on ten staves. The first system contains five measures, and the second system contains five measures. The music is in 2/4 time and features a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as "mf", "mp", "f", and "p". The title "Piaf" is written in the first measure of the first system. The score is a handwritten manuscript, likely a working draft, showing the composer's original notation.

Пример 3

Handwritten musical score for Example 3, featuring multiple staves with musical notation. The score includes dynamics such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Specific markings include *T-10*, *Xil.*, and *Calesta*. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and bar lines, indicating a complex rhythmic and melodic structure.

Пример 4

T-10

P-11

XiL.

Handwritten musical score for Example 4. The score consists of multiple staves, likely for different instruments or voices. The notation includes notes, rests, and various dynamic markings. Key markings include *sf* (sforzando) at the top right, *f* (forte) in the middle, and *sff* (sforzando fortissimo) at the bottom. There are also handwritten notes in Russian, such as "Спр. и альта" (Soprano and Alto) and "Спр. и альта" (Soprano and Alto). The score is written on a grid of staves, with some staves having a key signature of one sharp (F#).

Musical score page showing multiple staves with musical notation, including dynamics markings (*ff*, *fff*) and a measure number (8). The score is written in a system with multiple staves, likely representing different instruments or voices. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 5

[21] *f*

P

Г-10

The musical score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a box containing the number 21, followed by a forte (*f*) dynamic marking on the first staff and a piano (*P*) marking on the second. The second system features a piano (*p*) marking on the first staff. The third system includes a piano (*p*) marking on the first staff. The fourth system has a piano (*p*) marking on the first staff. The fifth system includes a piano (*p*) marking on the first staff and a *sim.* (sforzando) marking on the second staff. The score concludes with a final measure on the second staff of the fifth system.

T-70

A musical score for a percussion ensemble, specifically for T-70. The score is written on a grand staff with five systems of staves. The first system contains four staves with musical notation, including eighth and sixteenth notes, and a dynamic marking of *p*. The second system contains five staves, with the third staff from the top having a *Tuba* part starting in the third measure with a dynamic marking of *p*. The third system contains five staves, with the first staff having a *pizz* (pizzicato) marking. The fourth system contains five staves, with the first staff having a *pizz* marking. The fifth system contains five staves, with the first staff having a *pizz* marking. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Пример 6

23

Handwritten musical score for Example 6, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'mp'. The score is written in a system of staves, with some staves containing handwritten notes and others containing rests or specific instrument markings like 'Tuba'.

mf o² tube o² Tuba o² Tuba

T-10

1-4i
3.C.

mp

Пример 7

f *p* *f* *p*

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes dynamic markings *f* and *p*. The second system includes *f*, *p*, and *sf*. The third system includes *mf*, *pp*, *mf*, *mf*, and *p*. The fourth system includes *mf*. The fifth system includes *mf*. The sixth system includes *mf*. The seventh system includes *mf*. The eighth system includes *mf*. The ninth system includes *mf*. The tenth system includes *mf*. The eleventh system includes *mf*. The twelfth system includes *mf*. The thirteenth system includes *mf*. The fourteenth system includes *mf*. The fifteenth system includes *mf*. The sixteenth system includes *mf*. The seventeenth system includes *mf*. The eighteenth system includes *mf*. The nineteenth system includes *mf*. The twentieth system includes *mf*.

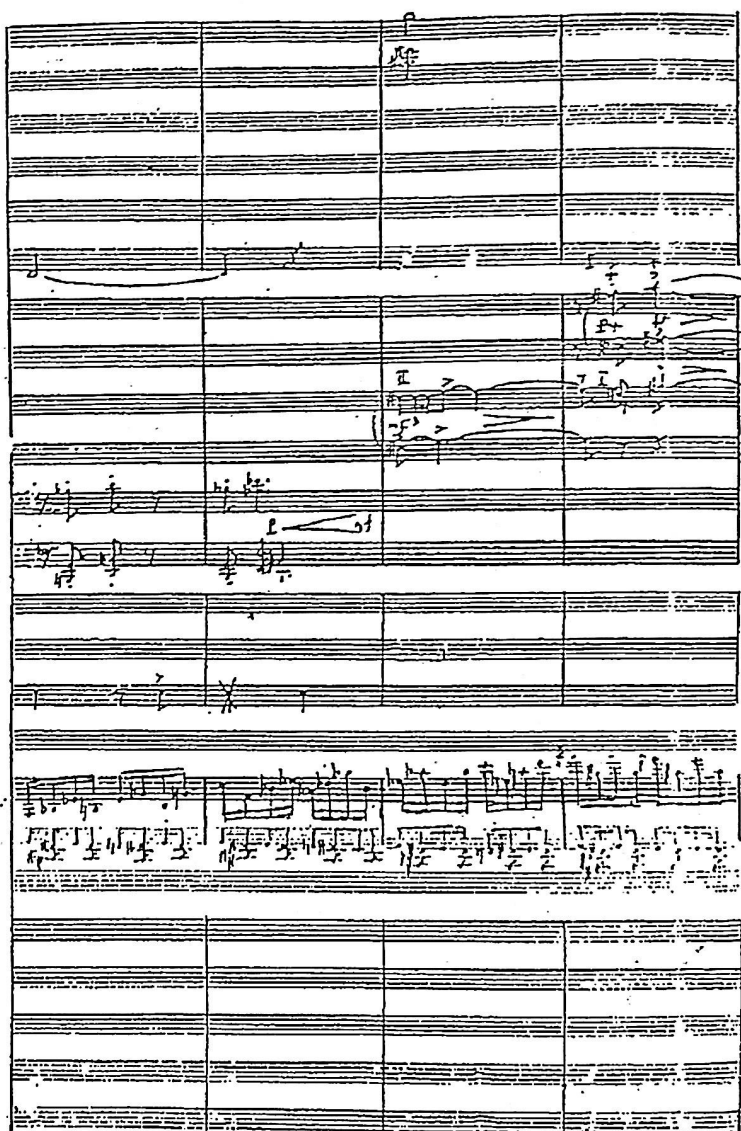
Xil.

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on ten systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a simple, folk-like style. The first system is marked with a forte (f) dynamic. The second system is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth system is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The fifth system is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The sixth system is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The seventh system is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The eighth system is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The ninth system is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The tenth system is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 8

Г-20

The image displays a handwritten musical score for 'Пример 8' (Example 8). The score is organized into four systems of staves. The first system consists of five staves, with the top staff containing a melodic line with notes and rests, and the bottom staff showing a bass line with notes and rests. The second system also has five staves, with the top staff featuring a melodic line and the bottom staff showing a bass line. The third system consists of five staves, with the top staff showing a melodic line and the bottom staff showing a bass line. The fourth system consists of five staves, with the top staff showing a melodic line and the bottom staff showing a bass line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'ff'. The handwriting is in black ink on a white background.



Пример 9

Musical score for Example 9, consisting of multiple staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a series of staves with notes and rests. The second system includes a piano (ppp) marking and a forte (f) marking. The third system features a piano (p) marking and a forte (f) marking. The fourth system includes a piano (p) marking and a forte (f) marking. The fifth system includes a piano (p) marking and a forte (f) marking. The sixth system includes a piano (p) marking and a forte (f) marking. The seventh system includes a piano (p) marking and a forte (f) marking. The eighth system includes a piano (p) marking and a forte (f) marking. The ninth system includes a piano (p) marking and a forte (f) marking. The tenth system includes a piano (p) marking and a forte (f) marking.

Handwritten musical score for a piano piece, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** The first staff begins with a forte (*f*) dynamic marking. The second staff contains a series of notes, some with accents (>) and slurs.
- System 2:** The first staff shows a melodic line with notes and rests. The second staff contains a series of notes, some with accents (>) and slurs.
- System 3:** The first staff shows a melodic line with notes and rests. The second staff contains a series of notes, some with accents (>) and slurs.
- System 4:** The first staff shows a melodic line with notes and rests. The second staff contains a series of notes, some with accents (>) and slurs.
- System 5:** The first staff shows a melodic line with notes and rests. The second staff contains a series of notes, some with accents (>) and slurs.
- System 6:** The first staff shows a melodic line with notes and rests. The second staff contains a series of notes, some with accents (>) and slurs.

Г. Чеботарян Концерт. Пример 1

The musical score is composed of ten staves, arranged in five systems of two staves each. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The score is written in a fluid, handwritten style with some corrections and slurs.

Пример 2

vincente con espressione.

pp

The musical score is written for piano and violin. It consists of three systems, each with a piano part (treble and bass staves) and a violin part (single staff). The first system begins with the instruction "vincente con espressione." and a piano dynamic marking "pp". The piano part features a complex melodic line with triplets and slurs, while the violin part provides harmonic support with chords and sustained notes. The second system continues the melodic development in both parts. The third system concludes the piece with a final melodic flourish in the piano part and sustained chords in the violin part.

Пример 3

Allegro assai

The musical score is written for a piano and consists of several systems of staves. The tempo is marked *Allegro assai*. The notation includes a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are numerous slurs and ties across measures, indicating long, flowing phrases. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte) are present. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain repeat signs. The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century piano music.

Пример 4

Handwritten musical score for Example 4, featuring multiple staves with complex notation, including triplets, slurs, and dynamic markings like "molto rit." and "cresc.".

The score is written on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat). The tempo/mood is marked "Andantissimo" (Andantissimo) and the dynamics range from "cresc." (crescendo) to "molto rit." (molto ritardando). The score is marked with a rehearsal mark "15" and a dynamic marking "ff" (fortissimo).

Handwritten musical score for piano, featuring multiple systems of staves. The notation includes complex rhythmic patterns, such as sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings like *p* (piano). A section is marked with a box containing the number 17 and the text "Tempo I". The score is written on ten staves, with some staves containing rests or empty space.

17 Tempo I

Tempo I

p

Г. Овунц. Концертные инвенции для фортепиано и оркестра.
Пример 1

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нотации. Первая система включает:

- Piano solo**: Фортепиано, нотация в двух системах (верхняя и нижняя октавы). Темп $J. = 180$. Динамика pp .
- Violini I**: Первая скрипка, нотация в одной системе. Темп $J. = 180$.
- Violini II**: Вторая скрипка, нотация в одной системе.
- Viola**: Виолончель, нотация в одной системе.
- Violoncelli**: Виолончели, нотация в одной системе. Динамика mf .
- Contrabassi**: Контрабасы, нотация в одной системе. Динамика mf .

Вторая система включает:

- P-no solo**: Фортепиано, нотация в двух системах. Динамика $dim.$.
- V-le**: Первая скрипка, нотация в одной системе. Динамика mf .
- V-c.**: Вторая скрипка, нотация в одной системе.
- C-b.**: Контрабасы, нотация в одной системе.

P-no solo

cresc.

1

V-le

V-c.

C.b.

==

P-no solo

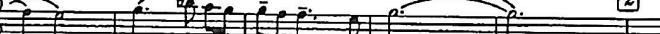
mp

V-le

V-c.

C.b.

Пример 2

Cl. 

Пример 3

Piccolo
Oboe
Clarinetto (B)
4 Corni (F)
2 Trombe (B)
2 Tromboni
Timpani
Tamburo
Piatti
Piano solo
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

sol
sol
series sord.
plizz.
plizz.

J=88
J=88
J=88

Timp.
 P.no solo
 V.c.
 C.b.

Musical score for the first system. The Timp. part has a single note. The P.no solo part has a complex melodic line with many accidentals. The V.c. and C.b. parts have single notes.

Timp.
 P.no solo
 V.c.
 C.b.

Musical score for the second system. The Timp. part has a single note. The P.no solo part has a complex melodic line with many accidentals. The V.c. and C.b. parts have single notes.

Г. Овунц. Концерт для фортепиано с оркестром.
Пример 1

Музыкальный фрагмент из Концерта для фортепиано с оркестром Г. Овунца, Пример 1. Темп: $\text{♩} = 48$. Стиль: *maestoso*.

Состав: **Piano I (Solo)** и **Piano II (Orchestra)**.

Музыка записана на двух системах. Первая система охватывает такты 1-3, вторая — такты 4-6. В начале первого такта первой системы темп обозначен как $\text{♩} = 48$, а характер — *maestoso*. Динамика *sf* (с форсисимо) присутствует в начале каждого такта.

В первой системе **Piano I (Solo)** играет мелодическую линию с акцентами и ритмическими фигурами, включая восьмые и шестнадцатые ноты. **Piano II (Orchestra)** поддерживает ритмический рисунок, состоящий из восьмых и шестнадцатых нот.

Во второй системе **Piano I (Solo)** продолжает мелодическое развитие, включая более сложные ритмические конструкции, такие как шестнадцатые и тридцатые ноты. **Piano II (Orchestra)** продолжает ритмическое сопровождение, добавляя акценты и динамические изменения.

Handwritten musical score for piano, first system. The system consists of two grand staves. The upper grand staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains two staves of music. The lower grand staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). It also contains two staves of music. The music is written in a style that suggests a 19th-century manuscript. There are several measures of music, with some measures containing multiple notes and rests. There are also some markings that look like "Rea" with a star, possibly indicating a specific performance instruction or a correction. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for piano, second system. The system consists of two grand staves. The upper grand staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains two staves of music. The lower grand staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). It also contains two staves of music. The music is written in a style that suggests a 19th-century manuscript. There are several measures of music, with some measures containing multiple notes and rests. There are also some markings that look like "Rea" with a star, possibly indicating a specific performance instruction or a correction. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A small box with the number "1" is visible in the upper left corner of the system.

Пример 2

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a series of ascending eighth notes, followed by a descending line, and then a series of eighth notes with accents. A *mf* (mezzo-forte) dynamic marking is present. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes, followed by a series of eighth notes with accents, and then a series of eighth notes with accents. There are also some rests and a few notes with accents in the lower staff.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a series of eighth notes, followed by a series of eighth notes with accents, and then a series of eighth notes with accents. A *sf* (sforzando) dynamic marking is present. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes, followed by a series of eighth notes with accents, and then a series of eighth notes with accents. There are also some rests and a few notes with accents in the lower staff. A box with the number '2' is located above the upper staff.

Пример 3

10

sim.

mp

p

Fag.

Fag.

Пример 4

$\text{♩} = 80$ clar.

p
(Orchestra)

cresc.

mf

V-ni II

1 2

velia

The musical score is written for piano, orchestra, and violin II. It consists of four systems of staves. The piano part is in the upper system, with a key signature of one sharp (F#) and a tempo of 80 quarter notes per minute. The orchestra part is in the lower system, with a key signature of one sharp (F#) and a tempo of 80 quarter notes per minute. The violin II part is in the lower system, with a key signature of one sharp (F#) and a tempo of 80 quarter notes per minute. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *mf* (mezzo-forte). There are also performance instructions like *velia* (velocity) and *clar.* (clarinet). The score is marked with a '1' and a '2' in the violin II part, indicating first and second endings. The piano part has a 'p' marking and the orchestra part has a 'p' marking. The violin II part has a 'mf' marking. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs, and a key signature of one sharp (F#).

Пример 5

(Solo)

mf

p

sim.

(8)

(4)

(4)

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
Глава первая	
Общая характеристика жанра фортепианного концерта 1950-1980 гг	8
Глава вторая (1950 гг.)	
1. Вагаршак Котоян. Концертное рондо для фортепиано и симфонического оркестра	28
2. Арно Бабаджанян. «Героическая Баллада»	37
Глава третья (1960-1970 гг.)	
1. Арам Хачатурян. Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром	50
2. Рубен Саркисян. Концертино для фортепиано с оркестром	60
3. Левон Чаушян. Концерты №1 и №2 для фортепиано с оркестром	68
Глава четвертая (1980 гг.)	
1. Гаяне Чеботарян. Концерт для фортепиано с оркестром	81
2. Гагик Овунц. Концертные инвенции для фортепиано и оркестра, Концерт для фортепиано с оркестром	100
Заключение	123
Библиография	131
Список использованной нотной литературы	137
Список аудио и видеозаписей	139
Нотное приложение	140

ГАЯНЕ МАРГАРЯН

**ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ И ЕГО
РАЗНОВИДНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ
АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Директор издательства
Худ. редактор
Компьютерная верстка
Компьютерный дизайн обложки

Э.С. Мкртчян
А.А. Багдасарян
С.Г. Микаелян
С.Г. Микаелян

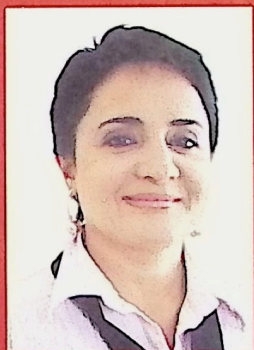
ISBN 978-99941-1-677-5

Печать офсетная. Формат 60х84 1/16. Бумага офсетная.
Объем 12.25 уч.издл. Тираж 300 экз.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗАНГАК-97»

0051, Ереван, пр. Комитаса 49/2, тел.: (+37410) 23-25-28,
факс: (+37410) 23-25-95, эл. почта: info@zangak.am,
эл. сайт: www.zangak.am, www.book.am



ГАЯНЕ МАРГАРЯН

Автор книги - пианист, доцент Ер. Гос. Консерватории им. Комитаса, кандидат искусствоведения, долгие годы преподающий фортепианную игру в средних и высших музыкальных учебных заведениях республики, является автором ряда музыковедческих статей и монографии. Это вторая монография автора, в которой рассматривается эволюция фортепианного концерта и его разновидностей в творчестве армянских композиторов 1950 — 80-х годов. Исследование концертов армянских авторов открыло интересную панораму стилистических, композиционных и драматургических трактовок жанра, что позволило сложить определенную картину их исполнительской интерпретации.

