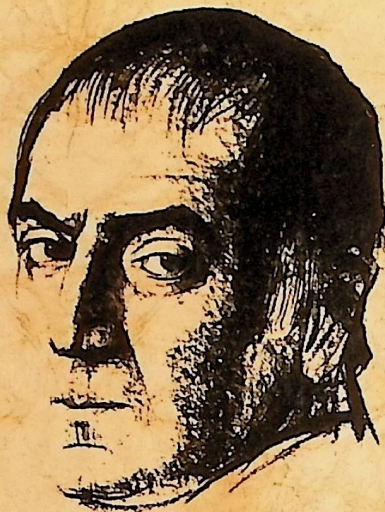


ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ՔԻՏԱԺՈՂՈՎ-ՓԱՆՈՍՏՈՆ  
МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ-ФЕСТИВАЛЬ  
INTERNATIONAL SYMPOSIUM-FESTIVAL



ԱՎԵՏ ՏԵՐՏԵՐՅԱՆ  
ABET TERTERYAN  
AVET TERTERYAN

75

ԱՎԵՐԱՆՈՒՅԵ ԵՎ ՆՈՐԱՐԱՐՈՒՄՆԻ  
ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО  
TRADITION AND MODERNITY

ԵՐԵՎԱՆ  
ЕРЕВАН  
YEREVAN 2005

# **ԱՎԵՏ ՏԵՐՏԵՐՅԱՆ - 75**

**Միջազգային գիտաժողով-փառատոն**

**ԱՎԱՆԴՈՒՅԹ ԵՎ ՆՈՐԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆ**

# **АВЕТ ТЕРТЕРЯН - 75**

**Международная конференция-фестиваль**

**ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО**

# **AVET TERTERYAN - 75**

**International symposium-festival**

**TRADITION AND MODERNITY**

**«ԱՐՃԵՇ» հրատարակչություն  
ԵՐԵՎԱՆ - 2005**



ՀՏՂ 78(479.25)+891.981-6  
ԳՄՂ 85.31(2Հ)  
Ա 774

**Խմբագրական կոլեգիա**

Ամիրխանյան Ռոբերտ  
Արևշատյան Աննա  
Խուդաբաշյան Կարինե  
Ջաղացպանյան Կարինե  
Ռուխկյան Մարգարիտ  
Սարյան Արաքսի  
Ավետիսյան Նարինե

**Editorial board**

Amirkhanyan Robert  
Arevshatyan Anna  
Khudabashyan Karine  
Jaghatspanyan Karine  
Rukhkyan Margarit  
Saryan Araxi  
Avetisyan Narine

Ա 774 «Ավանդույթ և նորարարություն»: Ավետ Տերտերյան 75. - Եր., Արճեշ, 2005, 176 էջ:

*Ժողովածուն ներկայացնում է Ավետ Տերտերյանի ծննդյան 75-ամյակին նվիրված Հայաստանի կոմպոզիտորների և երաժշտագետների միության կողմից 2004 թ. հոկտեմբերի 17-30 Երևանում կազմակերպված միջազգային գիտաժողով-փառատոնին ներկայացված զեկուցումներն երեք լեզվով:*

Ա 4905000000  
822(01)-2005 2005

ԳՄՂ 85.3(2Հ)

ISBN 99930-825-9-7

© Հայաստանի կոմպոզիտորների և երաժշտագետների միություն, 2005թ.  
© Hall of Composers' & Musicologists' Union of Armenia, 2005

## Марк Арановский Слово об Авете Тертеряне

Сегодня, по прошествии ряда лет, в ретроспективе музыки XX столетия особенно ясно становится "кто есть кто" и чей вклад обретает истинную ценность. Говоря о Тертеряне, мы всегда отмечали яркую новизну его мышления, свежесть его идей, современность его музыкального языка. Сегодня мне хотелось бы подчеркнуть другое качество его симфонизма, которое со временем проступает все более отчетливо и осознается как едва ли не основное. Мне представляется, что симфонизм Тертеряна покоится на мощном "геологическом" пласте классической музыкальной традиции. При всем его новаторстве, необычности решений жанра и формы симфонии, своеобразии применявшихся им средств, Тертерян сохранил верность главному: симфония в его творчестве оставалась "картиной мира", глубоким философским высказыванием. В это высказывание надо было внимательно и напряженно вслушиваться, оно не сразу открывало свои тайны: надо было подобрать к нему ключ, ибо заключенные в нем смыслы были эзотеричны; требовали мобилизации всего интеллекта и способности слуха слышать за необычной формой давние, идущие из древности идеи бытия. Смыслы не привносились в его музыку с помощью привычных ассоциаций — они вырастали из самого звучания, из "жизни звука", жизни богатой и разнообразной и в то же время таинственной и многозначной. Звуковые концепции Тертеряна грандиозны и космичны. Они охватывают огромные пространства — от исконных, древнейших форм жизни Земли (вспомним звучания народных инструментов в его симфониях) до сложнейших звуковых флуктуаций, которые вызывают представления о процессах, протекающих в Космосе, в невидимых слоях материи. И нет ли в этом соединении "земного и небесного" того, идущего из древности, понимания музыки, как воплощения общих законов Земли, Человека и Космоса?

Оценивая творчество Тертеряна сегодня, когда отгремели пушечные залпы авангарда, понимаешь, что, несмотря на его техническую близость с авангардом, этого художника стороной обошла заманчивая, но, в конечном счете, бесперспективная игра в звуковые конструкции. Штукатурство и погоня за новизной во что бы то ни стало не заманили его в свои сети. Тертерян остался верным музыке как духовной форме бытия, тому неизбывному свойству музыкального искусства, благодаря которому оно всегда оставалось необходимым человечеству. Это — *новая духовность*, духовность в высшем смысле слова. Музыка раскрывает в

его симфониях онтологические свойства, новые аспекты своего временного и пространственного существования, этим в чем-то она созвучна идеям современной физики.

Музыка Тертеряна — яркий, запоминающийся голос своего времени. Но я верю, что она сохранит свой духовный и художественный потенциал и для будущего.

**М. Арановский**



## Маргарита Рухкян Познание традиций: обратная связь

Художника формирует сама жизнь, внешняя среда, что, по сути дела, перерабатывается в творчестве как самый ценный материал и для самого художника, и для адресатов его творчества. Жизнь сама предстает в охвате традиций и новаторства, и связь эта, осмысленная, как естественный процесс, отражается в искусстве каждого художника в соответствии с мерой его восприятия резонанса этих понятий.

Новаторство в искусстве — это категория мышления, а не фактор механического приобщения к методам современной техники письма. Точно так же, как и позитивный опыт приобщения к традициям, оно лежит не на пути их иллюстрации или цитирования, а творческого их постижения.

“Высшее стремление духа — порождать идеи, возвышающиеся над материальным и конечным”, — писал Ф.Шеллинг. Наверное, так одухотворенное новаторство возвышается над традициями. Возвышается и в то же время опирается на них.

Профессиональное творчество всегда ощущает дистанцию между народным, традиционным и современным, новаторским. И эта дистанция — гибкое звено, способное к расширению границ или наоборот, к их сближению, порой до соприкасаемости.

Профессиональное искусство одухотворено совершенно иными мотивами и мотивациями, нежели народное. Но оно не выше и не ниже народного, к которому все истинные новаторы, как, например, Дебюсси, Барток, Стравинский, Хачатурян, наконец, Тертерян проявляли не только неизбывный интерес, но и глубочайшее уважение.

Вершинные периоды в истории искусства всегда оказываются связанными с возрождением старых традиций заново переосмысленных. “Искусство выходит из границ, в которые его хочет втиснуть время, и указывает содержание будущего”, — писал Кандинский, — один из главных новаторов XX века. (Л.Я. Рейнгарт. Современное западное искусство. М., 1983, с. 158).

Как же оно — это содержание будущего, в конечном счете, выражается в искусстве? — спрашиваем мы. Конечно же, не в попытках заглянуть за горизонт времени, а в осмыслении старого, старых истин, старых традиций. Только таким образом искусство находит путь к содержанию будущего, только таким образом оно выходит на новые горизонты.

Так поднималось Европейское Возрождение, — остро, эмоционально

и философски осозная античное искусство, его историю и его идеалы. Так поднималась мировая культура симфонизма, — на почве европейского классицизма, но при этом, заново переживая в рамках каждой национальной композиторской школы корни своей самобытной музыкальной культуры, традиции национального инструментализма и исторически сложившиеся связи.

Сегодня в каждой развитой национальной музыкальной культуре существует научно обоснованная и творчески осмысленная градация традиций профессионального искусства и традиций народного. И мы можем констатировать, что профессиональная музыка, все дальше уходящая от народных традиций в свой элитарный и рафинированный мир, продолжает вдохновляться народным и традиционным искусством. Именно современная музыка обнаруживает неиссякаемое богатство народного творчества, именно современная композиторская мысль, современные композиторские устремления и идеалы проясняют достоверность и чистоту народных традиций. Современная профессиональная музыка, несмотря на ее видимую отдаленность от народной и понятной массам музыки, выявляет из своей среды композиторов, вызывающих из глубины веков истоки народных музыкальных традиций в их подлинности, и своим концепционным художественным видением открывающих все более и более достоверные картины прошлого.

Эта направленность поиска в глубь народных традиций осуществляет обратную связь, то есть современная музыка не только приобретает в своих поисках и обогащается идеями, но и возрождает старое к новой жизни, делает его самостоятельно актуальным.

Так в Третьей симфонии Авета Тертеряна впервые в симфоническом оркестре зазвучал дудук, инструмент глубинной народной традиции, инструмент ритуальный, функционально ограниченный. Авет Тертерян услышал и раскрыл в его сокровенной интонационности, в его трагической тишине ту правду психологического состояния, которая отвечает душе современного человека. Но он поместил дуэт дудуков рядом с лихим звучанием зурны, захлебывающейся в своем веселье. И эта принятая в народе совместимость двух инструментов, так непохожих друг на друга, даже противоположных друг другу по характеру, по духу, инструментов, действительно звучащих рядом на праздничных торжествах, эта традиционная совместимость в интерпретации Тертеряна приобретает грандиозный, я бы сказала, шекспировский масштаб в изображении картины жизни, — ее двуликости, где тень сопровождает свет, веселье соседствует с горем, бездумная лихость стремится перекричать духовность.

Так же концепционно, Тертерян включает в свои симфонии каманчу, затем дап, а во Второй симфонии вторую часть озвучивает в монодии, в форме развернутого тага, вместившего в себе всю многоликость армянской песенности от духовных песнопений до земледельческих песен "оровел".

Новации Авета Тертеряна — новый уровень в познании традиций, тот самый сдвиг, который совершает время в лице избранного временем творца. Этот момент глубоко значителен не только в плане развития армянской национальной музыкальной культуры, рождения новых художественных направлений, — он значителен в широком художественном процессе познания человечеством своей истории, истории формирования различных национальных культур, всегда стремящихся, если не к сближению, то к пониманию.

Я вижу в новациях Авета Тертеряна вызов идее глобализации, утверждение обязательного присутствия признаков самобытности и неповторимости в каждой национальной культуре, протест против ее нивелирования, в то же время его творчество формирует новый уровень художественного сознания, вмещающего в себе широкий и многоликий мир. Это мифология нового типа, в которой человек учится жить во все времена.

Историческое здесь предстает в своей непрерывности, в той временной текучести, которые и являются главным содержанием человеческой жизни.

И что чрезвычайно важно отметить: новации Авета Тертеряна возникли на хорошо удобренной почве, на общем широкомасштабном направлении всей новой армянской профессиональной музыки, самобытно реализующей связь старого и нового, профессионального и народного, своего и чужого.

Примечательная тенденция в армянской инструментальной музыке как раз и связана с активизацией этого процесса. Мы можем констатировать — возрождаются ослабленные связи армянской музыки с Востоком. Вновь оживает, я бы так назвала это направление, — армянский восток, ибо всегда армянская культура интерпретировала восточную культуру с точки зрения своего европеизированного, а далее и христианского сознания.

Сегодня эта исторически оправданная близость к Востоку и восточному интереснейшим образом выражается в творчестве Ваче Шарафяна, представителя нового поколения армянских композиторов. Он, вслед за Аветом Тертеряном, главными героями своих сочинений делает народные инструменты — дудук, зурну, каманчу, сринг, ударные. Его сочине-

ния написаны для оригинальных камерных составов. Небольшой, изысканно приспособленный ансамбль — это тоже традиция, возрождающая в новом качестве старинную армяно-восточную тембровую специфику ансамбля сазандаров.

У Ваче Шарафяна эти ансамбли выглядят так: в одном случае это дудук, перемежающаяся с ним зурна, виолончель и фортепиано, в другом — каманча, дудук и скрипка, в третьем — дудук, виолончель и фортепиано, в четвертом — струнный квартет и дудук, в пятом — ансамбль из двенадцати инструментов, в котором несколько народных...

Да, это уже апробированный стиль, основанный на старых национальных традициях, стиль, возрождающий атмосферу музыкально-поэтического дивана, в котором творили армянские ашуги и тагасацы, поэты и инструменталисты. Венцом этому направлению стало в свое время творчество Саят-Новы, воплотившее самобытный сплав трех культур: армянской, грузинской и иранской...

Вероятно, Армении можно назвать самой первой и самой горячей точкой ориентального искусства, когда разность культур, разность менталитета, находясь в постоянном творческом контакте, превратились в устойчивую национальную традицию диалогичности культур, обретения двухмирья, а потом уже и трехмирья, учитывая возрожденческую стадию вливания в русло европейской классической культуры.

Можно сказать, Ваче Шарафян интерпретирует именно эту артистическую атмосферу поэтических контактов армянской и восточной культур. И здесь также мы усматриваем энергию обратной связи. Музыкально-поэтические откровения Ваче Шарафяна рожают интерес к исконным формам восточного искусства, наконец, возрождают на новом уровне традицию бытования в Армении интерпретации музыки Востока. Произведения Ваче Шарафяна примыкают к тем творческим усилиям, которые работают на возрождение памяти, а что, собственно, искусство, если не память?

Ярко декоративно предстает концертантность восточного инструментализма в произведениях Рубена Алтуняна. Его сочинение — “Пустую нива” для камерного оркестра, колоколов и дудуков с зурной, картинно воссоздает идею этой традиции. Аспект дудука представлен здесь экспозиционно, декоративно. На пюпитре лежат четыре вида дудука — сопрановый, альтовый, теноровый и баритоновый и рядом еще зурна — постоянный оппонент дудука. Солист по очереди представляет слушателям инструменты на фоне классически звучащего камерного оркестра, и всю эту звучность выразительно, как бы отсчитывая ход времен, “комментируют” колокола.

Сегодня, в свете новаций тертеряновского творчества особенно значительными выглядят творческие поиски Ерванда Еркяняна, еще в 1981 году написавшего оперу "Шушаник", в которой хор скандирует буквы армянского алфавита. К сожалению, эта опера не была поставлена в свое время, и этот уникальный творческий опыт и принципиальная композиторская новация остались как бы не задействованными. Но идея эта жила и настойчиво требовала своей реализации, что и произошло в конце концов. Армянский музыкальный слух был настроен на эту волну — сделать камертоном интонации древнего армянского языка, на котором были написаны непревзойденные шедевры в поэзии и в прозе. И вот в Шестой симфонии Тертеряна мы услышали, как хор выпевает, скандирует фонемы армянского алфавита. Глубоко осмысленная в среде армянской музыки идея воплотилась в типично тертеряновском масштабе.

Новации Еркяняна распространялись и дальше. В своей симфонии "Айк и Белл" (по мотивам древнего армянского сказания), написанной для большого симфонического оркестра, колоколов, хора и чтеца, мы слышим, как чтец читает в подлиннике — в прозе страницы Истории Армени Мовсеса Хоренаци, историка, жившего на границе IV- V веков. Явно выражена тенденция профильтровать современное музыкальное мышление через речевую структуру армянского языка, через интонацию слова...

Еркянян в 80-ых годах пишет оригинальное произведение для ансамбля народных инструментов, хора и танцевального ансамбля по мотивам эпической песни "Мокац-Мирза". Это произведение с момента его написания оказалось широко востребованным и записанное на CD сегодня пользуется большим спросом. Оно ярко, объемно, в смысле задействованных в нем традиций, широкого спектра выразительных средств, выдвигая на первый план так актуальной сегодня старой профессиональной инструментальной традиции.

В русле этого направления воспринимаются сегодня и произведения Мартына Израеляна, на глубинном структурном уровне осуществлявшего возрождение поэтической речевой интонации, традиционной поэтической формы и, конечно же, традиционного поэтического содержания. Если эта связь музыки и поэзии открыто реализуется в Первой тетради Тагов, написанных на слова Нарекаци — голос в сопровождении оригинального ансамбля, то в инструментальных произведениях Израеляна, например, в прекрасном сочинении для фортепиано ГИМНЫ эта связь подспудно строит стиль фортепианного слога.

На этом пути обретения еще более глубинных связей с традициями национальной музыки каждый художник проявляет себя по-своему. На-

верное, в отношении художника к народным традициям лежит корень его художественной самобытности, из которого и произрастает его творчество. В этом смысле новаторская энергия Авета Тертеряна выглядит поистине возрожденческой, и не только в рамках национальной культуры, но и шире, в мировом музыкальном искусстве, как показывает повсеместный интерес к его творчеству за пределами Армении.

Авет Тертерян установил с традициями прошлого единственно справедливую в профессиональном искусстве связь. Он стремился постичь сущность традиции в правдивой повседневности той жизни, в которой она появилась и росла, в которой она была тесно связана с ее носителем — человеком. Человеческое — вот что предстало перед нами *главным* в вырванной из контекста истории художественной традиции, которая оказалась прежде всего *традицией самой жизни*.

Театр жизни со всеми выразительными подробностями, приобретающими для композитора знаковое значение, стал источником его звуковых идей.

Мир его симфоний взрастал на материале самой жизни и нового к ней отношения. Современная художественная мысль понимает и ощущает историю во всей ее временной продленности, слитности и соединенности. Эта масштабная концепция и привнесла в мир современной музыки ту подлинность традиций, которой сегодня увлечен весь мир. А то, что наиболее яркое проявление этой мировой тенденции осуществилось в Армении в творчестве армянского художника, обусловлено древностью культуры этой страны, прочностью народных традиций, бытующих и поныне, и, одновременно, — достижением высокого уровня профессиональной музыкальной культуры в ее высшей стадии — культуры симфонизма.

### Margarita Rukhkyan The Cognition of Traditions: Mutual Ties

The art innovation is a category of thought, and not a factor of mechanical communication to the contemporary methods of composition techniques. The same way, the positive experience of the communications to the traditions underlie not on the way on their illustration or extraction, but on their creative insight.

The peak periods of the art history always coincide with the renaissance of the old traditions, newly conceived. We can definitely state that the professional music, leaving more and more the folk traditions for its own elite



and refined world, still gets the inspiration from the folk and traditional art.

The contemporary professional music, regardless its apparent remoteness from the folk music, reveals out of its midst the composers who disclosed the source of the original folk music traditions and expose more and more trustworthy the insight of past, as a result of their conceptual creative vision.

This deep penetration into the folk traditions realizes the mutual ties, i.e. the contemporary music not only acquires and enriches the ideas, but also revives the old traditions, make them independently topical.

Thus the folk instruments - duduk, zurna, kamancha, dap - had become the heroes of Avet Terteryan's symphonies. Associating a folk instrument with his symphonic conceptions, the composer revives the national tradition of these instruments and their deep psychological implication.

The author notices in Terteryan's innovations the challenge to the idea of globalization, the confirmation of originality and exceptionality of every national culture, the protest against its leveling. In the same time, his music forms a new level of artistic awareness containing a wide and multifaceted world. This is a mythology of new type, when a human being is learning to live in all the times.

The new wave of the Armenian instrumental music is tightly connected with the stimulation of this process. Here we can state the revival of the Armenian music's impaired ties with East. We observe the revival of the "Armenian East", as the Armenian culture has always interpreted the Eastern culture from the point of view of its Europeanized, Christian mentality.

This historically justified proximity to the East is expressed today in the music by Vache Sharafyan - representative of a new generation of Armenian composers. After Terteryan, the folk instruments, such as duduk, zurna, sring, kamancha, have become the main heroes of his compositions. They are written for original chamber ensembles. A tiny, exquisitely tailored ensemble is also a tradition reviving the old Armenian-Eastern practice, generally within the frames of trio - kamancha or tar, percussion instruments and duduk, but also as enlarged gusan ensembles.

Rouben Altunyan's works provoke an interest in the light of Eastern instrumental concert performance. His "Deserted Cornfield" for chamber orchestra, bells, duduk and zurna re-creates the idea of this new tradition.

Yervand Yerkanyan's creative search looks considerable today in the light of Terteryan's artistic innovations. Yet in 1981 he has composed the opera "Shushanik", where the chorus sings the letters of the old Armenian

alphabet. Unfortunately, the opera wasn't staged in time, and its original creative experience remained as if idle. But the idea survived and demanded for its realization, which was finally fulfilled. The original intonations of the old Armenian language have always been the tuning fork of the Armenian instrumental music; a language that has treasured the unexcelled masterpieces of poetry and prose. And finally, in Terteryan's Sixth Symphony one can hear the chorus sing and scan the old Armenian alphabet. The idea, deeply conceived in the midst of Armenian music, has found its incarnation within Terteryan's typical scope.

The works by Martin Israelyan are also perceived in the light of this wave - to restore the connection with the ancient musical art forms, to disclose their semantics, to answer the echo of first instrumental calls, first songs and musical dialogues. Martin Israelyan has put the revival of the poetic intonation, traditional poetic forms and, certainly, traditional poetic contents into the practice.

Each artist finds his own self-expression way on the path leading to the sources of musical traditions. The root of the artists' creative originality is possibly hidden in the core of his outlook to the folk traditions. In this sense, Avet Terteryan's innovative energy appears a truly regenerative, not only in the scope of national culture, but even wider. The interest towards his compositions outside Armenia also proves that.

## Сергей Сигитов.

### Симфонизм Авета Тертеряна и философия музыки XX века

По языку, стилю, художественной образности Тертерян принадлежит к эпохе второй половины XX века. Его соратники: Альфред Шнитке, Эдисон Денисов, Галина Губайдуллина, Сергей Слонимский, Борис Тищенко (Россия), Дьердь Лигетти (Венгрия-Австрия), Пьер Булез (Франция), Карл Штокхаузен (ФРГ), Янис Ксенакис (Греция), Джон Кейдж (США).

Изучая музыку Авета Тертеряна, поражаешься удивительным совпадением новаторства его творений с предвидением западноевропейских и русских философов музыки XX века, таких, как Анри Бергсон, Шарден де Тейяр, Мартин Хайдеггер, Карл Ясперс, Теодор Адорно, Владимир Янкелевич, Павел Флоренский, Владимир Вернадский, Лев Карсавин, Сергей Булгаков, Алексей Лосев, Болеслав Яворский, Борис Асафьев, Сергей Хоружий.

Остановлюсь на некоторых художественных философских понятиях, имеющих отношение к созданию основ музыки второй половины XX века.

Прежде всего подчеркнем неразрывную связь музыки и философии с изначальных времен до наших дней.

Менялись исторические эпохи: первобытный строй, античность, средневековье, барокко, классицизм, романтизм, современность. И, соответственно, ладогармонические системы: малообъемные, диатонические, хроматические, энгармонические, микроинтервальные. Но сохраняется сопряженность различных уровней ладотональностей. Главные из них: горизонтальные (монодические) и вертикальные (гармонические). Музыкальный мир раскололся на "восточную" сложноладовую звукорядность и "западное" гармонически-полифоническое многоголосие. Лишь в эпоху романтизма начался период смешанных форм синтеза. Недаром некоторые философы считают началом авангарда XIX век, имея в виду новый линейный склад изложения. В композиторской практике романтизма, однако, преобладает параллелизм "гомо-фонии" или, иначе — "романтическое двоемирие", в котором нащупывалась современная идея "целостности", начиная с серийной или додекафонной техник.

#### *Противостояние негативного и позитивного в трудах философов музыки XX века.*

##### *Негативный ряд:*

- момент "раздробленности" в негативной диалектике Теодора Адорно (1);

- статичность и динамичность двух источников религии" у Анри Бергсона (2);
- "мировые оси времени" Карла Ясперса (3);
- разворачивание "небывалой в истории катастрофы" Владимира Вернадского. (4).

*Позитивный ряд:*

- о "Божественной сфере" Шардена де Тейяра (5);
- "Время и Бытие" Мартина Хайдеггера (6);
- невыразимость в музыке у Владимира Янкелевича (7);
- новое осмысление традиций православия Сергея Булгакова (8);
- опыт православной теодиции Павла Флоренского (9);
- труды Алексея Лосева о диалектике художественной формы (10);
- высказывания Болеслава Яворского и Бориса Асафьева о музыкальном мышлении (11);
- размышления о "симфонической личности" Льва Карсавина (12);
- о путях к синергии Сергея Хоружего (13);
- сборник религиозных трудов Якова Друскина "Вблизи вестников" (14).

На мой взгляд, из музыкально-философских обобщений наиболее близки творчеству Авета Тертеряна взгляды Мартина Хайдеггера и Павла Флоренского.

С позиций Хайдеггера, мир расколот на поверхностный ("пошлый") и высокий, духовный. Обыденная жизнь на поверхности. Духовный же мир глубоко скрыт, и сквозь обыденность прорывается "музыка человеческой души" (например, хорал у Штокхаузена в "Моменте 2"). (6).

У Тертеряна высокий, духовный мир представляет сольный инструмент, звучание которого несет за собой генетическую память множества поколений. Если позволительно так выразиться, как "намоленная икона" (по выражению Павла Флоренского). Звучание такого инструмента несет магическую силу энергетики многих веков, воскрешая родовую память.

Рассуждая о новом искусстве XX века в труде "У водоразделов мысли", Флоренский останавливается на особом складе художественного мышления — гетерофонии: "В музыке раскрыты доселе два многоголосных стиля: гомофония ...и полифонии", — пишет он. — "Но симфонисты пробиваются к третьему стилю, в существе своем предшествовавшему полифонии... Это, по терминологии Адлера, — гетерофония, полная свобода всех голосов, "сочинение" их друг с другом в противоположность подчинению" (15, с. 30).

Это самая невероятная (по степени свободы) из всех вероятностных моделей музыкального языка. Поэтому не удивительно, что именно гетерофонию — эту древнейшую фольклорную и профессиональную форму Павел Флоренский, оригинальный последователь теории множеств Георгия Кантора, избрал как идеальную модель информации. Он считал, что "...ритмика мысли, к которой стремится автор, многообразна и сложна множественностью своих подходов; но во всех дышит одно дыхание: это — синархия" (Там же) (или синергия). Этот текст удивительно точно передает силу новаторского воздействия музыки Авета Тертеряна.

В музыкально-философском учении Павла Флоренского, в котором моменты множественности и всеединства неразрывны, гетерофония выражает полную свободу проявления множественности, а синергия придает этой свободе момент целостности. Отсюда можно сделать вывод, что гетерофония синергийна, ведь не даром Флоренский считал, что вместе со звуком "...продвигается и вонзается в пространство... сконцентрированная воля" (15, с. 31). По мнению Флоренского, это и есть синергия, то есть высшая концентрация духовной сосредоточенности, которая наиболее активно передается посредством музыки (16).

Так, в гениальной Восьмой симфонии Авета Тертеряна после так называемого "хаоса" магнитофонной записи наступает умиротворение, но не холодное умиротворение небытия, а радость созерцания красоты древнейшего библейского пласта.

*О некоторых особенностях последних симфоний  
Авета Тертеряна, позволяющих говорить о высокой  
синергичности его музыки.*

Радикально меняется звукозерцание времени и пространства. Меняется и мирозерцание (17). Рубеж — вторая редакция оперы "Огненное кольцо". Приведем важное признание композитора: "Я вырос на опере, и опера, как говорится, вошла в мою кровь и плоть и стала моей сущностью".

В симфоническом жанре таким рубежом стала Четвертая симфония, в которой впервые воплощается "восточное" понимание творчества, пронизанного мифологической символикой. Это не Вагнер и не Малер. Это чисто коренное, "восточное". Так не сказал бы ни Вагнер, ни Малер, как сказал Авет Тертерян: "Творчество — особый дар, отражение сверхчувственного мира. Это погружение в некое состояние, в котором человек, обладающий даром принимать звуки, начинает слушать неслышимое — вибрацию Земли и Космоса". Отсюда могучий ритм и

мелос музыки Тертеряна. Удивительно, насколько это перекликается со взглядами Павла Флоренского, который всю жизнь, вслед за Скрябиным, искал новые "слова" (строи и звукоряды), отсылая, в частности, к опыту музыки восточных народов, с развитой в ней микроинтерваликой: "Слово, самое, по-видимому, простое, есть... сложный и богатый мир звуков; однако этот мир был бы оценен нами как неизмеримо более полный и многообразный, если бы слух наш не был так мало воспитан в различении малых звуковых интервалов. Если бы, например, мы умели различать хотя бы четвертные тона, как это привычно воспитавшим свой слух на восточной гамме, то уже и тогда модуляции слова были бы поняты нами в качестве сложных музыкальных произведений, кажущихся миниатюрными лишь по своей кратковременности, но при растяжении времени [...] представляющих собой сложнейшее целое, — некоторую симфонию звуков", — пишет Флоренский (18, с. 257).

В последних (V-VIII) симфониях Авета Тертеряна примечательны поиски синтеза "Западного" на Востоке, "Восточного" на Западе. В симфониях — величественный эпос современности, выраженный с нарастающим полутоновым и четвертьтоновым трагизмом (как в опере "Землетрясение").

Пятая симфония строится на противостоянии каманчи симфоническому оркестру. Смысл — сочетание контрапункта скрипок с нетемперированным строем каманчи. В результате — тончайшая синергия и гетерофония.

В Шестой симфонии — идея "отражения... здесь и там" (высказывание Тертеряна).

Свою новую идею Авет Тертерян определяет, если можно так выразиться, "антиевропейски": "Для меня Шестая симфония — какая-то все-ленская месса, реквием памяти по ушедшим во имя рождения. Понятие жизни, смерти и рождения здесь как бы слиты воедино. И, повторяю, я стремился к воплощению вечной памяти: мы реально ощущаем присутствие ушедших, память о них живет в нас, в нашем искусстве, в общественном сознании человечества..." (19).

В центре драматургии — удар там-тама. Кластер струнных, валторна, чембало, флейта, кларнет — вечные спутники Шестой симфонии. Кластер струнных в колокольных перезвонах, хорал, выпевающий армянский алфавит — это переплетение живой традиции Востока и Запада. (Вспомним произведения Оливье Мессиана). Выделяется соло тенора в аскетической строгости, "возвышенной мистерии символов ушедших поколений", по выражению Керлота,

автора "Словаря символов" (20).

По мнению Маргариты Рухкян, Седьмая симфония — самая автобиографичная. Это подтверждает сам композитор: "В творческом процессе рождается содержание — это и есть воплощенная в звуках идея, связанная с мировоззрением, эстетикой, жизненным опытом художника. В процессе создания произведения вряд ли можно сказать что-то о его содержании, то есть предсказать явление. Творчество — это самовыражение, а не звуковая живопись, и поэтому музыка будет наполнена тем содержанием, которым наполнена личность композитора" (19). Поэтому глубоки и ценны слова учителя Тертеряна Эдварда Мирзояна: "Авет Тертерян — явление необыкновенное, грандиозное. С годами это будет ощущаться все сильнее, острее, потому что его музыка выражает время, жизнь в движении в масштабах Вселенной". (Там же).

Завершает симфонический цикл одночастная Восьмая симфония. Необычен состав инструментов: большой симфонический оркестр, два женских голоса (сопрано и альт) и в магнитофонной записи два сопрано, как вариант, а также синтезатор, колокола, треск. В последней симфонии Авет Тертерян использует всю силу воздействия тембровой шкалы самого звука на слушателя, ст тревожного возбуждающего до звучания, редкого по красоте и обаянию. Об очаровании звучности в финале Восьмой симфонии можно сказать словами Владимира Янкевича: "Почти невероятно, что в нашу сугубо рациональную эпоху можно говорить об очаровании. Невероятно, что музыка [...] осмеливается по-братски обращаться к сердцу каждого, [...] находить сразу, как друг дорогу к сердцу; при том условии, разумеется, если оно у вас есть". (21).

Это высказывание выдающегося французского философа музыки XX века можно отнести ко всему творчеству Авета Тертеряна, возрождающего образ "Великой Армении".

1. Адорно Теодор. Негативная диалектика.- М., 2003; Философия "новой музыки".- Франкфурт, 1949.
2. Бергсон Анри. О двух источниках морали и религии.- М., 1993.
3. Яснерс Карл. Смысл и назначение истории.- М., 1994.
4. Аксенов Г. Вернадский. Серия избранных биографий.- М., 1994.
5. Шарден де Тейяр. Божественная сфера.- М., 1994.
6. Хайдеггер Мартин. Время и Бытие.- М., 1993.
6. Jankelevich V. Faure et l'ineffable.- Paris, 1974.
7. Прот. Булгаков Сергей. Православие.- М., 1991.
8. Флоренский П. Столп и утверждение Истины.- М., 2003.
9. Лосев А.. Форма — Стиль — Выражение.- М., 1995.



10. Яворский Б. Избранные труды. Т.2.- М., 1974; Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация.- Л., 1971.
11. Карсавин Л. Философия истории.- СПб., 1993.
12. Хоружий С. Пути русской философии.- СПб., 1988.
13. Друскин Я. Вблизи вестников.- Вашингтон. 1988.
14. Флоренский П. У водоразделов мысли. Т. II.- М., 1990.
15. Сигитов С. Монографические очерки по философии музыки. Флоренский-Лосев-Яворский-Асафьев.- СПб., 2001.
16. Об этих процессах интересно размышляет в своих работах С. Саркисян.
17. Саркисян С. Жанрово-стилистические синтезы в театральном творчестве армянских композиторов // Музыкальный театр. События. Проблемы.- М., 1990.
18. Саркисян С. Армянская музыка в контексте культуры XX века.- М., 2003.
19. Флоренский П. Столп и утверждение Истины. Т. II. У водоразделов мысли. Статья "Магичность слова".- М., 1990.
20. Рухкян М. Авет Тертерян. Творчество и жизнь.- Ереван. 2002.
21. Керлот Х. Э. "Словарь символов".- М., 1994.
22. Сигитов С. Габриэль Форе. Сокровенное искусство.- СПб., 2004.

## Sergey Sigitov Avet Terteryan's Symphonic Art and the Philosophy of the 20th Century Music

A. Terteryan belongs to the second half of the 20th century by his language, style and artistic figurativeness. His contemporaries are: Alfred Schnittke, Edison Denisov, Sofia Gubaidulina, Sergey Slonimsky, Boris Tischenko (Russia), Gyergy Ligeti (Hungary-Austria), Pierre Boulez (France), Karlheinz Stockhausen (Germany), Yannis Xenakis (Greece), John Cage (USA). While investigating Terteryan's music, it is striking to observe the coincidence of his creations' innovation with the prevision of the 20th century Western European and Russian music philosophers.

First of all, it is necessary to underline the everlasting ties between music and philosophy. The author finds that Martin Heidegger's and Pavel Florensky's musical-philosophical overviews are the most congenial to Terteryan's creative mindset (Heidegger's "Time and Existence"; the experience of Florensky's orthodox theodicy).

In Terteryan's compositions, a solo instrument stands for a sublime inner world; its sound carries the genetic memory of many generations. The sound of such an instrument implies the magical power of a centuries-old energy, reviving the genetic memory. The sound contemplation of time and

space changes radically. The world contemplation changes as well. The second edition of the opera "Fire Ring" is the edge line.

In the symphony genre, the Fourth Symphony has become such an edge. The "eastern" comprehension of the creation permeated with mythological symbolism is incarnated there for the first time. This is neither Wagner, nor Mahler. This is something coming from the deep "eastern" roots. Neither Wagner nor Mahler would be able to say as Terteryan said: "The creation is an exceptional gift, the reflection of a preterensual world. It is an immersion into a state where the individuality possessing the gift to accept sounds starts to hear the inaudible - vibrations of the Earth and the Universe". That's where the powerful rhythm and the melos of Terteryan's music comes from.

Terteryan's latest symphonies (V-VIII) are remarkable for the search of synthesis of the "Western" in the East and the "Eastern" in the West. His symphonies contain the majestic epos of our time, expressed with the ascending half- and quarter-tone tragedy (as in the opera "Earthquake").

## Միեր Նավոյան

### Երաժշտա-տեսական մեկ հասկացության շուրջ՝ Ավետ Տերտերյանի արվեստի առնչությամբ

Ավետ Տերտերյանի արվեստը կամ նրա մի շարք դրսևորումները, իհարկե, հաճախ դիտարկվել են հայ մշակույթի զարգացման տրամաբանության տեսանկյունից, սակայն մույնքան էլ, և գուցե ավելի համաշխարհային երաժշտության XX դարի նորարարական միտումների, ուղղությունների ֆոնի վրա:

Թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը արդարացված է Տերտերյանի ժառանգության դեպքում, քանի որ մասշտաբային լինելուց զատ, կոմպոզիտորի արվեստն իր մեջ ուղղակի սինթեզում է կենսունակ մշակութային ցանկացած արտահայտությանը բնորոշ այդ երկու երեսները՝ ազգայինը և համաշխարհայինը:

Մյուս կողմից, իհարկե ոչ միշտ, ազգայինը Ավետ Տերտերյանի արվեստում դիտվել է որպես ավանդության արտահայտության, իսկ համաշխարհայինը՝ գերակշռ առումով՝ նորարարական դրսևորում: Թեև այս կարգի դասակարգումը բացարձակ չէ, սակայն այն հիմնականում արդարացված է:

Մեր դիտարկումները ևս վերաբերում են ազգային ավանդությանը, որի արտահայտությունն Ավետ Տերտերյանի արվեստում մի կողմից կարող է XX դարի նորարարական մոտեցում համարվել, մյուս կողմից այն հենց այդ ավանդականի ուղիղ դրսևորումն է՝ միայն XX դարին հատուկ երաժշտական մտածողության տեսանկյունից:

Այսինքն՝ ուզում ենք ասել, թե ցանկացած մշակույթի ավանդությանը ինչ-ինչ արտահայտություններ կարող են դրսևորվել նույն մշակույթի շրջանակներում, իրարից մեծ ժամանակահատվածներով բաժանված, մույնիսկ առանց միմյանց հետ ուղղակի կապակցվածության, սակայն տվյալ ավանդության առումով, նույն մշակույթի զարգացման ներքին ընդհանուր տրամաբանությամբ: Այլ խոսքով, V դարում ապրող հեղինակի և XX դարի կոմպոզիտորի հայացքների մեջ եղած ընդհանրությունը կարող է հիմնավորվել ոչ միայն այն պատճառով, որ կոմպոզիտորը կարող էր գիտենալ, ուսումնասիրել և վերամարմնավորել իր մշակութային ավանդույթը, այլ նաև այն պատճառով, որ մշակութային ավանդույթն իր տրամաբանական զարգացմամբ կարող է դրսևորվել տարբեր ժամանակաշրջաններում, տիպական ընդհանրություն գոյացնել այս երկու անհատների միջև՝ անկախ այն բանից՝ XX դարի կոմպոզիտորը գիտե՞ր միջնադարյան ավանդույթը, թե՞ ոչ:

Ուստի, խնդիրն Ավետ Տերտերյանի արվեստը միջնադար տեղափոխելը չէ և ոչ էլ միջնադարյան ժառանգությունը XX դար անհարկի քարշ տալը, այլ մատնացույց անելը ավանդությանի և նորարարականի համակցությունը՝ երաժշտա-տեսական մեկ հասկացության շուրջ:

«Ճայն» բառը միջնադարյան տեսական մտքի մեջ հույժ բազմիմաստ հասկացություն է: Այն առաջին հերթին, իհարկե, փիլիսոփայական եզր է, սակայն ակնհայտորեն գեղագիտական ենթատեքստով: Մյուս կողմից՝ զուտ երաժշտական իմաստով ևս «Ճայն» տերմինն ունի առնվազն երկու [1] նշանակություն՝ որպես ձայնեղանակ, որ է այսօրվա ընկալմամբ, մի շարք երաժշտական տարրերի հարաբերականորեն կայուն մի համալիր՝ կանոնացված և պարտադիր հոգևոր արվեստի շրջանակներում. մյուս բովանդակությամբ՝ որպես երա-

ժշտության տարրական մասնիկ այսօրվա «հնչյուն» իմաստով: Այս վերջին նշանակությունը սերտորեն առնչվում է հին և միջնադարյան փիլիսոփայական հասցեներին:

«Ձայն» երաժշտա-տեսական հասկացության ընկալումը փիլիսոփայական աշխարհայացքի հետ միասին զարգացում է ապրել հին և միջնադարյան Հայաստանում: Նախ, հին և հելլենիստական շրջանի հույն փիլիսոփաների ձևակերպումների մեկնաբանության և յուրովի որոշեզման շնորհիվ նկատելի է «ձայնի» վերաբերյալ սոսկ մասնակի ընդհանրություն, ասենք՝ հայ միջնադարյան հեղինակների և Պլատոնի, Արիստոտելի կամ Ջենոնի հայացքների միջև և նկատելի չափով նորովի մոտեցում վերջինների համեմատ [նշվ.աշխ., էջ 105]:

Ասեմք, որ խնդիրն ուսումնասիրված է հայագիտական գրականության մեջ: Նաև լուսաբանված են հայ միջնադարյան պրոֆեսիոնալ երաժշտության ոլորտում նվագարանային երաժշտության գերապատվության զուտ փիլիսոփայական պատճառները և այդ հայացքների զարգացումն ու փոխակերպումը [2]:

Փոքր-ինչ մեկնաբանենք, որովհետև հենց այս հանգույցն է, որում «ձայն» բառն իմաստավորվում է որպես երաժշտա-տեսական հասկացություն. դրանից դուրս այն փիլիսոփայական հասկացություն է:

Այսպիսով, հայ միջնադարյան պրոֆեսիոնալ երաժշտության գերազանցապես երգային լինելու համգամանքն, այլևայլ պատճառներից զատ, բացատրվում է նաև հին փիլիսոփայական աշխարհայացքով: Պլատոնն ասում է, թե երաժշտության իմաստավորված լինելն ապահովվում է ռիթմի և խոսքի համադրությամբ և հավելում. «Առանձին վերցրած սրնգափողի և տավղի վրա նվագի կիրառումը պարունակում է իր մեջ վերին աստիճանի անճաշակ և միայն ձեռնաձուլին արժանի մի բան...» [3]: Արիստոտելը, քննելով նույն խնդիրը, երաժշտությունը դիտարկում է հասարակական ֆունկցիոնալության տեսանկյունից, վրկալ և նվագարանային երաժշտության դաստիարակչական կողմով: Արդյունքն այն է, որ սրնգի նվագը նպատակահարմար չի համարվում դաստիարակության գործընթացի համար նախ՝ որովհետև միաժամանակ խոսք օգտագործելն անհնար է, ապա՝ որովհետև նվագարանային երաժշտությունը նպաստում է «ոչ այնքան մարդու բարոյական հատկությունների զարգացմանը, որքան նրա օրգիստիկական (ռախճակա՜ն) հակումներին...»: [նշվ. աշխ., էջ 200]: Դժվար չէ գուգահեռներ տեսնել այս վերջին ձևակերպման և միջնադարյան եկեղեցական աշխարհայացքի համարժեք դիրքորոշման միջև: Այստեղից էլ V-VI դարերի հայ խոշոր եռօպլատոնիկ փիլիսոփա Դավիթ Անհաղթի ձայների դասակարգումը, որում անշունչ նյութից արձակված ձայնն իմաստ չունի: Այն դասակարգվում է որպես «անհող աննշանական»: Հասկանալի է, որ ձայների այս ենթատեսակի մեջ է նվագարանային ձայնը և այն դիտարկվում է որպես անիմաստ:

Մշակութային մի շարք լուրջ տեղաշարժերից և Դավիթ Անհաղթից շուրջ վեց հարյուր տարի հետո հայկական Վերածնության խոշոր տեսաբաններից Հովհաննես Սարկավագ Իմաստասերը, հենվելով նույն Դավթի տեսակետների վրա, սկզբունքային շրջադարձ է կատարում ձայների դասակարգման, հետևապես նաև նվագարանային երաժշտության ընկալման ասպարեզում: [4]: Սովետադարձարդապետը կենդանիների ձայնը տարբերում է նվագարանայինից նրանով, որ

թեև երկուսն էլ «անհոդ» տեսակին են պատկանում, սակայն նվագարանային ծայները բանական են, մտքի զորություն ունեն և նրանցով արտահայտած գաղափարն ընկալելի է:

Այս դասակարգումը, որն այժմ շատ սովորական է ընկալվում, ըստ էության, միջնադարյան երաժշտա-տեսական մտքի հեղաշրջում էր, ինչն իր մի շարք սկզբունքային կողմերով կանխեց եվրոպական տեսական մտքի ձեռքբերումները: Մասնավորաբար՝ նվագարանային երաժշտության իմաստավոր լինելուն զուգահեռ, նաև զգացմունքային մերգործության հատկանիշ ունենալու հանգամանքը, որը, մի կողմից, շեղում էր այլութագրական զուտ դատողական մոտեցումներից, մյուս կողմից կանխում էր Ռոջեր Բեկոնին: Երաժշտությամբ բնութայունը միմեծիկ կերպով արտացոլելու առումով Հովհաննես Սարկավազը կանխում է Գլարիանին (նշենք, որ դիտարկումները Կ.Միրումյանին են):

XX դարի երաժշտական մշակույթի համար նվագարանային երաժշտության վերոհիշյալ հատկանիշների հաստատագրումն, անշուշտ, ոչ մի նոր բան չէր պարունակում: Սակայն, այսօրվա տերմինաբանությամբ հնչյունին, հին և միջնադարյան տերմինով՝ ծայնին բանական-զգացմունքային հատկանիշ վերագրելը, կարծում ենք, նորարարական է: Այն, ինչ խոսք, կարող է բացատրվել, ձևակերպվել, վերացարկվել համաշխարհային երաժշտության մի շարք նորարարական ուղղություններով, դրսևորումներով, դրանք մատնանշող տերմիններով: Ա.Տերտերյանի արվեստում դրանց մասին բավականաչափ խոսվել է:

Մեր նպատակն այլ է: Կարծում ենք՝ ակնհայտ է, որ բովանդակային հատկանիշների ամբողջ համալիրը հնչյունին վերագրելն ընդհանուր է թե՛ Ա.Տերտերյանի երաժշտության, թե՛ հին և միջնադարյան տեսաբանությունների համար: Ի հարկե, իրենց տեսական դատողություններից դուրս և՛ Դավիթ Անհաղթը (V-VI դդ.), և՛ Հովհաննես Սարկավազը (XII դ.), հետագայում նաև Հովհաննես Երզնկացի Պլուզը (XIII դ.) և այլոք նկատի ունեին մեղեդի կամ իմպրովիզացիոն ընթացք ունեցող մոնոդիկ արտահայտություն: Սակայն թե՛ այդ մեղեդին, թե՛ երաժշտությունն առհասարակ գիտակցում և դատում էին հենց հնչյունից սկսած: Առավել ճիշտ, իրենց մոտեցումը հիմնավորում էին հնչյունին վերագրվող հատկանիշներից ելնելով, փիլիսոփայական ձևակերպմամբ՝ հնչյունի իմաստային, «էութենական» և նշանահաղորդակցական հատույթներով [5]:

Կարծում ենք՝ մոտեցումն ուղղակի մույնական է նաև Ա.Տերտերյանի ստեղծագործության մեջ: Նրա արվեստի կապակցությամբ երաժշտագետներն առավել հաճախ խոսում են հնչյունի, նրա տարբեր հատկանիշների, մասնավորաբար տեմբրի, տևողության, ուժգնության այլևայլ որակական փոխակերպումների, վերջապես հնչական զանգվածի, շերտի, ոլորտի մասին և անհամեմատ սակավ դեպքերում՝ թեմայի կամ, առավել ևս, մեղեդու մասին: Ի դեպ, մեղեդիական գծի մասին խոսելիս էլ առավել հաճախ հիշվում են ազգային մշակութային ակունքները, ինչպես օրինակ՝ երկրորդ սիմֆոնիայում ծայնի հանրահայտ երգամասի կապակցությամբ:

Ստացվում է, որ Ա. Տերտերյանն, ինչպես և մեր հիշատակած մտածողները, երաժշտության մասին վերացարկելիս, առավել հաճախ դիմել է հնչյուն հասկացությանը որպես ոչ միայն երաժշտության տարրական բաղադրամասի, այլև բանական-զգացմունքային սկիզբը կրող առանցքի:

Սենք դիտարկեցինք ծայն հասկացության երաժշտական ենթատեսքստը՝ արդի երաժշտա-տեսական ընկալումներին համապատասխան: Հին և միջնադարյան տեսական միտքը «ծայնի» թե՛ դիտարկված իմաստը, թե՛ մյուս դրսևորումները բնմում է մեկ ամբողջական համակարգի մեջ: Այսինքն՝ փիլիսոփայական համապարփակ մոտեցմամբ: Այս տեսանկյունից Դավիթ Անհաղթի «ծայնի» դասակարգումը կատարված է ամենայն գիտելիք ընդհանրապես դասակարգելու անհրաժեշտությամբ. «ծայն երկակի է, կամ յօդեալ, կամ անյօդ. յօդեալ՝ որպես մարդոյ, կամ անյօդ՝ որպես անասնոյ և կամ որպես անշնչիցն հնչմունք: Եվ հեթաքունչիտն դարծեալ երկակի, կամ նշանական, կամ աննշանական: Յօդեալ և նշանական՝ որպես արծուի և եղջերու, վասն զի յօդեալ են սիդոբայիւք, և նշանակեն զարծուին և զեղջերուն: Իսկ յօդեալ և աննշանական՝ որպես ձիակապիկն և եղջերուաքաղն. քանզի այսոքիկ յօդեալ են, բայց նշանակեն և ոչ ինչ: Իսկ անյօդ և նշանական, որպես հաջիուն շան. զի թէպէտ և անյօդ է՝ նշանակէ զգալուստ մարդոյ կամ զազանի: Իսկ անյօդ և աննշանական՝ որպես հնչումն քարի կամ փայտի»: [6]: Այսինքն՝ ճիշտ նույնն է դասակարգման ընդգրկումը նաև Դովհաննես Սարկավագի մոտ: Բայց մի՞թե Ա.Տերտերյանը նույն ընդգրկումով չի օգտագործում իր արվեստում կիրառվող պոետիկ դեկլամացիոն հատվածները, այլուրեքնի արտասանությունը՝ որպես ինքնաբավ հնչական միջոց, էլ չասած տարբեր երաժշտական գործիքների ծայնական արտածումներն ու XX դարի ծայնագրման տարբեր տեխնիկական միջոցներով հնչատարածքի և հնչյունի որակական փոխակերպումների օգտագործումը կարող են համարվել նորարարական մոտեցումների արդյունք: Սակայն դրանք, բոլորն էլ տեղավորվում են միջնադարյան փիլիսոփաների ծայնական դասակարգումների մեջ՝ սկսած հոդավոր իմաստավոր ծայնից, որ է մարդկայինը, մինչև անհոդ իմաստավորը, որը բովանդակավորման պայմանով կարող է լինել ծայնային իրողության ցանկացած գործիքային կամ շնչավոր արտահայտություն: Եվ այդ բոլորը նույն միջնադարյան փիլիսոփաների ձևակերպած և հաստատած բանական, դատողական - զգացմունքային հատկանիշի անպայման առկայությամբ: Այլ խոսքով, մենք նշում ենք տիեզերքում հնարավոր ծայների ընդգրկումը՝ դրանք բովանդակային հատկանիշ վերագրելով կամ ընդհակառակը՝ տիեզերքն ընդգրկում ենք բովանդակային-զգացմունքային մեծ լիցք կրող ծայնատեսակների հնարավոր ամբողջ բանօրացումներով: Սա երաժշտությունը տեղափոխում է ճանաչողության դաշտ, դարձնում իմացաբանական ակտիվ գործոն, աշխարհամայնողության պրակտիկա: Եթե Դավիթ Քերականը (Վր.) հնչյունը համարում է բանականության նյութ, ինչպես փայտը հյուսնության և երկաթը՝ դարբնության [7], ապա Դովհաննես Երզնկացի Պլուզն ուղղակի ձևակերպում է, թե երաժշտությունն արդյունք է մարդու ճանաչողական և լսողական կարողությունների: Տերտերյանի դեպքում նշված դիտարկումներն ապացուցվում են նրա արծարծած գաղափարական շերտերով և ընդգրկումներով, ինչն ամբողջ վերոհիշյալի հետ միասին վաղուց ի վեր կոմպոզիտորին իրավունք է տվել երաժիշտ-մտածողի կարգավիճակով մտնել երաժշտության պատմություն:

Ամփոփելով՝ նշենք, որ միջնադարյան փիլիսոփայական հայացքները ծայնի որակների և տեսակային հարստության վերաբերյալ իրենց համարժեքային արտահայտությունն ունեն Տերտերյանի արվեստի շրջանակներում՝ արդեն որպես

հնչող օրգանիզմ: Երկու դեպքում էլ մոտեցումն ու մասշտաբը փիլիսոփայական են և երաժշտությունը դիտարկվում է որպես իմացաբանական գործոն կամ ուղորտ մարդու հոգևոր կեցության մեջ: Կարող ենք իրավացիորեն պնդել, որ Ա.Տերտերյանի մոտեցումները, նրա արվեստն առհասարակ համաշխարհային մշակույթի տարբեր շերտերից են սնվել: Կարող ենք նույնիսկ որպես հարց թողնել, թե Տերտերյանն արդյո՞ք ուսումնասիրել է Դավիթ Անհաղթի, Յովհաննես Սարկավազի, Յովհաննես Երզնկացի Պլուզի և այլոց աշխատությունները: Այս բոլոր կռվանքներից և հարցերից դուրս՝ մեկ բան հստակ է. հայ երաժշտական մշակույթի պատմությունը ճանաչում է տիեզերքը հնչականությամբ իմաստավորելու, բացատրելու, զգալու տեսական, ուրեմն և գործնական ավանդույթ: Յետևապես օրինաչափ է նրա դրսևորումը V-VI, XI, XIII, ապա XX դարերում: Օրինաչափ է ունենալ իրար կապակցված կամ արտաքին կապերից զերծ, մշակութային ներքին ընդհանրությամբ միավորված դրսևորումներ: Եվ դրանցից յուրաքանչյուրն իր ժամանակի մեջ կարող է համարվել որքան ավանդական, նույնքան էլ նորարարական. ինչպես Դավիթ Անհաղթն առաջադրեց ծայնական նոր դասակարգում, ինչպես Սարկավազ Կարդապետը ծայնի մասին իր մոտեցումներով դեմ դուրս եկավ ամբողջ միջնադարին, ճիշտ այդպես էլ Տերտերյանը փոխեց XX դարի երաժշտության մեջ հնչյունի ընկալման համակարգը:

1. Тагмизян Н. Теория музыки в древней Армении.- Ереван, 1977, сс. 104-105, пр.342.
2. Թահմիզյան Ն., նշվ. աշխ., Կ.Միրումյան, Յովհաննես սարկավազի աշխարհայացքը.- Երևան, 1984:
3. Античная музыкальная эстетика. // Вступ. оч. и собр. текстов. Лосева А.Ф.- Москва, 1960, сс. 146-147.
4. Միրումյան Կ., նշվ. աշխ. 207-214:
5. Ձևակերպումները Կ.Միրումյանին են:
6. Դավիթ Անհաղթ. Երկասիրութիւնը փիլիսոփայականը.- Երևան, 1980, էջ 110:
7. Традиции и современность. Вопросы армянской музыки (книга 1). - Ереван, 1986, с.47.

## Mher Navoyan About a Musical - Theoretical Concept Concerning Avet Terteryan's Music

The concept of "dzayn" ("voice"), in the meaning of "sound", was one of the core concepts of the theoretical thought in ancient and medieval Armenia. Its philosophical classification comprises all the possible kinds of tone in a sound space. In the same time, its musical contents developed within the frames of these classifications. In the 5-6th centuries, the sound of a musical instrument has been considered senseless, according to the classification by the philosopher David

Anhaght (the Invincible). Then, in the 11th century, the prominent Armenian theorist Hovhannes Sarkavag already distinguished the musical tone in the rank of meaningful expressions, alongside with human voice.

Together with this understanding of sound, an emotional impact and cognitive process have been considered in medieval Armenia as attributive to the music.

These features of the sound are well preserved in A.Terteryan's art. However, the boundaries of their cognition are extended up to the cosmic forms. The sound as expression of music also amplifies its borders, including almost all the manifestations that the ancient philosophers considered in the Space.

In other words, the understanding of the sound-tone concept in the context of Terteryan's art can be considered as a new but extremely appropriate expression of Armenian cultural traditions. It is innovative, consonant to the 20th century world music tradition and in the same time concordant to the national traditions.



**Михаил Кокжаев**  
**“Параллельные миры” Авета Тертеряна**

Сопутствующее развитию цивилизации искусство, в частности музыкальное, являясь весьма существенной частью процесса познания, всегда отражало ключевые черты конкретных исторических событий, фиксируя в общественном сознании их сущностное начало, которое в духовной памяти человечества приобрело значение этического и нравственного эталона.

Особенно остро искусство реагировало на события, которые принято считать прорывом в общественном сознании — радикальное изменение общепринятых социальных и моральных устоев, — с которого, как правило, начинался новый виток в цивилизационной спирали.

Именно таким прорывом в музыкальной цивилизации Армении стало творческое наследие Авета Тертеряна, сумевшего разрушить клеть исчерпавших себя композиционных традиций, в значительной степени заимствованных из европейского классицизма, и вырваться в новый, “параллельный мир” непознанного.

Ощущение безграничной пространственности, неизменно присутствующее во всех произведениях Авета Тертеряна и захватывающее даже не очень впечатлительного слушателя, является одним из самых замечательных качеств композиторского стиля.

Очевидно, что для достижения эффекта пространственной бесконечности композитор использовал особую иерархическую систему пропорциональных соотношений разновеликих компонентов композиции, предусматривающую огромную дистанцию между элементарным Частным и множественным Целым.

Для выявления закономерностей равновесия этой системы пропорций, уложенной к тому же в определенную логическую цепь причин и следствий, обычные методики музыкального анализа неприменимы и требуют привлечения к исследованию ряда понятий из точных наук. Попробуем высказать несколько предположений на этот счет.

Тертеряновское музыкальное письмо, несмотря на обилие вероятностных композиционных технологий, чрезвычайно точно с точки зрения звуковой организации. Поля неопределенности, то есть приемы ограниченной алеаторики сформированы с таким расчетом, что в каждый момент течения музыкального процесса возникает вполне конкретное звукообразование, отчего относительная система случайных звуковых совпадений рождает хоть и усредненный, но всегда определенный акустический эффект.

Но главное заключается не в этом, в общем-то освоенном приеме, а в его функциональной миссии — обертоновые надстройки, являясь результатом сопряжения огромного числа подвижных звуковых микроструктур, слагаются в некую, предварительно представленную композитором в перцепции акустическую среду обитания либо эфемерных, едва прослушиваемых, чаще даже угадываемых ирреально-мелодических линий, либо представляют собой пространственный коридор, сквозь который прорывается потенциально иной, единичный музыкальный символ. Только при такой организации звукового поля единственный звук становится носителем образа, поскольку эффект его возникновения подчеркнут и обусловлен особыми условиями созданного композитором звукового пространства. Иными словами это — реконструкция, или точнее — сотворение мыслимого автором нового неведомого музыкального “параллельного” Мира, в котором все привычное переосмыслено и находится в совершенно иной системе музыкальных координат.

Другим феноменом тертеряновской техники является парадоксальное музыкальное Время. Как известно, в музыке Время становится ощущаемым измерением. Оно у Тертеряна чрезвычайно необычно и многовекторно. Кроме прямой магистральной процессуальности, в структуре полотен композитора постоянно присутствует парадокс временных петель, микрорепетитивных возвратных пульсаций, придающих процессуальности качество особой многолинейной дискретности. Необычность этого принципа в том, что у Тертеряна репетитивность либо связана с гипертрофическим пролонгированием течения музыкального потока, что приводит к ощущению временного торможения магистрального Времени или даже его остановки, либо вариативна — объект повторений — мотивное звено в каждом следующем повторе, слегка видоизменяясь, рождает эффект веерного разветвления временных векторов — утрачивается привычная логика причин и следствий, а в результате слушатель обретает парадоксальное смешение времен, и прошлое замыкается в будущем. Эти микроструктурные парадоксы Времени проецируются на одну, две или несколько магистрально движущихся линий, сохраняющих признак причинно-следственных связей, и в этих взаимопроециях воссоздается особое музыкальное мироздание, в котором есть своя необычная относительность, своя взаимозависимость музыкального вещества, его энергетики и неоднородного Времени.

Неоднородность Времени присутствует в любом, имеющем несколько относительно различных линий, произведений. Однако в партитурах Тертеряна временные и энергетические характеристики самих линий имеют признак гипертрофии, отчего и воспринимаемая ухом прост-

ранственность приобретает поистине астрономические масштабы. Этому способствует и сама иерархия разномасштабности: от единичного звука, энэргетика и протяженности которого концептуально функциональны — до безграничного “вакуума”, заполненного музыкальным протовеществом. Иными словами, композитор создает музыкальные “звездные” и “галактические” системы, помещая их в “космические” просторы чрезвычайно разреженного музыкального протовещества, из которого, собственно, эти системы и сформированы.

Следует отметить, что именно эта взаимозависимость субстанции и Времени определяет и целостность формообразования полотен Авета Тертеряна, которое всегда представляет собой систему энергетических сгущений и разрежений, от коих, в свою очередь, зависит интенсивность течения разновекторного Времени. В определенном смысле музыкальный поток Тертеряна подчинен закону соотношения музыкальных масс и Времени, и интенсивность его течения определяет коэффициент энтропичности, то есть степени равномерности распыления музыкального вещества в пространстве и процессуальности.

Однако вероятностные процессы, протекающие в творениях Авета Тертеряна, отнюдь не стихийны, точнее — их можно определить как *прогнозируемую вероятность*, а еще точнее, как *прослушанный*, а значит и *просчитанный*, ясно предполагаемый композитором усредненный вероятностный результат случайных звуковых совпадений и их обертоновых надстроек в пределах определенного темброво-акустического поля.

Скорее всего при создании этих полей Тертерян использовал технологию подобий звуковых множеств, учитывая и способность музыкального протовещества к самоорганизации и предусматривая вполне определенные акустические эффекты при совмещении многоярусных репетитивно-фактурных комплексов, ориентируясь на принцип *акустической валентности* выстроенных в параллельные линии ритмоинтонационных микромодусов. При этом соблюдается *энергетический баланс* во всей иерархии одновременно движущихся пластов. Но само динамическое равновесие также подвижно, поскольку представляет собой *постоянно нарушаемое и тут же восстанавливаемое тождество* в относительном взаимодействии и взаимодействии составляющих поток микромодусов. Именно эта сложнейшая система суммирования разнорасчетных линий, воспринимаемая слушателем как поток мерцающих звуков и призвуков, является акустическим аналогом пространственной бесконечности, в которой и размещаются тертеряновские “планетарные” и “звездные” Миры.

Только что высказанные мысли являются вполне обоснованными

предположениями автора этой статьи и, конечно же, требуют конкретного аналитического подтверждения, что в пределах краткого изложения неосуществимо, тем более, что и сама методика анализа требует новых, не применявшихся ранее аналитических приемов, заимствованных из математических теорий: множеств и вероятности и физической теории относительности. К тому же, следовало бы привлечь и некоторые представления из теории поля, поскольку в музыкальной ткани Авета Тертеряна, без сомнения, проявляются *законы взаимовлияния акустических волн*. Это позволит раскрыть многие закономерности композиционной технологии Авета Тертеряна.

\* \* \*

И все-таки даже глубокий технологический анализ вряд ли раскроет все художественные тайны тертеряновских музыкальных коллизий, особенно те, которые находятся в сфере чисто-духовной и непереводимы на язык конкретных понятий.

Многое из "сказанного" Аветом Тертеряном остается и останется таинственным, ускользающим от духовного ока даже посвященного слушателя. И это не удивительно, а скорее закономерно — ведь то, что открылось Творцу, зашифровано в сложной звуковой символике и чаще поражает воображение своим неприземленным, точнее, неземным совершенством, проникающим в сознание, минуя блок ассоциативных сравнительных реакций.

В бесконечностях тертеряновского музыкального пространства протекают стихийно-вероятностные процессы звуковой самоорганизации высшего, астрофизического порядка. Властные жесты создателя музыки, управляя потоками звукового протовещества, создают стройные и стабильные планетарные, "звездные" и "галактические" системы, моделируя кэрроловское зазеркальное мироздание, в котором разместились вся иерархия вселенских масштабных порядков — от "микро" — до "макро"-космических.

Музыка Авета Тертеряна — это новая, непознанная музыкальная Вселенная с иным набором констант и совершенно невиданной музыкально-пространственной геометрией, в которой значительно больше изменений, чем в нашем реальном Мире. Но и наш привычный мир расширяется, меняя свои топологические очертания, и заметить признаки этих изменений дано лишь посвященному Творцу музыки, а увиденное им и воплощенное в творениях позволит и нам, внимающим его мудрости, узреть и ощутить истинную картину постоянно меняющегося и пребывающего в бесконечном и сложном движении и развитии Мироздания!

**Mikhail Kokzhayev**  
**"The Parallel Worlds" of Avet Terteryan**  
**(Excerpts from the text)**

...Avet Terteryan's creative heritage has become the turning point in the musical civilization of Armenia. He has broken out the cage of self-exhausted composition traditions, mainly borrowed from the European classicism, and entered the new mysterious "parallel world"...

...The composer uses a special hierarchic system of proportional correlation of diverse-dimensional composition components, in order to reach the space infinity effect. It envisions a huge distance between the uncomplicated Particular and the manifold Whole.

The common methodologies of musical analysis are not proper for the revelation of the compliance of balance of this proportional system, arranged in its turn in a specific logical chain of cause and effect. The study of this phenomenon demands for the attraction of a number of conceptions applicable in exact sciences...

...It is a reconstruction, or, to be more precise, a creation of a new mysterious musical "parallel" world, conceived by the author, where all the usual concepts are comprehended anew and positioned in an absolutely different system of musical coordinates...

...The paradoxical, extremely unusual and multi-vector musical Time is another phenomenon of Terteryan's technique. Besides the straight main processes, the paradox of Time loops is tangible in the structure of the composer's works. The micro-repetitive pulsations impart a quality of specific multi-linear discretion...

...The time and energetic characteristics of the lines have the features of hypertrophy in Terteryan's scores. That is why the ear-comprehended spatiality has indeed astronomical scopes...

...The composer creates musical "star" and "galaxy" systems, locating them into the space of an extremely rarefied proto-substance. In the same time, these systems have been formed from the latter...

...The probabilistic processes flowing in Terteryan's works aren't spontaneous; they can be defined as a foreseen probability. To be more precise, it is a distinctly assumed averaged probabilistic result of casual sound coincidences and their overtone raisings within the frames of a certain timbre-acoustic field...

...This extremely complicated system of calculation of multi-discrete lines, perceived by the audience as a flow of flickering sounds stands for an acoustic analogue of space infinity, where Terteryan's "planet" and

"star" Worlds are located...

..Anyway, even the deepest technological analysis will barely reveal all the artistic secrets of Terteryan's musical collisions, particularly the ones standing in a purely spiritual sphere that cannot be interpreted within the tangible notions...

...The permanent spontaneous-probabilistic sound self-arrangement processes of the highest astrophysical order flow in the infinity of Terteryan's musical space. The creator's powerful gesture, managing the flows of the sound proto-substance, creates a harmonious and stable "planetary", "star", "galactic" systems modeling Lewis Carroll's through-the-looking-glass Universe, where the whole hierarchy of the universal order is stationed both on micro- and macrocosmic level...

...Avet Terteryan's music is a new mysterious musical Universe with totally different set of constants and unprecedented musical-spatial geometry, having much more dimensions than the real life has.

**Хайнц-Эрих Гедике**  
**Авет Тертерян и западный модерн**  
*Сопоставление двух музыкальных культур*

Само собой разумеется, что глубинное мышление в Армении и Западной Европе отчетливо различно. Я понял это во время моего путешествия, правда, не сразу, но с большим изумлением.

Я хочу осветить эту глубинность на примере Тертеряна, (сросшегося с армянскими традициями), и западноевропейского модерна.

Непосредственная и энергичная — такова музыка Авета Тертеряна из Армении. Драматургически ясно обоснованные музыкальные фрагменты приходят к сигналам, впечатляющие интенсивные звуковые наслаждения создают эффект течения, не поддаваться которому не может почти никто.

Ясная и точная эстетика передает бесспорные послания, прочно основываясь на традициях. В Западной Европе центры тяжести преимущественно находятся в другом: вопрошающие саморефлексии, критицизм, отход от традиций — это штампованное содержание западных авангард-представлений. Послания обозначены фрагментарно, традиции в развитии сознания обесцениваются.

“Сейчас” — это главное, которое также имеет свое позитивное значение. Вечное называется здесь: возможен разрыв с музыкальной историей.

Тертерян знает западную эстетику и ее технику, но живет, исходя из своей армянской культуры, из восточноевропейского окружения. Его темноокрашенная музыка зиждется на чем-то, идущем от трагизма предначертанной картины мира. Элементы этой музыки бесстрастно находятся в пространстве и открывают взгляд на существенное: его музыка становится вратами к мистике.

Конечно, жизненные ощущения в столь отдаленных странах очень различны. Армения лежит на юго-востоке Европы, в окружении исламских стран и культур Ирана, Азербайджана, Турции. Страстная глубокая эмоциональность проповедует здесь музыкальную культуру. Это восточное влияние затронуло армянскую музыку. Длинные тягучие звуки, приглашающие к погружению, издаваемые дудуком с помощью циркулярного дыхания, строят длинную мелодическую линию, становятся концентрированным стилем.

Менталитет и образ жизни в Германии к тому же противостоят этому. Западный европеец склонен прятаться от многозначительности, он настроен критически по отношению к миру чувств. Здешние авангард-

представления несут сильный отпечаток этих обстоятельств.

Саморефлексивный критицизм, слабо обозначенная эстетика, фрагментарное использование музыкальной идеи имеют здесь свое основание. Подавление эмоциональности, обрыв драматургических течений и расщепление показывают картину "Новой Музыки". Деконструктивизм в качестве анализа. Современная ситуация в западной культуре тем не менее провозглашает закат этой авангард-идеи. "Модерн" закончился. Понятия "Постмодерн", "Второй модерн" показывают только, что изменения уже неизбежны, но основополагающие новые идеи отсутствуют, или неясны. Человек может (снова) все сделать. Мелодии, коллажи, различные стили, абстракции. Но основополагающие идеи Для Чего и Куда не могут быть пересмотрены. От убедительности новых точек зрения трудно отказаться. Джон Кольтрейн, Луиджи Нono, Оливье Мессиан, Антон Веберн, Арнольд Шенберг — это длинная история культуры. Ныне живущим художникам предоставляется шанс.

В этой ситуации взгляд в другие сферы культуры поучителен. Но не так, как бывает зачастую, чтобы уловить лишь экзотику чужого или восхищаться аутентичностью до того другой, одинокой, девственной музыкальной культуры, как кладезью правды. Основополагающие вопросы необходимо поставить заново. Почему музыка? Почему так? Для чего критерии авангард-идей были хороши? Их смысл мы должны раскрыть в дальнейшем, для решения этих проблем новым способом. Взгляд через границы может при этом подарить обильное количество ответов. Так, например, утвердительный ответ более продуктивен, нежели критика.

Проникновение в композиторскую работу Тертеряна ценно вдвойне: она близка нам (он пишет симфонии) и далека (он коренится в армянской культуре, выросшей в точке пересечения ориентализма и христианского течения). Таким образом, он принимает другую точку зрения, движущая причина его музыки другая, однако он работает в западных симфонических формах, использует богатые знания западной композиторской техники. Армянская музыкальная традиция для него родина, которую он расширяет, но не стремится к уничтожению веры. Он не иронизирует, а проникает в самую глубину своей старинной музыки. Он передает дохристианское знание вместе с армянским христианством.

Экономность средств, точный выбор идей способствуют ясности в передаче посланий. Его музыка хорошо слушается, ясная в своем развитии, но экономная в использовании общепринятых материалов, таких как мелодия или традиционная европейская гармония. Привычное не



воспринимается как таковое, скупость его выразительных средств захватывает. Тертерян знает, о чем он хочет рассказывать, и в этом он строг. Понятие нового видится отсюда наполненным другой жизнью: рассказываемое важно, и его невозможно рассказывать другим способом.

Наш западный постмодерн и рациональное комплексное многообразие не допускают нам такой вышеописанной прямоты. Это и не нужно, однако это содержит риск — ничему не быть обязанным. Строгость не выступает из укрытия, куда она помещена стыдливо.

Вкратце, без сомнений, высказывать суждения несложно, но различия при этом должны быть отчетливо акцентированы. В западной Европе имеются разнообразные ответвления, отходящие от главного русла, что присуще даже выдающимся композиторам.

Я хотел бы на нескольких примерах пояснить сказанное: две маленькие истории: при моем первом личном знакомстве А.Тертерян говорил о своем отказе от Джона Кейджа: человек должен оставаться при своих исторических корнях и не заимствовать чужие корни (у Кейджа: Дзен-Буддизм).

Я был изумлен этим действительно пронизательным аргументом, но Кейдж был и остается великим новатором, он сделал духовное понятным в повседневности. В моей западной культуре ценится сиюминутное "Сейчас", как главное. Мое удивление научило меня: имеются иные фундаментальные положения, то, что казалось мне само собой разумеющимся, вопрошало.

Немецкий композитор Дитер Шнебель (я нахожу его очень значимым) противопоставляет различнейшие материалы, связывает "Настоящее" и "Прошлое", "банальное" и "сакральное". В своих хоральных прелюдиях для "Фонограмм" орган и другие инструменты используются как шум парового локомотива. Во времена этой композиции (1967-1969гг.) паровые локомотивы были настоящим, сегодня их уже нет, они производят впечатление романтики, ностальгии. С маленьким ансамблем мы хотели снова исполнить это произведение в одной церкви и спросили Шнебеля об этой "Проблеме". Его ответ: "В Мюнхене есть метро, которое издает шипящие и свистящие шумы, это можно использовать".

Это вкратце на практике и наглядно показывает, как приобщение "Сейчас" имеет эстетический вес. В "фонограммах" Тертеряна эта проблема выступает не так легко, его музыка имеет вечное как основу.

Музыка Тертеряна внешне своими симфониями и по-западно обработанному звуковому материалу, с его записью в неоклассическом сти-

ле очень близка нашей современной западной культуре. Однако в своих мотивациях он совершенно другой. Его родина Армения составляет здесь значимую духовную основу, что для нас очень ценно и дает повод для размышлений.

*Перевод с немецкого А. и В. Яскорские*

**Heinz-Erich Goedecke:**

**“A. Terteryan and the Western European Avant-Garde”**

The musical thinking of Avet Terterian is intentionally developed from the tradition of his homeland. He [pushes] his composition techniques, which are very clearly chosen.

His musical message is direct, without deviation, and very clear. It sounds unambitious like a matter of life and death.

In this relationship, western European modernism often attempts to be ambiguous, without answers.

**Heinz-Erich Goedecke**

**Avet Terterian und westliche Moderne**

Ein Vergleich zweier Musikkulturen Das Selbstverständliche im Hintergrunddenken ist in Armenien und Westeuropa deutlich verschieden. Dieses habe ich gelernt auf meinen Reisen, natürlich langsam, aber mit umso grösserer Verwunderung.

Ich möchte diese Hintergründe ausleuchten: bei Terterian (verwurzelt in armenischer Tradition) und in der westeuropäischen Moderne. Direkt und zupackend, so ist die Musik Avet Terterians aus Armenien. Musikalische Momente werden dramaturgisch klar gesetzt, geraten zu Signalen, Zeichen, werden Symbole. Lang anhaltende Entwicklungen, sensibel intensive Klangsichtungen erzeugen eine Sogwirkung, der sich fast niemand entziehen kann. Eine klare und präzise Ästhetik vermittelt fraglose Botschaften, fest in der Tradition verwurzelt. In Westeuropa liegen die Schwerpunkte zumeist anders: fragende Selbstreflexion, Kritizismus, Traditionsabkopplung sind prägende Inhalte des westlichen Avantgarde-Begriffs. Botschaften werden fragmentarisch ausgedeutet, Traditionen gilt es im Fortschrittsbewußtsein zu überwinden. Das “Jetzt” ist wichtig und hat auch seine positive Bedeutung. “überzeitlich” heißt hier: möglichst eine Abkopplung von der Musikgeschichte.

Terterian kennt die westliche Ästhetik und ihre Techniken, lebt aber aus seiner armenischen Kultur, aus osteuropäischem Umfeld. Seine dunkel gefärbte Musik ruht auf einem von Tragik bestimmten Weltbild. Die Elemente dieser Musik stehen jedoch leidenschaftslos im Raum und öffnen den Blick auf Wesentliches: seine Musik wird Tor zur Mystik. Natürlich ist das Lebensgefühl in so entfernten Ländern sehr verschieden. Armenien liegt im Südosten Europas, umgeben von islamischen Ländern und Kulturen, Iran, Aserbeidschan, Türkei. Leidenschaftliche tiefe Emotionalität prägt hier die Musikkultur. Dieser orientalische Einfluß ist in der armenischen Musik unüberhörbar. Lange getragene Töne, zum Hineinhorchen einladend, auf der Duduk mit Zirkularatmung geblasen, werden zu langen Melodie-Linien aufgebaut, wachsen zu konzentrierter Stille. Im Gegensatz hierzu stehen Mentalität und Lebensgewohnheiten in Deutschland. Westeuropäer neigen zum Verstecken von Bedeutungsvollem, stehen eigener Gefühlswelt kritisch gegenüber. Das hiesige Avantgarde-Verständnis ist von diesem Umstand stark geprägt. Der selbstreflexive Kritizismus, Andeutungsästhetik, körzelhafte punktuelle Verwendung von musikalischen Einfällen haben hier ihre Ursache. Unterdrückung von Emotionalität, Verhindern eines dramaturgischen Flusses und Zersplitterung zeichnen das Bild der "Neuen Musik": Dekonstruktivismus als Analyse.

Die gegenwärtige Situation der westlichen Kultur ist jedoch geprägt von der Erschöpfung dieser Avantgarde-Idee. Die "Moderne" ist zu Ende. Die Begriffe "Postmoderne", "zweite Moderne" zeigen allein schon an, daß eine Veränderung herbeigemüht wird, aber grundlegend neue Ideen nicht oder kaum ersichtlich sind. Man kann (wieder) alles machen, Melodie, Collage verschiedenster Stile, Abstraktes. Aber der Grundgedanke des Wozu und Wohin wird nicht neu aufgearbeitet. Von Überzeugungskraft durchdrungene neue Standpunkte lassen sich schwer ausmachen. John Coltrane, Nono, Cage, Messiaen, Webern, Schönberg sind längst Kulturgeschichte. Jetzt lebende Künstler sind herausgefordert; eine Chance?

In dieser Situation ist der Einblick in andere Kulturkreise lehrreich. Aber nicht, wie so häufig, um nur die Exotik des Fremden als Kolorit einzufangen oder die Authentizität der bisher anderen, einsamen, unberührten Musikkultur als Hort der Wahrheit zu bestaunen. Es gilt grundlegende Fragen neu zu stellen. Warum Musik? Warum so? Wozu waren die Kriterien der Avantgarde-Idee gut? Ihren Sinn müssen wir wieder aufdecken, um die Erfüllung dieser Aufgaben mit neuem Mitteln zu erfüllen. Ein Blick über die Grenzen kann dabei ideenreiche Antworten beschern, z.B.: Bejahung ist entscheidender als Kritik.

In Terterians kompositorische Arbeit einzudringen ist zweifach wertvoll: sie ist uns nah (er schreibt Symphonien) und fern (er wurzelt in armenischer Kultur, die im Schnittpunkt orientalischer und christlicher Einflüsse gewachsen ist). So

nimmt er andere Standpunkte ein, der Beweggrund seiner Musik ist anders, er arbeitet aber in westlichen symphonischen Formen, verwendet kenntnisreich westliche Kompositionstechniken. Die Musiktradition Armeniens ist ihm jedoch Heimat, die er erweitert, aber nicht im Fortschrittsglauben zu überwinden trachtet. Er ironisiert nicht, sondern lotet die Tiefe seiner alten Musik aus. Er bringt vorchristliches Wissen mit armenischem Christentum zusammen.

Sparsamkeit der Mittel, genaue Auswahl von Ideen bewirken Klarheit in der Übermittlung der Botschaften. Seine Musik ist gut durchhörbar, übersichtlich in seinen Entwicklungen, aber doch sparsam in der Verwendung konventionellen Materials wie Melodien oder traditioneller europäischer Harmonik. Gewohntes ist nicht zu vernehmen, seine Sprödigkeit ergreift. Terterian weiß, was er erzählen will, und er meint es ernst. Der Begriff des Neuen wird von hier aus gesehen mit anderem Leben gefüllt: das Erzählte wird wichtig, nicht eine andersartige Erzählweise.

Unsere westliche Postmoderne und rational komplexe Vielfältigkeit läßt eine solche beschriebene Direktheit nicht zu. Und sollte es auch nicht, läuft aber Gefahr dabei im Unverbindlichen stecken zu bleiben. Die Ernsthaftigkeit dringt nicht aus ihrem Versteck, wo sie verschämt untergebracht wurde.

In der Kürze ist zweifelsohne zu einfach geurteilt, aber die Unterschiede sollten dabei deutlich werden. Ist West-Europa gibt es vielfältige Ansätze außerhalb des Mainstreams, auch gerade bei den bedeutenden Komponisten.

Ich möchte an wenigen Beispielen das Gesagte verdeutlichen: zwei kleine Geschichten:

1) Bei meinem ersten persönlichen Kennenlernen sprach Avet Terterian über seine Ablehnung von John Cage: man solle bei seinen historischen Wurzeln bleiben, nicht andere Wurzeln sich aneignen (bei Cage: Zen-Buddhismus).

Ich war sehr verwundert über diese zwar einsichtige Argument, aber Cage ist und war ein großer Erfinder, hat das Geistige im Alltag bewusst gemacht. In meiner westlichen Kultur gilt das momentane "Jetzt" als wichtig. Meine Überraschung hat mich gelehrt: es gibt andere fundierte Einstellungen, meine Selbstverständlichkeit war in Frage gestellt.

2) Der deutsche Komponist Dieter Schnebel (ich finde ihn sehr bedeutend) stellt verschiedenste Materialien einander gegenüber, setzt "Gegenwart" und "Vergangenheit", "profan" und "sakral" in ein Verhältnis.

In seinen Choralvorspielen für "Phonogramm", Orgel und Instrumente ist das Geräusch einer Dampflokomotive verwendet. Es mischt sich mit dem Zischen und Jaulen von Orgelpfeifen. Zur Zeit der Komposition (ca. 1967/1969) waren Dampflokomotiven Gegenwart, heute nicht mehr, sie wirken romantisch, nostalgisch.

Mit einem kleinen Ensemble wollen wir dieses Stück in einer Kirche wieder auf-  
führen und befragten Schnebel zu dem "Problem", seine Antwort: "in München  
gibt es eine Metro, die zischende und pfeifende Geräusche produziert, die könne  
man nehmen."

Dies zeigt kurz und beispielhaft und praktisch, wie die Einbeziehung des  
"Jetzt" ästhetisches Gewicht hat.

In Terterians "Phonogrammen" kommt dieses Problem so leicht nicht vor,  
seine Musik hat das Überzeitliche als Hintergrund.

Terterians Musik ist im äußeren Erscheinungsbild mit seinen Sinfonien und  
westlich geschultem Klangmaterial, mit seinem Verzicht auf neoklassische  
Methoden unserer modernen westlichen Kultur sehr nahe.

In seinen Beweggründen ist er aber völlig anders. Hier bildet seine Heimat  
Armenien ein hörbar geistiges Rückgrat. Das macht ihn für uns so  
bedenkenswert.

Лидия Птушко

## ТРИ РОДА МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРОЦЕССУАЛЬНОСТИ: (к проблеме драматургии симфоний А.Тертеряна)

Музыкальная сонорика, сублимируя абстрактную символику красок и идею движения, стремится проникнуть в духовную суть искусства, выявить его философско-религиозную семантику. Сонорная процессуальность в симфониях Тертеряна наполнена особым космософским смыслом: онтологическая семантика Звука (архетип, через который говорит вечность) и его медитативное переживание смыкаются в нерасторжимом единстве, отражая важнейшую особенность восточной эстетики — познание макрокосма по психологическим каналам. Поскольку процессуальность имеет принципиально важное драматургическое (формообразующее и концепционное) значение, мы предлагаем классификацию **видов процессуальности**, исходя из функциональных особенностей сонорного тематизма в симфониях Тертеряна.

Уточним, что музыкальная процессуальность понимается в широком смысле, как совокупность всех звуковых движений в структурах различного масштаба — от отдельной интонации до композиции в целом.

В симфониях Тертеряна процессуальность — носитель содержания, ее события художественно осмыслены, и потому процессуальность в данном музыкальном “контексте” трактуется как **содержательное времяпротекание музыкальных структур**. Композитор создал свой оригинальный вариант сонорной процессуальности, в основе которой “восточная” генетика звука (“узелок времени”) и особое ощущение его “текучести”, направленной в бесконечность.

Обычно начальным этапом разворачивания сонорной макротемы (драматургической темы — “звуковой идеи”, имеющей континуальную природу и распыленной внутри сочинения) является экспонирование микротематического звукового “зерна” с характерной субформой волны, которая приобретает значение структурно-пространственной модели сонорной макротемы. Микротематическое зерно чаще всего становится звуковысотной опорой мелизматических опеваний, прорастая в сонорно окрашенный мелодико-ритмический тематизм. Затем, вокруг микротематического “стержня” собирается множество вариантов разворачивания сонорного моноисточка, накопленных путем “педальных” наслоений — в результате образуется полиистинатное сонорное многоголосье (например, первая макротема Второй симфонии). Такой вид макротемы, базирующейся на **гомогенном** интонационном истоке и единой драматургической идее — постепенным масштабно-прогрессирующим нара-

щиванием сонорной массы, преобразуя микротему в пластовую сонористику,— определяем как **прогрессирующий рассредоточенный** тип тематизма.

Оставляя в стороне вопросы ритма, тембра, фактуры и громкостной динамики, которые являются главными “динамизаторами” процессуальности, остановимся лишь на некоторых выводах, следующих из анализа симфоний.

Руководствуясь замечаниями М.Арановского о трех родах процессуальности в музыке, кратко проследим их роль в строительстве сонорного тематизма симфоний Тертеряна.

Процессуальность *первого рода*,— указывает М.Арановский “...подразумевает временную природу музыки, ее развертывание в течение некоторого физического времени” (1. с. 265). Этому неспецифическому роду движения, свойственному всем первичным формам музыкальной речи, в симфониях Тертеряна соответствует созерцательно-медитативная статика сонорного тематизма. Она базируется на “восточном” ощущении звука, длительном вслушивании в единичное, торможении мгновения через непрерывное длениe одноголосного или многоголосного сонорного “дам”-а, либо через остинатный инерционный повтор простейшей тематической фигуры (континуально-пульсирующий вид сонорного “дам”-а). Такой вид движения условно определяем как род **статической процессуальности**. В симфониях Тертеряна она является истоком и часто завершением развития сонорного тематизма, своеобразной точкой отсчета его времяпротекания. Динамическая статика, а, точнее, статическая динамика в симфониях Тертеряна имеет важное семантическое значение: в ней заключена гармония абсолюта, равновесие самодостаточных сил, которые не спешат “выплескивать” себя. Их едва заметные движения и перемены подобны статике неподвижно плывущих облаков или плавной динамике силуэтов “библейских” гор Армении.

Процессуальность *второго рода* “...возникает на базе первой и проявляет себя как цепь некоторых музыкальных событий, слагающихся в общую драматургию произведения (или его части); так, очевидным примером процессуальности второго рода может служить достижение динамической кульминации”,— пишет М.Арановский (1. с. 265). Не останавливаясь подробно на особенностях этого вида процессуальности, отметим, что он связан с **прогрессирующим** принципом развертывания тематизма в симфониях Тертеряна (т.е. является **прогрессирующей** процессуальностью). Процессуальность *третьего рода*,— указывает исследователь,— “...исторически связана именно с сонатной формой;

предложившей такой особый вид драматургии, при которой музыкальные события образуют некоторый интонационно-тематический сюжет, детерминированный не только со стороны причинно-следственных связей на каждом этапе мотивного развития, но и определенным отношением между началом и концом части... В XX веке оказалось, что процессуальность третьего рода может быть реализована и в иных структурах, что она представляет собой, по сути, глубинный семантический слой, связанный с моделированием процесса изменений ситуации действования. Он может быть репрезентирован не только способами мотивно-тематической работы, но также иными средствами, в том числе и наиболее современными" (1. с. 266).

Три названные рода процессуальности соответствуют в целом иерархии масштабно-синтаксических уровней тематизма симфоний Тертеряна, отвечая *принципу прогрессии* в разворачивании рассредоточенных сонорных макротем: от статической процессуальности микротематизма к накоплению "динамизаторов" в прогрессирующей процессуальности мелодико-ритмического (сонорно окрашенного) тематизма и сонорного многоголосья, а в результате — к образованию единого целеустремленного динамизированного процесса тематических преобразований микро в макроструктуры, их взаимодействий, в которых выявляется **концепционный**, "глубинный семантический слой" произведения.

Подчеркнем, что третий, высший род процессуальности в симфониях А.Тертеряна является совокупностью всех процессов тематического разворачивания, охватывая произведение целиком, репрезентирует драматургическую идею симфонизма — "процесс изменений" сонорными средствами. И благодаря повышенной "текучести" сонорной звукоткани, "высшая" процессуальность, как модель ситуации действования, приобретает в симфониях Тертеряна такую слитность, целеустремленность, концентрированность, что становится знаком симфонизма, и потому определяется нами как **динамизированная или, точнее, с и м ф о н и з и р о в а н н а я процессуальность**.

Учитывая местоположение статической процессуальности как начальной фазы сонорного движения, определяем ее функциональное назначение как **экспозиционной** процессуальности в рассредоточенном сонорном тематизме симфоний.

Вместе с тем, особенностью экспозиционных разделов симфоний Тертеряна является сопряжение экспозиционных представлений тематизма с одновременным его развитием по принципу повтора-прорастания тематического "зерна", воплощая "становящийся феномен



музыки" (Б.Асафьев). Такое расшатывание стабильности экспозиционного изложения, нарушающее его функциональную однозначность, дает прецедент к дальнейшему функциональному смещению процессов в сонорной макротеме — своеобразному драматургическому "предыкту" ("забеганию вперед") и наложению процессуальных событий. Этим, в частности, объясняется максимальная плавность перехода *экспозиционной* статической процессуальности в процессуальность рода второго — *прогрессирующую*. Она имеет особую специфику количественных и качественных преобразований звукового материала, направляемую различными путями, в достижении двух драматургических "целей" прогрессии. Первая — **экстенсивная** драматургия — связана с количественной прогрессией сонорной звукомассы, тембром фактурным наращиванием гомогенного тематизма. Второй вид *прогрессирующей* процессуальности — **интенсивный** — базируется на явных преобразованиях гомогенного материала или на введении нового контрастного тематизма, сопряженного с обновлением образа, т.е. характеризуется направленностью к *качественно* новому результату в образной сфере. Здесь очевидно функциональное столкновение центробежных и центростремительных сил.

Основным "динамизатором" процессуальности **экстенсивного** вида становится фактурно-тембро-динамическая прогрессия, ведущая к возникновению центробежных тенденций, росту функционального "неустоя". Непосредственно следуя за экспозиционной процессуальностью, экстенсивно-прогрессирующее движение является *фазой развития*. Равновесие статизирующих и динамизирующих факторов здесь нарушается, постепенно склоняясь в сторону "продвигающего варьирования" (термин В.Бобровского), со все большим накоплением преобразующих центробежных сил, направляя их энергию на достижение локальной динамической вершины сонорной макротемы. Принцип *уподобления*, репрезентирующий экспозиционную процессуальность, постепенно вытесняется идеей плавного *эволюционного обновления* звукового материала. Продолжающий характер экстенсивного движения обеспечивает максимальную континуальность формы-процесса сонорной макротемы, не столько стремящейся "вперед", сколько обращенной в свои красочные "глубины". Этот вид драматургии предполагает медитативно длительное сохранение единой образной сферы, самодвижение музыкальной мысли "из самой себя" или, говоря словами Б.Асафьева, **моносмысловую** драматургию, воплощаемую средствами сонорной техники.

Второй вид *прогрессирующей* процессуальности, в отличие от

экстенсивного вида, предполагает обращение к приемам активно динамизирующим времяпротекание сонорных структур: не только накопление сонористики, но, главное, смысловое обновление исходного материала, ведущее к семантической оппозиции образных сфер. Вместе с тем, в сквозной драматургии (например, Пятой симфонии) можно заметить и черты “эпической рассредоточенности” (Б.Гецелев). Они возникают благодаря медитативно длительному пребыванию в каждой из макротем, где полностью раскрываются экстенсивные возможности микротематических “импульсов”. То есть торможение стремительности сквозного динамичного процесса “частными” событиями приводит к своеобразному драматургическому “отклонению”, которое позволяет погружаться в “глубины” каждого образа, и через их контрастное сопоставление активнее продвигаться к центру композиции, достигая главного образно-динамического “полюса”.

Таким образом, *прогрессирующая* процессуальность тематизма симфоний, направленная от статики к экстатике, а далее к вершине — психологической разрядке, растворению напряженности в звуковом “абсолюте” (А.Тертерян), — репрезентирует “диаграмму” медитативного процесса.

Высший род процессуальности (*симфонизированной*) обычно достигается взаимодействием принципов двух разных драматургий — экстенсивной и интенсивной (центробежной и центростремительной), их чередованием, а точнее, включением экстенсивных тенденций в центростремительный, в целом, драматургический процесс интенсивного развертывания гомогенного или гетерогенного тематизма (например, в Первой или Четвертой симфониях).

Благодаря ведущей роли процессуального начала, в симфониях Тертеряна активизируется образная сфера, связанная с категорией Времени. Философская абстракция наполняется оригинальной образной конкретикой, представляя варианты взаимодействия настоящего и прошлого, вечного и современного, реального и трансцендентного через сопряжения музыкальных стилей, “диалоги” эпох. Так, вслед за коллажным столкновением музыкальных стилей как символов прошлого и настоящего в Первой симфонии, приходит стремление к их единению в последующих симфониях. Это размышление “о вечности и о себе” во Второй симфонии, трагическое переживание неотвратимости потока Леты в Третьей симфонии, апокалиптическая картина духовного хаоса, современного “потерянного мира” в Четвертой симфонии. И как итог временных “диалогов” — неразрывность вечного и реального, онтологического и психологического в Пятой симфонии. Нерасторжимая связь

прошлого, вечного, настоящего и будущего в едином симультанном процессе в Шестой и Восьмой симфониях.

Временная многослойность, связанная с драматическим столкновением “эпох” в симфониях Тертеряна, представлена контрастным сопряжением гетерогенного тематизма, включающего цитаты и аллюзии различных музыкальных стилей. Этот принцип тематического строительства, наследующий традицию европейской симфонии-драмы с конфликтной драматургией, является *вторым* путем создания прогрессирующей музыкальной процессуальности интенсивного типа в сонорном тематизме симфоний Тертеряна. Особенно ярко конфликтная семантика стиливых взаимодействий воплотилась в драматургии Первой и Четвертой симфоний. В них образы современности статизировались, сплавившись в сгустке стрессов, обострив ностальгию по подлинной духовности и гармонии мира. Духовный перевес прошлого рождает тревогу за будущее, и потому так трагичен финальный вывод Первой симфонии, представляющей зрелище “тщеты и разброда”, разрушение нравственной артерии, которая связывает человечество. Диапазон временного “среза” Первой симфонии очерчен контрастной образной полифонией: противопоставлением темы-символа (армянского церковного гимна IV-V веков) и антисферы — сонористического разрушения духовных реликвий.

Нравственный генезис последней сферы, разумеется, не ограничивается днем сегодняшним, наиболее сконцентрировавшим ее агрессивность. Образы, относящиеся к “вечным темам”, способны перемещаться в потоке времени, как, например, церковная “Песнь благословения”, предстающая в разных временных “контекстах”. Заимствуя средневековую тему-шаракан и соответствующий ее времени принцип плоскостного “иконографического” развертывания, композитор переносит образ в реалии XX века, размыкая символический “круг” статичного времяпротекания сквозной идеей конфликта “логоса и хаоса”, доводя ее до апокалиптических высот. Подобное “перетекание” времен из настоящего в прошлое (вплоть до библейских времен), воплощаемое через вечные образы и идеи, отличает медитативно настроенное искусство Тертеряна, которое резонирует с философско-религиозными “корнями” армянской культуры.

1. Арановский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления. М., 1974.

**Lidia Ptushko**  
**Three Kinds of the Musical Processuality:**  
**the Problem of the Dramaturgy of the Symphonies**  
**by Avet Terteryan**

The category of Time, including the musical one, has a great significance in Terteryan's music, because it determines the figurative and compositional side of his symphonies. The attempts of the analysis of the organizational principles of the sonoristic thematism are rather topical now. It refers particularly to Avet Terteryan's original art; its sonorism permeated with the spirit of the Armenian (and generally Eastern) traditions hasn't been investigated yet. Proceeding from the peculiarities of the composer's sonorism, the author considers the stages of its time-flowing in the functional perspective, and reveals the main types of the processuality: static - as expository, dynamic (of two types) - as developing, and symphonized - as compositional, resumptive. The article briefly appeals to the semantic spheres of the sonoristic processuality in Terteryan's music.

**Ирина Костенич**  
**Павел Флоренский: "Пространство и время"**  
**и искусство Авета Тертеряна**

Ушедший XX век оставил нам в области искусства огромное количество замечательных открытий, многие из которых до сих пор до конца не осознаны нами.

Интересно проследить, как два великих сына армянского народа Павел Флоренский и Авет Тертерян реализуют свои представления о том новом, что принесла в искусство сама реальность XX века, предчувствуя новое мировосприятие первооснов художественного произведения. Мы имеем право сказать, что если для Авета Тертеряна музыка была самой жизнью, то для Павла Флоренского она была источником всего сущего и, в первую очередь, источником вдохновения. Недаром он утверждал, что мир музыки для него стал символом из символов. "Я музыку любил неистово, ...она слишком потрясала меня и слишком многого от меня требовала, чтобы можно было относиться к ней как к удовольствию" (1, сс. 78-79), — писал он в письмах из Соловецкого лагеря. О своем призвании музыканта Флоренский говорил так: "Мне думается, что мое настоящее призвание не наука, не философия, а музыка. Я много раз думал, что музыка, и именно композиция. Может быть, деятельность дирижера была моим истинным призванием и что все остальные мои занятия были для меня лишь суррогатами этого, музыкального". (Там же). В своей книге "Монографические очерки по философии музыки" Сергей Сигитов выделяет особую роль музыки во всех философских трудах Флоренского и отмечает, что о. Павел выдвигает на первый план музыкально-художественной выразительности ритм и тембр. По словам Сигитова, "...таково, вероятно, было веяние времени, как предвестие основ музыки XX века". (2, с. 16).

Для изучения, наследие Павла Флоренского, как и наследие Авета Тертеряна, по объему и глубине представляется необъятным. Позволю себе в данном контексте остановиться на двух категориях музыки XX века: "пространство" и "время".

В творчестве Авета Тертеряна и учении Павла Флоренского категории "пространство" и "время" занимают важное место.

Пространство — антиномично, и Флоренский считал, что истина — есть "наивысшая точка противоречивости мира". (3, сс. 142-165). Главный тезис Флоренского, развитый им в труде "Столп и утверждение Истины": "Истина есть антиномия". Именно с этой точки зрения

Флоренский рассматривает пространство и время в искусстве XX века. Ключ к диалектике о. Павла — преодоление тождества. Вот очень важный для него вывод: победа над законом тождества, вот что поднимает творческую личность “...над безжизненной вещью и что делает ее живым центром деятельности, ибо деятельность есть творчество, то есть прибавление к данности того, что еще не есть данность и, следовательно, преодоление закона тождества...” (4, с. 301). По мысли Флоренского, “Везде и всегда — противоречие, но тождество — нигде и никогда” (3, с. 27).

Обобщая свои наблюдения о произведениях искусства о. Павел выводит формулу возникновения высокого духовного пространства, противопоставляя его обыденному восприятию. Он подчеркивает, что свойство того духовного пространства в том, что чем дальше в нем нечто возвышающее, тем больше воздействие и “...чем ближе, — тем меньше” (5, с. 225). Этот свой вывод Флоренский называет “обратной перспективой”. Эта идея оригинально и убедительно развита Светланой Саркисян в произведении “Футуристический взгляд Павла Флоренского на пространство звука” (6).

Расшифровывая более доступно свою мысль, Флоренский утверждал, что при прослушивании музыкального произведения у слушателя “...возбуждаются соответствующие вибрации. Эти вибрации и составляют цель художественного произведения” (5, с. 225). С этим высказыванием перекликается философская мысль Тертеряна о том, что человек, умеющий слушать, начинает воспринимать “Вибрацию Земли и Космоса” (7).

С точки зрения философских воззрений Флоренского на произведение искусства, творения А. Тертеряна находятся на вершине творческой мысли, так как они принципиально сотканы из противоречий, вступающих в спор со сложившимися традициями.

До Четвертой симфонии Авет Тертерян прошел сложный путь от классико-романтических форм до решительного поворота к “новому искусству”. Четвертая симфония несет в себе звуковую систему, в которой сопрягаются полутоновые звукоряды, открывающие путь к четверть-тоновости и свободной “колокольности”. Безусловно, права Маргарита Рухкян, считающая, что Четвертая симфония — это “...симфония новых параметров времени и пространства” (7, с. 122). Именно в ней Авет Тертерян “перешагивает черту” Густава Малера и его последователей.

В следующих симфониях, от Пятой до Восьмой, слушателям открываются другое время и другое пространство.

Новаторское мышление Тертеряна позволило ему соединить, казалось бы, несоединимые и абсолютно противоречивые вещи: инструменты традиционного европейского симфонического оркестра и раритетные инструменты и приемы древнейших восточных культур. Он реализовал идею, исходящую из армянского фольклора. Используя инструменты симфонического оркестра, Тертерян концентрирует их возможности на создании удивительно эффектной музыкальной структуры — “тембrowsable” или “тембропространства”. Приведу классический пример Четвертой симфонии. В группе оркестра возникает тихий многоголосный аккорд, состоящий из 57 звуков. “Тембропространство” время от времени меняет свою окраску, постепенно сокращаясь, он превращается в До мажорное трезвучие, а затем, постепенно расширяясь, возвращается в основной “аккорд-пространство”. Этот прием заложен в глубинах древнейших национальных восточных культур. Мелодии превращаются в последования тембровых пятен или тембровых комплексов. Необычайная роль тембральности позволяет для выражения самого сокровенного выделяться отдельным инструментам, часто ошеломляюще уникальным по своеобразию звучания (к примеру, два дудука и зурны в Третьей симфонии, каманча в Пятой симфонии, дап в Седьмой симфонии). Подобные тембры расширяют и поднимают на удивительную “высоту” то, что о. Павел Флоренский называл “пространством духовной реальности”, которое, по его представлению, не смешивается с пространством реальности чувственной” (8, сс. 232-233). Это и придает, по мнению Флоренского, произведению искусства “особую убедительность”. (Там же). Удивительное сочетание земного, основанного на использовании национальных традиций и возвышенного, поднимающего до возрастания “из мира дольного в мир горний” (9, с. 187), по выражению Павла Флоренского, создает еще одно качество пространства в музыке Авета Тертеряна — яркой Космичности. Особенно впечатляет это в поздних сочинениях мастера. Сочетание магнитофонной фонограммы (начиная с Пятой симфонии) и звучания старинных народных инструментов, если так можно выразиться, “техносферы” и глубинного, архаичного фольклора часто порождает ощущение и Вечности времени, и его мгновенности. Особенно убедительно своеобразное противостояние реального звучания и воспроизводимого магнитофонами в Шестой симфонии.

О. Павел Флоренский спорил в своих трудах с представлениями науки XVIII и XIX веков о необратимости времени. Он не отрывает художественную категорию “времени” от категории “пространства”.

Для Флоренского ученого-энергетика, поклонника Эйнштейна, чрезвычайно привлекательным является представление об относительности "времени" в художественном произведении, о его зависимости от самого пространства произведения. Эти предвидения Флоренского через десятилетия с блеском осуществились в симфониях Тертеряна. Уже Четвертая симфония открыла совершенно новые каноны существования музыки во времени. Эти законы происходили от свободы существования "тембра-пространства", породившего еще одну совершенно новую категорию "тембр-время". Время могло "раздвигаться" и сужаться в зависимости от воли и творца, и исполнителя. Тертерян отдает дирижеру нетактированный музыкальный поток, полностью доверяясь его дару и умению, как писал Флоренский, синтезировать временное последование. В поздних симфониях Тертеряна свобода пространства музыки влечет за собой временную свободу.

В книге "Анализ пространства и времени в художественно-изобразительных произведениях" Флоренский пишет о том, что "синтез времени требует ...особенно активного восприятия"..., ведь противоположность пассивного и активного отношения ко времени особенно "...наглядно может быть подмечена в музыкальных впечатлениях, ибо в этом искусстве координата времени господственна и, следовательно, синтез времени при восприятии есть все" (8, с. 219). Он утверждает: "Активностью внимания время музыкального произведения преодолевается, ...оно преодолено уже в самом творчестве, и произведение стоит в нашей душе, как нечто единое, мгновенное и вместе с тем вечное, как вечное мгновение, хотя организованное, и даже именно потому, что организованное". (Там же). Безусловно, "...музыка перестает быть только во времени, но и поднимается над временем". (Там же). По известному мнению французского этнолога Леви-Стросса, "... музыка есть инструмент по уничтожению времени".

Уже в Четвертой симфонии сконцентрированная фантастическая творческая энергия Авета Тертеряна позволяет говорить о том, что музыка симфонии устремляется к "...прорыву в безвремяе, к постижению таинства времени...", как образно определяет это Маргарита Рухьян (7, сс. 117-118). В Восьмой симфонии пространство времени "раздвинуто" еще шире, позволяя подозревать в одном музыкальном произведении существование времени обыденного и Времени высших сфер. Такова сила воздействия сопряжения центра симфонии и "ангельского", если так можно сказать, финала. И тут хочется вспомнить слова Павла Флоренского о том, что "... в художественном творчестве душа восторгается из дольного мира и восходит в мир горний" (4, с. 18).



Безусловно, Тертерян позволяет слушателям заглянуть в мир горний, ведь, по словам Флоренского, "...духовное стяжание облекается в символические образы — те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение". (Там же). В каждой из поздних симфоний Авета Тертеряна незаметно происходит переход из сферы в сферу, то, что Флоренский назвал переходом через границу миров, "...соответствующих восхождению или вхождению в горнее и переход нисхождению долу. Образы первого — это отброшенные одежды дневной суеты, накипь души... духовно настроенные элементы нашего существа, тогда как образы нисхождения — это выкристаллизовавшийся на границе миров опыт мистической жизни" (4, с. 19).

1. Священник Павел Флоренский. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Из соловецких писем.- М., 1992.
2. Сигитов С. Монографические очерки по философии музыки...- СПб., 2001.
3. Флоренский П. Столп и утверждение Истины. Т. I (I) Письмо шестое: Противоречие.- М., 1990.
4. Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. - СПб., 1993.
5. Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. Обратная перспектива.- СПб., 1993.
6. Саркисян С. Футуристический взгляд Павла Флоренского на пространство звука. Памяти Флоренского // Сборник статей.- СПб., 2002.
7. Рухкян М. Авет Тертерян. Творчество и жизнь.- Ереван, 2002.
8. Флоренский П.. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях.- М., 1993.
9. Флоренский П. Оправдание Космоса.- СПб., 1994.

**Irina Kostenich**  
**Pavel Florensky: "Space and Time",**  
**and Avet Terteryan's Art**

The 20th century has left a number of outstanding discoveries in the sphere of art; many of them haven't been completely comprehended yet.

It is interesting to observe, how the two outstanding sons of the Armenian nation - Pavel Florensky and Avet Terteryan, have realized their ideas about the innovations, introduced into the art by the reality of the 20th century. Both of them have anticipated a new comprehension of the artistic creation bases.

Pavel Florensky's, as well as Avet Terteryan's heritage is too profound and ample to be fully studied. In the given context, only two categories of the 20th century music are taken into consideration: "space" and "time". Both Terteryan's creation and Florensky's doctrine are focused on these categories.

According to Florensky's philosophical outlook, one can say that Terteryan's music is on the top of the creative thought, as it is predominantly webbed of controversies opposed to the prevalent traditions.

Avet Terteryan has undergone a thorny way from the classical-romantic musical forms to the decisive turn to the "new art" in his Fourth Symphony. The latter carries a sound system comprising half-tone scales, clearing the way to the use of quarter-tones and the free "carillon music"...

In the next symphonies - from the Fifth to the Eighth, the listeners discover another time and space.

Terteryan's innovative thought has permitted him to combine substances, seeming to be non-compatible and absolutely controversial - the instruments of the traditional European symphony orchestra together with rare instruments, as well as techniques of the ancient Eastern cultures.

Florensky has argued in his works with the scientific ideas of the 18-19th centuries, concerning the irreversibility of time. He doesn't separate the category of "time" from that of "space". According to the famous French ethnologist Levi-Strauss, "...music is a time destruction instrument".

Terteryan's fantastic creative energy, concentrated in the Fourth Symphony, give us the ground to say that this music is directed to "...break into infinity, perceiving the mystery of time..." (M.Rukhkyan).

In each of Terteryan's late symphonies, an invisible transition from sphere to sphere takes place - a phenomenon Florensky has defined as a transition through the edge of worlds.

## Ольга Викторова Линии Авета Тертеряна

### *Авет Тертерян — Лаборатория звука*

Звук есть живая модель процессов, которыми дышит Вселенная. Становление искусств разворачивается в соответствии с единой программой развития Вселенной. Путь познания человеком самого себя лежит через познание окружающего мира: близкого — Природного и далекого — Божественного... Космического. На этой струне телесного, материального и непостижимо высокого, непознаваемого колеблется линия поисков человечеством сути существования.

Для каждого художника, погруженного в искусство целиком, существует некий "избранный" параметр, который пристально исследуется и развивается в рамках заданного творчества. Учитывая факт многогранности проявления гения, можно все же утверждать, что сегодня и всегда Бах — это Полифония, Вагнер — Гармония, Чайковский — Мелодия, Кейдж — Пауза, Тишина; Тертерян — Звук, Вибрация.

В традиционном музыкознании звук трактуется как наименьший элемент музыкального произведения. Физически он является колебанием упругого тела, собственно, — это высота, длительность, громкость и тембр. Для Авета Тертеряна: "Звук — явление божественное, он несет в себе огромную информацию" (2). Каждый параметр звука — живая, подвижная структура, своеобразный код, способный открывать глубинные тайны существования. В беседе со слушателями Авет подчеркивает: "Мой метод творчества — погружение в звук. Я работаю в космической тишине, полностью сосредоточившись на предмете" (2).

В музыке Тертеряна звук символизирует живое присутствие тайны, внутренняя материя звука — его колебания — превращаются в наполненную глубоким смыслом интонацию. Первое свойство звука *Высота* — становится первейшим в постижении мира: единого и вечно изменяющегося. Колебания-вибрации, явленные в виде интонационных колебаний в пределах секунды, символизируют вечные потоки живого, становятся предметом эстетического любования ("уходящие в бесконечность" педали струнных). Определенные в своей неподвижности звуки, где высота и тембр ясно различимы, выражают скорее грозное надчеловеческое начало, нежели являются оплотом гармонии и стабильности существования (медные в кульминационных зонах симфоний).

Погружение в звучание Пятой симфонии помогает выйти из круга существования конкретного звука в беспредельность малых колебаний единой высоты, конкретизируемой в партитуре как "ля-бемоль". Звуча-

ние предка всех струнных — каманчи является той тонкой гранью зазеркалья, через которую смыкается прошлое и настоящее. “В этой симфонии я использовал натуральное звучание каманчи, именно она берет на себя ведущую функцию. Каманча повествует о главном” (3). Традиционное для Востока почти обрядовое поклонение звуку, выраженное через любование терпким тембром каманчи, словно открывается заново при помощи специфической фактуры Пятой симфонии, принимает черты новаторского.

Очевидна семантическая значимость каждого события, вплетенного в ткань симфоний Тертеряна, что, в первую очередь, проявляется в фактуре, отражающей идею “далекого в близком и наоборот” (3). И если значение сметающих все на своем пути вторжений ударных и медных не требует особых пояснений, то длящаяся многосоставная педаль, поручаемая, как правило, струнным, рассеянным во множестве высот, и в то же время сливающимися в единый звуковой поток, может иметь несколько интерпретаций. В нашем контексте — это символ распахнутого звука, открытого и словно застывшего в удивлении. И в то же время — своеобразное музыкальное доказательство объективной сложности и многосоставности звука. Не обертоновый ряд, а нечто большее: сплав “непознанных величин”. Попадая в поле сосуществования и перетекания множества звуков в единой сонорной зоне, слушатель неожиданно для себя теряет нить вездесущего времени, погружается в онтологические глубины познания, словно нечаянно соприкасается с вечностью. Свою Шестую симфонию Авет Тертерян называет симфонией остановленного времени. “Времени для меня не существует. Оно бесконечно. Я не знаю, что такое время” (4).

Включая крайние регистры темперированных инструментов симфонического оркестра, он придает звучанию древний, языческий характер. Изменяющаяся при этом окраска звука — *Новый тембр инструмента*, служит достижению большей дифференциации фактуры, делает ее семантически неоднозначной. Изначально нетемперированные ударные идиофоны: буддийский колокольчик, там-там в Шестой, располагающийся, по мысли автора, в центре сцены, на котором играющий, словно участвуя в ритуале, должен производить все удары в замедленном движении; вообще колокольность, звонность как характерная черта сонорики Тертеряна, создают эффект измененного пространства, в котором происходит обряд Посвящения. Мир древних представлений, интонируемый при помощи современных инструментов, и более личностный, психологический мир, открытый заново при помощи народных тембров (вспомним “страшный мир” зурны и сокро-

венный “монолог дудуков” в Третьей симфонии), перетекают и взаимодействуют друг с другом, делая ощутимым присутствие непознанного, где рождение и смерть слиты воедино.

**Динамика** взаимодействия символов в музыке Тертеряна продиктована восточным мировоззрением Мастера. Откровение, Прозрение, Рождение входят в дом его симфоний в одеждах почти бесплотных, тихих, бестелесных; Небытие, Смерть, Рок, выраженные через жесткий ритмический рисунок или шквальный поток звуков, напротив, обрушиваются с непомерной мощью. Внезапные перепады плотности звучания создают эффект объективного присутствия очеловеченного Космоса, исполненного величия и трепетности. Полярные противоположности сосуществуют, но не вступают во взаимоотношения как действующие лица великой вселенской драмы. В симфониях Тертеряна нет сюжета, каждая его симфония — это “миллион версий, созданных воедино”.

Понятие пространства естественным образом входит в музыку Тертеряна через **Длительность** звука, которая перерастает в континуальность, бесконечность. Неспешный ритм развертывания общей идеи не оставляет места лишним нотам, лишним краскам, как результат, изгоняет суетность при восприятии. Не случайно во время исполнения Четвертой симфонии Давид Ханджян выключал свет в зале. Это могло способствовать погружению каждого присутствующего в пространство своей внутренней истины. “Искусство напоминательно”, — говорит Авет Тертерян (5). “Мне кажется, что Четвертая способна пробудить дух “наполненного” человека, именно его призвать к познанию. А если слушать ее просто так, как бы со стороны, то многое останется непонятым. Она может быть или богатой, открывающей далекие миры, или — может ничего не сказать” (3).

Впервые в Четвертой симфонии появляется пространственная дифференциация потоков звучания, которая впоследствии станет характерной для Тертеряна. Идея музыки, в которой применяются пространственные эффекты, не нова. Вспомним “Музыку на воде” Генделя, Серенаду Моцарта для 4-х оркестров; в XX веке — “меблировочную” музыку Сати, Терретектор (Terretektorh) Ксенакиса, ряд произведений Губайдулиной, Денисова, Шнитке... Идея “живого” пространства в XX веке становится ключевой для поисков в сфере электронной музыки (“Электронная поэма”, “Пустыни” Вареза, “Контакты” Штокхаузена).

По мнению Авета Тертеряна, новое отношение к категории пространства напрямую связано с освоением нового ментального пространства: “Появилось новое ощущение Космоса... Человек иначе начал

воспринимать посылаемые ему звуки, слышать вибрации самой Вселенной" (6). Изменившееся отношение к пространству подтолкнуло музыкантов на поиски новых "неосвоенных территорий", что, в свою очередь, привело к возведению залов с контролируемой и управляемой акустикой (Франкфурт, Люцерн).

Одна из недавних премьер Гии Канчели (Little Inder) прошла в церкви XIII столетия, которая расположена в маленькой английской деревеньке, превратившейся в 1943г. в военный полигон. Премьере предшествовало исполнение кино-и театральной музыки Канчели, доносившейся из искусственных каркасов домов бывшей деревеньки. Можно вспомнить также запись американской Deep Listening Band (Группы "глубокого вслушивания"), сделанную на заброшенном военном объекте — в громадной цистерне ("The Cistern Chapel"), длительность реверберации в которой составляла 45 секунд. Особые акустические условия дали возможность музыкантам (тромбон, аккордеон, кларнет, вокал), использующим технику естественных наслоений и опирающихся в импровизации на натуральный звукояд, создать масштабную композицию, воспевающую глубинный мир его величества Звука.

Стремление музыкантов XX века превратить окружающее пространство в огромный резонатор, отвечающий колебаниям современных техник и направлений, естественным образом сочетается с желанием познать то, что находится за пределами звука, и познать его изнутри. "Для меня звук — начало всех начал", — утверждает Авет Тертерян. "Он — начало не только Востока, но и Запада, и всего..." (7). Авет Тертерян, как и его старший итальянский современник мистик Джачинто Шельси, открывал тайны звука скорее интуитивным путем. Представители, так называемого, спектрального направления Жерар Гризе и Тристан Мюрай используют в качестве подготовительной работы спектральный анализ звука, проводимый при помощи компьютера. При этой технике звук, как таковой, используется как основа для музыкальной структуры, обеспечивает взаимосвязь гармонического и мелодического рядов.

Немаловажно знать, как Тертерян относился к новаторству в искусстве. Он утверждал, что культура, как и история человечества в целом, разворачивается в рамках единой вселенской программы. "Если мы согласимся с тем, что существует некая программа, что жизнь человечества запрограммирована, то почему тогда нас что-то удивляет, например, в явлениях искусства, откуда неожиданность, новизна? Просто художник в состоянии принять посылаемый ему свыше код из буду-

щего, ту программу, которая должна быть! "Слышащий да услышит..." (6). Своеобразно перекликается с этим высказыванием реплика из другого полушария Земли, она принадлежит К. Штокхаузену: "Современный художник — это радиоприемник, самосознание которого в сфере сверхсознания" (8).

Творчество Авета Тертеряна, опирающееся на древние традиции восточного музицирования и прочную базу европейского образования, апеллирующее к универсальным общечеловеческим ценностям, становится сегодня зоной притяжения для слушателей всего мира. Линии его влияний уходят в бесконечность.

### *Авет Тертерян — Художник, Учитель, Пророк.*

Говоря о своих музыкальных пристрастиях, он особо выделяет российский концептуальный симфонизм, особенно творчество Д.Д.Шостаковича. Он не мыслит своего духовного становления без России. Своей "второй родиной" он называет старинную столицу Урала — Екатеринбург.

Город, принявший душу Мастера, / Город, принявший дело Мастера,

Город, принявший опыт Мастера, / Город, принявший горе Мастера,

Город, послушный зову Духа, Движения, Мысли, Вибрации...

Принимает Сердцем. Отвечает Песнью.

Екатеринбург.

"Все началось со звука" — с нежного звука далекой каманчи. Впервые познакомившись с городом за тридцать лет до того, в 1985 году Авет Тертерян приехал в Свердловск на премьеру своей Пятой симфонии. Город завибрировал в ответ множеством мыслей, поступков, — он вступил в диалог. Хроника взаимоотношений выливается в последовательный перечень событий, взаимно желанных как для Города, так и для Мастера.

1985 — Свердловская филармония — премьера Пятой симфонии Авета Тертеряна (УАФО, дирижер — Александр Катаев, солист — Гагик Мурадян).

1992 — Академический театр драмы — "Версии. Часть I", танцевальный спектакль на музыку Пятой симфонии Тертеряна (театр "Провинциальные танцы"; идея — Лев Шульман, балетмейстер — Татьяна Баганова, сценография — Ольга Паутова).

1993 — Свердловская филармония — авторский вечер Авета Тертеряна (УАФО, дирижер — Мурад Аннамамедов).

- 1993 (зима) — 1994 (весна) — преподавание в Уральской консерватории.
- 1994 — УГК — авторский вечер в рамках Международного фестиваля современной музыки (оркестр и хор УГК, дирижер — Роланд Фрайзитцер, хормейстер — Владимир Завадский; квартет ВАСН, дирижер — Энхбаатор Баатаржав).
- 1994 — Свердловская филармония — “Три вечера с Аветом Тертеряном”, первый в мире фестиваль музыки Авета Тертеряна, ставший уникальным не только в российской, но и в мировой музыкальной практике, превратившийся из “авторского” в “мемориальный” [композитор, специально приехавший для участия в Фестивале из Германии, скончался в Екатеринбурге 11 декабря], (УАФО, дирижер — Мурад Аннамамедов) (9).
- 1995 — Свердловская филармония — “...год спустя и всегда...”, фестиваль, посвященный памяти А. Тертеряна (13-14 декабря, УАФО, дирижер — Дмитрий Лисс).
- 1996 — УАФО исполняет произведения Авета Тертеряна на III Международном фестивале современной музыки в Москве (дирижер — Дмитрий Лисс).
- 1998 — Свердловская филармония — Вечер памяти Авета Тертеряна (14 декабря).
- 1999 — Свердловская филармония — “Тайны избранных”, по словам Мурада Аннамамедова, “феномен екатеринбургского чуда”, фестиваль памяти Авета Тертеряна (УАФО, дирижеры — Мурад Аннамамедов, Дмитрий Лисс; солисты — Айкас Акопян (каманча), Александр Князев (виолончель).
- 2002 — Свердловская филармония — “Линии Авета Тертеряна”, Международный фестиваль новой музыки, посвященный памяти Авета Тертеряна (УАФО, дирижер — Дмитрий Лисс; ВОЕНМ-квартет (флейты), ИМИДЖ-квартет (струнные), солисты — Игорь Паращук, Татьяна Новоселова (саксофоны).
- 2003 — Театр Юного Зрителя — “В сторону Севана”, данс-спектакль на музыку Пятой симфонии Авета Тертеряна (Творческая группа АртФабрика, идея и сценография — Ольга Паутова; балетмейстер — Екатерина Дейнеко).
- 2003 — Театр Юного Зрителя — “В сторону Севана”, синтез-проект: музыкально-танцевальная импровизация с использованием музыки Второго квартета А.Тертеряна в первом отделении и данс-спектакль “В сторону Севана” во втором (ИМИДЖ-квартет; солисты — Игорь Паращук (кларнет), Андрей Алексеев (ударные).



Большинство акций, связанных с именем Авета Тертеряна, было инициировано и подготовлено Екатеринбургским центром современного искусства (директор Лев Шульман), музыковедом, в то время пресс-атташе Свердловской филармонии, Еленой Аввакумовой при поддержке Управления культуры администрации г. Екатеринбурга и общественной организации "Ани-Армения". Уральский академический филармонический оркестр — единственный симфонический коллектив, в репертуаре которого имеются все восемь симфоний Авета Тертеряна.

В контексте культурной жизни города фестивали Авета Тертеряна явились событиями, которые переросли рамки музыкальных инициатив. Они сопровождались пресс-конференциями, встречами, художественными выставками, другими акциями.

1993 — Специально к авторскому вечеру Авета Тертеряна Карен Микаэлян, сотрудник музея С.Параджанова, привез из Еревана уникальную выставку коллажей великого армянского режиссера и художника и свежие пастели юного Рафаэля Геворкяна.

1994 — В рамках фестиваля "Три вечера с Аветом Тертеряном" прошла художественная выставка Антона Кузьмина "Откровения".

1995 — Екатеринбургский центр современного искусства, Управление культуры администрации г. Екатеринбурга и ИРА "Комсомольская правда-Урал" выступили инициаторами установки мемориальной доски на доме, в котором Авет Тертерян провел зиму и весну 1993-94 гг. (ул. Заводская, 32, корп. 3). Благодаря усилиям многих добровольных жертвователей, Мемориал (скульптор Г.Геворкян, архитектор Н.Феофилакт) был торжественно открыт 12 декабря 1995 года, за день до открытия фестиваля "...год спустя и всегда..."

1999 — Фестиваль "Тайны избранных", буклет и афиши которого были выполнены по авторским макетам Валерия Бахарева, сопровождался выставками работ учащихся Детской школы искусств № 5 "Ветер, разрывающий краски... музыка XX века" (педагоги Т.В. Калинина, И.В.Юсупова) и трех работ Михаила Сажаева "Памяти Тертеряна".

Программки концертов, газетные вырезки и сегодня хранят голоса тех, кто воспринял музыку Авета как живительный духовный поток. В произнесенные идеи Мастера, как цветы приношений, вплетаются реплики и высказывания музыкантов, журналистов, философов, просто слушателей... Венок доверительных отношений раскрывается спиралью, уходящей в будущее, код которого был принят Аветом Тертеряном.

Искусство элитарно. Оно — для избранных. Но я не думаю, что этих избранных мало (10).

Его просто не было в зале, он был там, У СЕБЯ, вновь вслушиваясь в каждую ноту (2).

Он пишет музыку, о которой страшно говорить. — Потому что, узнавая ее, понимаешь, насколько тщетны все попытки поймать звуки в словесную сеть (11).

Все началось со звука, и все идет к звуку (7)... Для восточного человека звук раздвигает миры (11).

Все это рождает в нас чувство той незыблемой, не имеющей начала и конца и всегда напряженной ткани существования, которую мы привычно и слепо называем вечностью (12).

...я всем рассказываю про Екатеринбург — город неожиданных людей и приятных сюрпризов. Город, сохранивший высокий дух и не растерявший культуру. Я горжусь своей дружбой с этим старинным городом. Я люблю Екатеринбург, где нашел своего исполнителя и своего слушателя — чутких к восприятию легко ранимого и одинокого звука (3).

Его сердце вмещало всю нашу жизнь наравне с безграничностью Космоса. <...> Он был одним из тех, кому был указан путь к Духу, к Богу, к Храму (13).

Мастер ушел. Осталась радиация его личности. Мы живем в зоне невидимого излучения. Мы сталкеры. Думать, что был в зоне и не облучился — наивность. Невидимые линии его идей пронизывают звуковые пути исканий, траектории будущих музыкальных открытий (14).

1. Идея и название фестиваля "Линии Авета Тертеряна", который прошел в Екатеринбурге в мае 2002 г., принадлежит композитору В.Кобекину.
2. Иванов Е. Легкоранимый одинокий звук. Главный проспект // Екатеринбургская еженедельная газета, 5-11 января 1995.
3. Три вечера с Аветом Тертеряном. Буклет фестиваля Свердловской филармонии, 23-25 декабря 1994. Сост. Е.Аввакумова.
4. Тертерян Авет. Спасти большое искусство // Советская музыка, 1988, №7.
5. Тертерян Авет. Католическое Рождество и Шестая — это не случайно // Вечерний Екатеринбург, 24 декабря 1994.
6. Тертерян Авет. Музыка будет прекрасной // Музыкальная академия, 1994, №1.
7. Тертерян Авет. Все началось со звука // Вечерний Екатеринбург, 2 марта 1992.
8. Чинаев В. Карлхайнц Штокхаузен — суперзвезда // Музыкальная жизнь, 1991, № 5.
9. Тайны избранных. Буклет фестиваля Свердловской филармонии, 12-14 февраля 1999. Сост. Е.Аввакумова.

10. Тертерян Авет. Я не мог бы жить на чужбине // Уральский рабочий, 16 марта 1993.
11. Тертерян Авет. Слышащий да слышит // На смену (Екатеринбург), 6 марта 1993.
12. Закс Л. Открытие музыки — открытие мира // Вечерний Екатеринбург, 10 марта 1993.
13. Тертерян Авет // Вечерний Екатеринбург, 14 декабря 1994.
14. Линии Авета Тертеряна. Буклет фестиваля Свердловской филармонии, 11-14 мая 2002. Сост. В.Кобекин.

## Olga Victorova Avet Terteryan's Lines

### *Avet Terteryan - the laboratory of sound.*

In Terteryan's compositions, the sound is interpreted as a live model of the universal processes. The sound and its components - pitch, duration, dynamics and timbre, become the reference points of Terteryan's discoveries connected with the change of traditional concepts of "theme", "form", "development of dynamics", and with the renovation of timbre means of symphony orchestra in general, and also folk instruments, which are innermost part of Terteryan's symphonies.

Avet Terteryan has declared the idea of the development of the world culture history as development of a single Universal program. It allowed him not only to perceive innovations of the 20th century, but also to predict the future of the musical art through his creation.

### *Avet Terteryan - Artist. Teacher. Prophet.*

Terteryan has considered the old capital of Ural his second homeland. During a decade, since 1985 the great Armenian composer's music had been repeatedly performed in Yekaterinburg, where he has found both his music performers and his audience. During the 1993/94 season, in a difficult time for Armenia, Terteryan taught at the Ural Conservatory. The Sverdlovsk Philharmonic Orchestra includes all the 8 symphonies by Terteryan in its repertoire. In 1994, during the preparations, to a grandiose festival of his music, Avet Terteryan has passed away... Avet Terteryan's music always inspires his followers from Yekaterinburg: painters - to draw pictures, stage directors and choreographers - to make new performances, musicians - to organize actions devoted to his memory, and to develop his ideas.

Карине Худабашян  
Авет Тертерян и поэтическое слово

*Есть иволги в лесах, и гласных долгота —  
В тонических стихах единственная мера.  
Но только раз в году бывает разлита  
В природе длительность, как в метрике Гомера*

*Как бы цензурю зияет этот день:  
Уже с утра покой и трудные длинноты;  
Волы на пастбище, и золотая лень  
Из тростника извлечь богатство целой ноты.*

Осип Мандельштам

Авет Тертерян и поэтическое слово...

Насколько мне известно, к данному ракурсу рассмотрения творчества А.Тертеряна его многочисленные исследователи еще не обращались. Однако, простое перечисление тех произведений Тертеряна, которые либо целиком, либо частично, связаны с вокалом, голосом (сольным) или голосами (хором), приводит к весьма интересной статистике: 8 романсов, один вокальный блюз, два вокально-симфонических цикла, две оперы, три симфонии (2-я — с голосом и “говорящим” и “поющим” хором, 6-ая — с хором, 8-ая — с двумя голосами: сопрано и альт). В результате приходим к выводу, что человеческий голос, поэтический текст сопровождали творческий слух Авета Тертеряна, начиная с самых ранних произведений (романс “Соловей и роза”, написан в 1948 году) и кончая 1989 годом (год его 60-летия и завершения 8-ой симфонии). Эта потребность — выразить себя не только в звучании инструментов, но и в человеческом голосе и поэтическом тексте — была одной из самых ярких проявлений его натуры, характера, душевной и слуховой направленности.

Вообще, надо сказать, я редко встречала людей, по-настоящему чувствующих и понимающих поэзию. Их гораздо меньше, чем любителей музыки и живописи. Несомненно, многим образованным людям понятен смысл поэтического текста. Но вот “вкус” поэтического слова, завораживающий ритм стиха, — мало кем воспринимается как чудо. Музыка слова, “переклички” слогов и звуков (букв) — то, что зовется аллитерацией, равномерное биение поэтического ритма — мало кем ценимо по своей сути и мало кому дано их воспринять и воспроизвести так, чтобы губами и всем телом ощутить их волшебство и красоту.

Авет Тертерян удивительно тонко чувствовал, воспроизводил и

воплощал в музыке поэтическое слово. И речь идет не только о том, что он "передавал" музыке настроение, смысл стиха, но именно в этом ощущении, чувствовании поэтического ритма, расстановке акцентов, чувстве строфы, строки, полустроки, рифмы...

Не секрет, и это многим известно, что он сам писал стихи. В большинстве случаев шуточные, юмористические, посвящая их своим друзьям, обитателям Дилижанского Дома творчества композиторов, обслуживающему персоналу, дилижанскому быту и ... еде. Вообще, надо сказать, что, как многие трагики (а творчество его, несомненно, имеет трагическое звучание), он был удивительно легок, спокоен и слегка ироничен в общении с людьми. Причем, ироничность его выражалась в словечках, неожиданно острых и метких, доброжелательно-насмешливых характеристиках, даваемых им людям и событиям. А стихи... стихи он писал редко, от случая к случаю. Они — одно из ипостасей его юмора. Но не только. В них — его чувство поэтического ритма, его равномерного биения, и самое интересное, то что ритм этих стихов отражал, как бы, объект посвящения.

Вот образец, посвященный музыковеду, пишущему диссертацию:

*Пришел к тебе с пером и сазом.  
Хочу заметить без прикрас  
Кара-Мурзилка с Комитасом  
Пустились нынче в перепляс.*

И далее еще несколько куплетов. Очень знакомые по ритмическому построению стихи. Несомненно, это "Евгений Онегин": девятисложник, перемежающийся с восьмисложником, четырехстопный ямб и перекрестная рифмовка первых строк "Онегина".

А вот, дилижанская столовая и ее повариха:

*Стук посуды, треск и звоны.  
Будут кушать макароны  
И котлеты всех сортов  
Ровно столько, сколько ртов.  
Всем скажу пером и устно,  
Кнарик нам готовит вкусно,  
Все мы любим Кнарик-джан  
И стремимся в Дилижан.*

Здесь уже другая структура стиха: последовательность двух восьмисложников и двух семисложников, смежная рифма. Стихи хореические, с аллитерационной "перекличкой" звука "с". А в

результате — приподнятый, шутивно-праздничный, звенящий стих.

А вот еще — дилижанской столовой:

*Что ни лето, то котлета,  
Макароны, вермишель,  
Позавидовать нам может  
Друг-француз Легран Мишель.*

Здесь чередование восьмисложника с семисложником, перекрестная рифмовка и опять хореический ритм. В результате — певучий, вальсообразный стих, в котором есть что-то от бесконечного кружения и назойливого повтора: "Что ни лето, то котлета..."

Кстати, интересно, что чередование восьмисложника с семисложником — древнейший вид армянского стиха, так и называемого — айрен (1). Впрочем, в русском классическом стихе подобные чередования тоже нередки.

Не думаю, что Авет Тертерян намеренно сочинял айрены, думал о чередовании рифмы, и тем более думал о ямбах и хореях. Просто у него так получалось, как получилась вот эта семисложная секстина:

*Дилижан наш — дивный край!  
Хочешь пой, а хош играй.  
У меня в коттедже рай,  
Только сам не убирай  
Коль без Раи уберешь,  
Превратится он в сарай.*

Здесь рифма первой, второй, третьей, четвертой и шестой строк — представляет собой так называемый редиф (повтор из строки в строку слова "рай" в его различных словосочетаниях), а пятая строка — не зарифмована.

Вот в Дилижанской столовой появляется новая официантка, русская, хорошенькая, в очках, с косыночкой на голове, почему-то приехавшая из Астрахани в Дилижан. И тут же рождаются стихи:

*Люба, Любочка, Любок  
Живописна, как лубок,  
И стройна она, ясна,  
Как апрельская весна.*

*Грациозная походка —  
Астраханская находка,  
А румянец на щеках,  
Радость, жизнь несет в веках.*

*Я бы снял с тебя очки,  
И косынки, и платки,  
Любовался бы сто лет,  
Превратившись во скелет.*

Это уже портрет. Портрет Любочки, ритм ее легкой походки, яркая внешность — и все в ритме четырехстопного хорея (как и предыдущие примеры) (2).

Итак — о чем нам говорят эти шуточные стихи (3), стихи человека, который никогда не считал себя поэтом и выразил это в следующих строчках:

*Писать стихов, писать иных  
Я не могу, прощай за них.*

А говорят эти стихи, в первую очередь, о том, что Авет Рубенович как-то естественно постигал природу стиха, его форму, ритм и, что немаловажно, — ритм, связанный с содержанием, с образом, с конкретной ситуацией, всегда осмысливаемой взглядом юмориста. Стихи писались им так — для забавы. Но вот музыка на стихи — это уже не забава. И здесь исчезает куда-то юморист, и появляется лирик и трагик, музыкант-профессионал, которому известны и интуитивно постижимы все тонкости музыкостроения и стихостроения. И здесь мы обратимся к такому частному вопросу, каковым является тертеряновская интерпретация ритмических структур поэтических текстов. Вопрос, кажется, не глобальный, не имеющий отношения к философскому осмыслению загадки творчества Тертеряна, но ведь Тертерян был композитором, он писал не философские трактаты, а музыку, в которой все свои думы выражал в звуках, ритмах, тембрах, и не настало ли время осмыслить, проанализировать, понять этот “звуковой поток” с позиций прозаического теоретического музыкознания. В данном случае с позиций взаимосвязи поэтического и музыкального текстов.\*

Во-первых, обратимся к самому простому — соотношению словесных и музыкальных ударений (акцентов). Авет Тертерян, как известно, не был, как нынче говорят, армяноязычным. Армянский, конечно, он знал, но как-то стеснялся на нем говорить, может быть,

\* Как нам кажется, данная постановка вопроса имеет непосредственное отношение к творчеству современных армянских композиторов, которые в своих романах, кантатах и пр. проявляют удивительное пренебрежение к свойственным армянскому языку словесным и смысловым ударениям, к строению поэтического текста и поэтической строки, так что порой не поймешь, поет ли певец по-армянски, по-немецки, по-французски и лежит ли в основе поющего стихотворный или прозаический текст.

потому что осознавал, что не знает языка в совершенстве (а он ведь всегда стремился к совершенству). И тем не менее никогда, ни в одном его вокальном произведении, написанном на армянский текст, мы не встретим неправильно, невпопад расставленных, не совпадающих со словесными, ударений. Как-то я его спросила: "Фред, как это получается, что у тебя, не армяноязычного, все ударения в армянском на месте?" На что он мне ответил: "А очень просто. Когда я выбираю стихи, чтобы "положить" их на музыку, я много раз их читаю вслух, расставляю цезуры, ударения, потом для проверки прошу их прочесть армяноязычных друзей. Вот и весь секрет.

И тут вспомнилось, что когда Александр Спендиаров работал над "Алмаст", он много часов просиживал с автором либретто, поэтессой Софией Парнок, расставляя ударения над словами красным карандашом. Об этой совместной работе либреттистки и А.Спендиарова свидетельствует не только тетрадь, содержащая либретто "Алмаст"(4), но и записка С.Парнок:

*"Судак, 4 марта, 1919 г.*

*Милый Александр Афанасьевич!*

*Если Вы свободны сегодня после обеда, зайдите ко мне и захватите с собой цветные карандаши. Давайте поставим ударения во втором акте "Алмаст" у меня...*

*Сердечно преданная Вам  
София Парнок".*

А вот еще одно свидетельство отношения большого композитора к словесным ударениям. В недавно прочитанной статье (к сожалению, не помню ни названия ее, ни места публикации) один из малоизвестных русских композиторов пишет, как он показывал свое произведение Д.Шостаковичу и тот сделал единственное замечание: "У Вас там, в слове "колесо" неправильно поставлено ударение. Надо не "ко-лэ-со", а "ко-ле-сб́". Пришлось менять!"

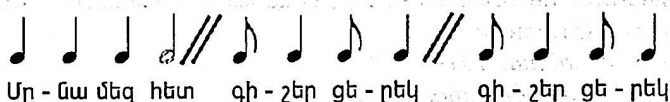
К счастью, у А.Тертеряна ничего менять не надо. И что интересно — ударные слоги у него, как в некоторых идеально "сложенных" армянских народных песнях ("Крунк", "Дле яман"), совпадают с долгим (долгодлящимся) слогом, выявляя не только принцип тонического стихосложения, но и метрического, музыкально-речевого ритма, основанного на чередовании долгих и кратких слогов. Именно об этом принципе писал Комитас: "В армянской народной песне стопы основываются не на системе ударных и безударных слогов, а на системе коротких и долгих слогов" (5). Эту систему, которую называют метрической, квантитативной или музыкально-речевой, известную с древнейших античных времен



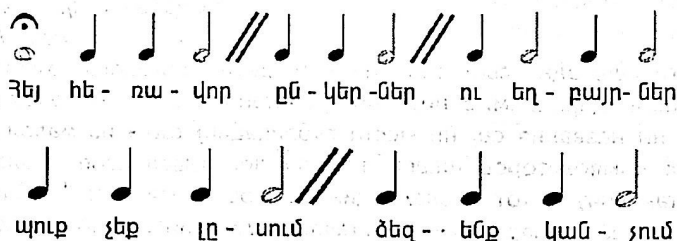
(когда стихи не декламировались, а пелись) и которая в современных языках, выявляется в процессе пения (6), очень ясно чувствовал А.Тертерян. И столь же ясно чувствовал, отмечал, соблюдал цезуры — отделяющие стих от стиха (т.е. стихотворные строки), цезуры, разграничивающие полустихья (синтагмы, по-армянски — андам), которые в армянской поэзии представляют собой сложную стопу и должны завершаться ударным — долгим слогом (7).

Для примера приведу ритмическое строение некоторых фрагментов из вокальных произведений А.Тертеряна в их обобщенной музыкально-речевой интерпретации, т.е., представив их в виде слогометрической модели (8).

*Фрагмент хора из оперы "Огненное кольцо",  
ставший лейттемой мечты (клавир, стр. 68)*



*Ария девушки из оперы "Огненное кольцо"*



*Ария Подпоручика*



## Романс "Ивушка"

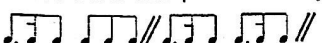


Գե - տա - կի վը - րա քեր - վել է ու - ոհն



Ու նա - յուն է լուռ վա - գող ջը - րե - րիմ

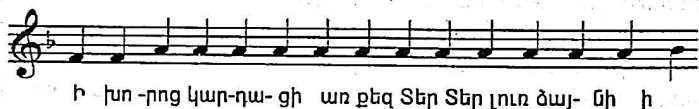
Нет необходимости продолжать примеры, т.к. можно прочесть-пропеть все, что связано с вокалом у Авета Тертеряна, и не найти ни одного промаха в расстановке ударений или членении стиха на строки и синтагмы. Все правила армянской музыкально-поэтической речи соблюдены, и из этого возникает и национальный колорит слышимого, и слышимость поющего стиха (а не прозы), и естественность интонирования.

Как, вероятно, уже заметил читатель, все приведенные примеры имеют структуру стопы ямбического типа (ямб, анапест, 4-ый пеон, трибрахий+ямб, трибрахий+спондей), что и является наиболее характерным для армянского стихосложения в силу ямбичности его просодии (ударение в армянском языке чаще всего падает на последний слог). Но при этом в песнях народных, особенно танцевальных, не исключено, что долгий слог может быть в стопе начальным (т.е. не совпадать с ударным слогом)\*\* , образуя таким образом стопу, называемую хориямбом  или хореем + анапест  , или пунктирным ритмом, столь характерным для восточной танцевальной музыки и называемый "мотивом ударных" (9)  или наконец амфимакром  с долгими 1-ым и 3-им слогами, о котором и пойдет речь. Вообще, надо сказать, что эта стопа, иначе называемая критской, применяется во многих армянских народных песнях, как в начальных тактах ("Гарун а"), так и в качестве полукаданса или каданса, однако песни, метроритм

\*\* Здесь уместно вспомнить слова Комитаса: «В армянской народной музыке акцент и долгота слога (սիւնիւնիւն) независимы друг от друга...». Комитас, Собрание сочинений, т.1, 1960, стр. 161.

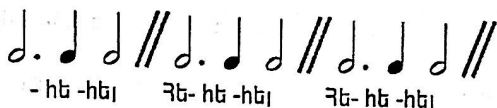
которых целиком построен на этой стопе (амфимаковый триметр, завершающийся спондеем), относятся к одному типу песни-пляски “горани” (10). Слово-метрическая структура танца  $\text{J J J} // \text{J J J} // \text{J J J} // \text{J J} //$ , движение левостороннее. Танец обрядовый относится к жанру аграрной магии, направленной на умиловление сил природы, вызывание дождя. Имеет древнейшие корни, восходящие к античным временам. Подробно описан Плутархом (11). Амфимакр (кретик, критская стопа) считался излюбленной стопой критян, особенно часто используемой при мистериях, связанных с богиней Кибелой (12). Чистые кретики характеризовались, как “возбужденный плач”. Именно эта стопа становится лейтритмом того фрагмента оперы “Огненное кольцо”, в котором хор, воплощающий силы природы, вызывает к примирению героев. Знаменательна ремарка: “Герои опускаются на колени и склоняются к земле...”, и звучит голос Земли.

...И так 125 тактов. Тот, кто помнит этот хор с его сакральным, магическим ритмом, с молитвенным парением верхних голосов, выпевающих мотив “о счастье вечном”, может восстановить в памяти завораживающее чудо его звучания. Остается только гадать, знал ли композитор о сакральном, магическом значении критской стопы или ему “продиктовала” его интуиция. Та самая интуиция, которая “продиктовала” ему равнотактовую метрику пропевания армянского алфавита (VI симфония) в силлабическом ритме армянских псалмов:

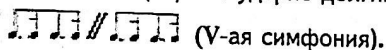


Или ямбическую метрику в вокализах — голос за сценой (партитура 146) и мелодия, выпеваемая верхними голосами в опере “Огненное кольцо” (партитура 146-154). Или выпевание вокализов в опере и симфонии на фтонголалии\*\*\* «Հեյ» и фонеме “э”. Обычно вокализы поют на фонеме “а” (есть и это в опере), а тут — “э” — “остаток” от лэ-лэ-лэ, характерных припевов — фтонголалий в армянских народных песнях, и чисто народное «Հեյ-հեյ».

\*\*\* Фтонголалия (греч. фтонгос - голос, звук, лалео — говорю) — звукоговорение. В фольклоре — припевные слова-звукосочетания, типа лэ-лэ, ло-ло, вай-вай, най-най и т.д. Термин наш - (К.Х.).



Несколько иначе предстает национальное в ритмике симфонических произведений. Сохраняя типичные музыкально-речевые ритмы в их вокальных частях (выше приведенный пример псалма, а также 2-ая часть II-ой симфонии с ее ярко выраженной ямбической просодией), в инструментальных частях выступают ритмы армянских танцев с их хорической выразительностью (первый ударно-долгий звук).



Но при этом не следует упускать из внимания, что ритмоформулы восточных, в частности, армянских танцев могут проникать и в вокальную музыку. Таковым, например, является дактиль , который указан Комитасом в его статье "Армянский крестьянский танец", характерен для танца "Тарс пар" (обратный, т.е. левосторонний танец) и называемый по восточной терминологии усулем (ритмоформулой) "Софиан" (13). Ритм этот в своем ярком виде выступает в колыбельной девушки ("Огненное кольцо", 86), принимая затем на себя функцию ритма "примирения" ("Огненное кольцо", 199).

И напоследок, завершим, повторив то, что было сказано выше в тексте статьи.

Мне кажется, что исследование музыки Тертеряна должно идти не только по пути выявления его философской направленности, но и выявления конкретных музыкально-композиционных компонентов его творчества, к каковым относятся, как известно, форма, принципы формообразования, ладовые и метро-ритмические структуры, гармония, полифония, лейттемы, лейтритмы и прочее. А также на выявление семантической связи используемых им ритмических и интонационных морфем с музыкальными морфемами обрядовых действий, ритуалов, духовных и народных песен, на отражение в музыке того, "что жизнью называет человек" (14) (биение пульса, биение сердца, дыхание, ритм дождя, свет солнца сквозь облака, шум толпы и звенящую тишину одиночества). В качестве примера приведем семантическую связь одной ладовой попевки, играющей роль лейтритмоинтонации в V-ой симфонии, "Симфонии плача", как я ее называю. Эта попевка, звучащая в соло каманчи (партитура 33), как бы разворачивается в целостную мелодию и возвращается к исходной точке, "вызвучивая" на своем пути звукоряд альтерированного фригийского лада (15). Но сама попевка

характерна для локрийского лада (16). Это лад плачей, причитаний и вместе с тем "Такого рода интонации... вызывают ассоциации с действиями магического характера... они интересны тем, что дают представление о некоторых древних интонациях, сохранившихся лишь в культовой музыке" (17). Плач, обряд погребения, культовая музыка, магический характер... Аграрная магия "горани", магический характер в звуках каманчи... Сколько еще магических интонаций и ритмов армянских песен и танцев хранит музыка Авета Тертеряна? И сколько их стало символами национального? Именно символами, а не традиционным коллажем или композиторской обработкой.

Это слово "символ" обретает все более конкретные очертания. Не даром оно столь часто встречается в посвященной А.Тертеряну монографии М.Рухкян (18): "символизм трактовки образов", "символическое звучание", "работа со звуковыми символами" (сказано самим А.Тертеряном), "символизация элементов и функций музыкальной формы", ... "символ", "символизм", ... "символизм в музыке"... В давно прочитанной и постоянно прочитываемой "Энциклопедии символизма" (19) перечислены все признаки символизма в музыке и имена символистов, начиная от Р.Вагнера, К.Дебюсси и кончая А.Скрябиным и Б.Бартоком. Может быть, к этому ряду возможно добавить и имя Авета Тертеряна? Но уже "по-времени", как представителя неосимволизма? Тем более, что все его признаки "наглядно" присутствуют в творчестве А.Тертеряна. Это и лейттемы, символы душевного состояния, "сжимающиеся" до знаковой подачи, и особое внимание к звуку, как таковому, в инструментальном, вокальном, словесном облики, обостренный интерес к древним истокам фольклора и духовной музыки, "переплаваемыми" в горниле творчества в темы-символы-знаки, фонемы, слог и стремление к гипнотическому воздействию слышимого, и осознанная статика, проявляемая в долго длящихся звуковых "пластах", "наслаивающихся" друг на друга, и завораживающая магия звучания, и стремление к синтезу всех видов искусств (по примеру греческого театра), и синтез религий в их звуковом проявлении, и цветомузыка, и увлечение именно той частью творчества Е.Чаренца, которое характеризуется как дань символизму — "Сома", "Неистовые толпы"... Авет Тертерян — композитор неосимволист? Возможно, и так определить его художественное и идейное направление... Возможно...

Когда удар с ударами встречается,  
И надо мною роковой,  
Неутомимый маятник качается  
И хочет быть моей судьбой,  
Торопится и грубо остановится,  
И упадет веретено, —  
И невозможно встретиться, условиться,  
И уклониться не дано.  
Узоры острые переплетаются,  
И, все быстрее и быстрее,  
Отравленные дротики взвиваются  
В руках отважных дикарей...

Осип Мандельштам

1. Об айренах (հայրեն) Մ.Արեղյան. Հայոց լեզվի տաղաչափություն.- Երևան, 1933. էջ. 267-275: Հայրեններ, Աշխատասիրությամբ Ա.Շ. Մնացականյանի.- Երևան, 1995:
2. См. Б.Томашевский. Теория литературы. Поэтика.- М.-Л., 1928, с. 116.
3. Автором статьи еще при жизни А.Тертеряна был составлен небольшой машинописный сборник его стихов, названный "За пределами Огненного кольца".
4. Подробности см.: К.Худабашян. Автор либретто оперы "Алмаст" А.Спендиарова — София Парнок // сб. Александр Спендиаров, Статьи и исследования.- Ереван, 1973, сс. 187-209.
5. Կոմիտաս. Մի թռուցիկ ակնարկ հայ երաժշտության վերա, ծեփազիր.- ՊԱԹ, Կոմիտասի ֆոնդ:
6. См. Л.И. Тимофеев. Основы теории литературы, глава шестая, Системы стихосложения. Количественное стихосложение (музыкально-речевое).
7. Մ.Արեղյան. Էջ. աշխ., էջ. 80-88:
8. О методике моделирования ритма и получения слогоритмической модели. См. В.Л.Гошовский. У истоков народной музыки славян.- Москва, 1971, с. 24.
9. Об этом см. К.А. Джагацпаян. По следам ритмов национальной музыки.- Ереван, 1999, сс. 35, 101.
10. Об армянском танце "Горани" см. В.Гошовский, Горани. К типологии армянской песни (опыт исследования с помощью ЭВМ.- Ереван, 1983); Срб. Лисициан. Армянские старинные пляски.- Ереван 1983, с. 98-120; Մ. Սահակյան, «Հայկեր Հարությունյան».- Երևան 1985, էջ. 107-127: А.Пахлеванян. Современные принципы нотирования и возможности реставрации песенного типа (на примере "горани") // сб. Традиции и современность.- Ереван, 1996, сс. 109-127; К.Худабашян. Еще раз о "горани". X республиканская

научная сессия “Народная культура армян”. Тезисы докладов.- Ереван, 1999, сс. 37-42. Կարինե Խուդաբաշյան, Հայ ծիսական պարերը համեմատական երաժշտագիտության տեսանկյունից. // Պար. երաժշտություն.- Երևան 2004. էջ. 45-50:

11. Плутарх. Сравнительные жизнеописания.- Москва, 1961, т. I, Тесей, XXI.
12. Кибела — фригийская богиня — владычица гор, лесов, зверей, регулирующая их неиссякаемое плодородие.
13. См. Կոմիտաս. Հայ գեղջուկ պարը, Հոգևածներ և ուսումնասիրություններ.- Երևան, 1941, էջ.61; Н.Тигранян, “Тарс пар”; Акопос Айвазян. Руководство по восточной музыке.- Ереван, 1990, сс. 152-153.
14. Строчка из стихов Давида Кугультинова.
15. См. Кушнарв Х.С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки.- Л. 1958, сс.536-540; Н.К.Тагмизян. Теория музыки в Древней Армении.- Ереван, 1977, сс. 227 -229.
16. См. Кушнарв Х.С. ук.соч., сс. 420-432.
17. См. Кушнарв Х.С.. ук.соч., с. 424.
18. Рухкян М. Авет Тертерян. Творчество и жизнь.- Ереван, 2002, сс. 34, 54, 65, 67, 108, 109, 110, 115, 119, 124, 139, 140, 147, 193, 225.
19. “Энциклопедия символизма”. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. (перевод с французского).- Москва, 1998.

### **Karine Khudabashyan Avet Terteryan and Poetic Language**

This report presents an overview of Avet Terteryan's creations in terms of his relationship with poetry and poetic language; the versification of his poems and the meter-rhythmic peculiarities of his vocal creations (romances, opera, and vocal fragments of the symphonies) are particularly discussed in the article; the latter also reveals the semantic interdependence of rhythmical and tune-intonation elements in his works with corresponding elements in Armenian folk and sacred music.

## Эккехарт Клемм

### Взгляд и анализ новой музыки (связи между симфониями А.Тертеряна и его оперой "Землетрясение")

В 2003 году я имел большую честь впервые исполнить оперу Авета Тертеряна "Землетрясение" в государственном театре Гертнерплатц в Мюнхене. На этом основании я хочу представить не научно-музыкальный реферат о композиторе, а описать несколько очень личных впечатлений, которые я получил о Тертеряне, о том как он меня "преследовал" и как, в конце концов, глубокая потребность в нем, а также в исполнении его музыки и особенно премьеры "Землетрясения", стали реальностью. Возможно, это впечатление говорит больше о гипнотическом влиянии (суггестии) его музыки, нежели является описанием ее структурного анализа.

Это было в 1985 году, когда я впервые взял в руки партитуру Тертеряна. Один мой хороший друг, Мартин Шюлер, сегодня он генеральный интендант Бранденбургского Государственного Театра в Коттбусе, был ангажирован молодым режиссером оперы в Халле. Там Тертерян имел большой успех со своей оперой "Огненное кольцо" и после премьеры 5-й симфонии по заказу Гендельфестшпиль оркестра по поручению Христиана Клуттига, он пишет новую оперу. Мартин Шюлер должен был ее инсценировать, а я должен был ее изучить в качестве приглашенного дирижера. По желанию Тертеряна, мечтавшего написать оперу "Матушка Кураж", обращаемся к новелле Клейста "Землетрясение в Чили". Фантазия Тертеряна, отталкиваясь от этого материала и полностью создавая с самого начала в своем воображении каждую архаичную фигуру и звук, ввела меня, тогда молодого дирижера (мне было всего 28 лет), в совершенно растерянное состояние.

Ничего не понимая, я листал партитуру, в которой скрипки должны были держать одну ноту от 15 до 20 минут, ударные отбивали однообразный ритм через 10 минут, а хор на протяжении всей сцены должен был скандировать только слова "Жизнь" и "Мы будем жить". Дальнейшие трудности громоздились друг на друга: нелегко было справляться с жуткими массами исполняющих, так же трудно в бывшей ГДР было реализовать звуковую технику, как представлял это себе Тертерян. И, помимо всего прочего, сложность была в том, что композитор представил свою партитуру посредством свободной нотации алеаторических пассажей, о которых никто точно не знал, как они должны исполняться дирижером, музыкантами и певцами, организованно по времени и звучанию. Иначе, нежели в его симфониях, в "Землетрясении" многие



пассажи нотированы без тактов и единственным ориентиром может являться лишь структура звучания.

Короче говоря, опера была от первой до последней ноты исключительной проблемой.

В этой отчаянной ситуации мы, вместе с драматургом Андреасом Станицки, нашли возможность на 4 дня приехать в Армению, познакомиться с Тертеряном и обговорить с ним все неясные вопросы.

Для себя, насколько помню, подготовил очень хорошо разработанный план, как я хочу организовать возможную нотацию партитуры. Я хотел пройти вместе с композитором всю партитуру постранично. Но все вышло совсем по-другому.

Для начала самолет опоздал на 8 часов, и вместо вечера мы приземлились рано на рассвете и растерянно смотрели на красноватый сияющий Арарат и чудесную атмосферу, которая исходит от такой, единственной в своем роде, страны, как Армения. Полностью очарованный и смущенный, я зашел в здание аэропорта и с нетерпением ждал великого композитора.

Это был добросердечный, интеллигентный, умный и в своем роде очень мягкий, и уже тогда — за 8 лет до его безвременной кончины — я почувствовал исходящую от него огромную мудрость. Возможно, он сразу увидел во мне горячего молодого западноевропейца, который нуждался в совсем другой “медицине”. Обсуждая такт за тактом оперную партитуру, Тертерян и его очаровательная супруга, госпожа профессор Ирина Тигранова баловали нас лавашем, гранатами и другими деликатесами. Не отдохнув, мы сели в автомобиль и поехали в город Севан. Там мы посетили музыкальную школу, участвовали в спектакле на озере и после этого через перевал переехали на ту сторону, в Дилижан, где находится Дом Творчества Композиторов.

Я был постоянно беспокоен, и у меня оставалось все меньше времени. На следующий день было интервью на телевидении, мы съездили в небольшой городок, в котором я приобрел армянский ковер, который и сегодня висит в моей рабочей комнате.

Меня мучили сверлящие вопросы, но Тертерян больше ничего не делал, лишь иногда коротко отвечал, доставал партитуры, проигрывал приемы — он оставлял нас в своем звучащем Космосе. Энергичными жестами он направлял нас вперед, как должны вести ритм субконтрабас, барабан; он показывал, как должна звучать дуда, играл нам примеры для зурны, дудука и каманчи.

Большинство моих вопросов сокращалось от силы моего впечатления от этой музыки. Тертерян снисходительно улыбался и знал очень

точно, какие проблемы он поставил перед дирижером.

И тогда он дал мне понять: "Вы можете организовать партитуру так, как вы этого хотите. Как вы должны звучать, вы знаете это теперь."

Да, фактически это я узнал после моего посещения Армении.

Но до постановки предстоял еще длинный путь. Оперный театр Халле сначала решил поставить премьеру другого современного произведения ("Кандиде" Райнера Бредемейера). Опера Тертеряна откладывалась. В это время в Армении произошло ужасное землетрясение (1988), и вскоре после этого наступили политические изменения в Германии и во всей Европе. Руководство театра в Халле поменялось, я сам имел контакты с Тертеряном, покинул театр Халле и был в этот период ангажирован совсем другим театром.

В 1994 году мне попала небольшая заметка из Виперсдорфа, где пребывал Тертерян, будучи стипендиантом Земли Бранденбург и DAAD (Немецкая служба академических обменов). Он сообщил мне свой адрес и написал, что еще раз на короткое время хочет съездить на фестиваль в Екатеринбург, а потом будет долго находиться в Германии и будет писать свою 9-ю симфонию.

Из Екатеринбурга, как мы все знаем, он назад уже не вернулся. Его жизнь оборвалась в 1994 году, и ему не довелось услышать премьеры своей оперы "Землетрясение". О его инфаркте я узнал позже, но с этого момента вся ответственность за это произведение легла на меня.

Груз этой ответственности возрос, так как контакт с Ириной Тиграновой еще раз прервался. Между тем, в 1996 году я переехал в Мюнхен, а некоторое время спустя, был уже 1999 или 2000 год, и мы кратко-временно встретились в Мюнхене: дух Тертеряна витал между нами. В то время как я постоянно пытался объяснить, почему так трудно исполнить произведение Тертеряна в Мюнхене (я не хотел подавать Ирине Тиграновой надежд), она дала нам почувствовать полную уверенность в том, что время уже наступило.

В 2001 году я снова углубленно занялся симфониями Тертеряна и все больше удивлялся постоянству его архаичного стиля. Я обнаружил множество связей между его симфониями и оперой "Землетрясение" и написал об этом статью, которая была опубликована издательством "PFAU" в Саарбрюкене.

А потом произошел такой случай: с режиссером Клаусом Гутом мы были в поисках нового современного произведения. Он прослушал 7 и 8 симфонии Тертеряна на CD и был ими глубоко потрясен. О "Землетрясении" он прочитал в интернете, тогда я сказал ему, что эта партитура лежит у меня дома в письменном столе... В конце концов, к нам

примкнул наш драматург Конрад Кунн, супруг Асмик Папян и большой друг Армении. Втроем нам стало легче, и спустя некоторое время директор Гертнерплатц театра, профессор Клаус Шульц также был захвачен этим произведением, его идеей и музыкой Тертеряна.

Однако нужно было преодолеть еще одно препятствие: Гертнерплатц театр был слишком мал для этого произведения. Мы должны были найти сценическую концепцию, которая, несмотря на это, сделала бы исполнение возможным. Так, хор в заключении поет из яруса, оркестр играет в партере, а часть публики сидит на сцене... Также надо было осуществить изготовление нотных партий: я написал Партицель (вместо клавира) и составил "ориентационный лист", который имеется в каждой оркестровой партии. В нем порядковые цифры связаны с конкретными звуковыми группами, таким образом каждый музыкант может точно следить за ходом произведения и без тактирования. В эпоху компьютеров, как письмо нотного материала, так и звуковая техника не представляют более проблем для исполнения: различные звуковые слои сохраняются в компьютере и проигрываются в нужное время звукооператором. Многие проблемы 1986 года теперь решаются гораздо проще. Скоро во всем театре царил вдохновение Тертеряном.

Только я сам до конца всегда был несколько скептичен: предпоследняя репетиция была убийственной для меня как дирижера. Ничто не шло совместно, размещенные по всему театру музыканты и певцы не могли сыгаться, и я был смертельно несчастен. Тогда — к генеральной репетиции — появилась Ирина Тигранова, и, как по велению волшебной палочки, произведение выросло вместе с ней.

Это был потрясающий успех и имел в Германии большой отклик в средствах массовой информации. Билеты на 8 запланированных представлений были полностью раскуплены, одно дополнительное 9-е представление также было заполнено до последнего места. После годичного перерыва мы пришли к заключению, ввести в этом году произведение в программу еще раз, в ближайшие дни начинаются репетиции для 7 следующих представлений.

Некоторые выдержки из откликов прессы о воздействии музыки Тертеряна, которое распространилось в Германии и Западной Европе, говорят о многом. Так, "NEUE ZÜRCHER ZEITUNG" пишет: "Землетрясение" Тертеряна — это произведение на долгие времена и для медленно текущего времени. Пространственный звук у него лишен subtilности, близкие и далекие магически слились. И исполнители, и музыканты, и публика объединились в одно культовое общество... Органическое единство языка и музыки оказывало на них уже некоторое суг-

гестивное воздействие. Подлинной сенсацией этого исполнения стал пространственный звук. Зритель чувствовал себя по-настоящему вовлеченным в него". (Макс Ниффелер, NZZ от 18.3.03).

"SUDDEUTSCHE ZEITUNG" пишет: "Тертерян — один из тех композиторов бывшего Советского Союза, которые в последние годы радикально изменили эстетику авангарда. В их произведениях бурлит кровь противоборства, одновременно в них всегда присутствует спокойствие, как отпечаток азиатской философии. Тертерян является значительнейшим композитором этого направления". Критик Рейнхард Шульц, известный в Германии превосходный знаток современной музыки, сравнивает оперу с ключевыми произведениями, которые в последние годы были исполнены в Западной Европе (произведения Лахенмана, Мортон Фельдмана, Сальваторе Скиарино, Стива Райха и других). Далее он пишет: "Фатальные события индивидуальных исчезновений, общественных потрясений перед и после подземных толчков, проявляют достоинство и глубокое уважение. В музыке структурно выступают мгновения неосознанного благоговения. Такие композиторы, как Тертерян, музыкой поворачивают свое время вспять. Простота убедительна и потрясает, когда вы испытываете и переживаете, когда угнетается композиторски тщательно выписанная радикальная конечность бренности." (Рейнхард Шульц. SZ от 18.03.03).

A "FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG" отмечает: "Тертерян использует в своей партитуре много находок западного авангарда, алеаторику, микрозвучание, технику повторов, полные энергии восточные пассажи, рафинированные краски звучания... Но все это наполнено индивидуальностью. От этой музыки исходит своеобразная магия, что-то далекое, чужое, потерянное, судьбоносное и захватывающее: эта музыка, звуки, всплески, звуковые впечатления как-то удивительно близки поэзии Клейста". (Герхард Роде, FAZ от 18.03.03).

Меня лично особенно впечатляет, как Тертерян внушает силу, которая ведет его к архаичному, ритуальному духу, не рассказывает, лишь немного проводит и только изредка развивает. Его музыка, с одной стороны, создает впечатление статики, в то же время, с другой стороны — носит характер непрерывного течения, неуловимого изменения статического положения — можно говорить почти об анахроничности "статического процесса". Он не экспериментирует с формами, звучаниями и структурами, а концентрируется на ясных посланиях своего звука. С неумолимой последовательностью изгоняются плач, угнетение, агрессия, страх и одиночество: и так вплоть до 8-й симфонии. Как сейсмограф, получивший сигнал из Космоса, композитор почувствовал реаль-

ную катастрофу 1988 года: наряду с оперой "Землетрясение", с этим ужасным видением он работал также в 7-й симфонии. 8-я симфония вновь подняла эту тему после реального землетрясения и является для меня впечатляющим "Lamento" бесконечной боли, которая обрушилась тогда на Армению.

В 7-й симфонии в дрожащем звучании дапа я слышу саксофон и Ес-кларнет, как два кричащих голоса с этой стороны и с той стороны катастрофы, которая приходит в хрупкое спокойствие заключительного до мажора. В опере музыка так же стоит над реальной катастрофой: вместо альта здесь поет пастушеский голос (меццосопрано). Однако настоящая катастрофа в опере — это не землетрясение в природе, а уничтожающая сила людской толпы, жертвой которой немного позже станет главный герой. В звучаниях, которые Тертерян для этого нашел и записал после пастушеского голоса, мы вновь находим его глубокую печаль, его силу убеждения, а также его надежду. После звучащих кульминаций и редких интенсивных фортиссимо музыка возвращается к покою и заканчивается шумом дождя, подобно звуковой скульптуре, не имеющей ничего общего более с традиционной музыкой и с западным авангардизмом. Эта музыка — далекая и чужая, которая нам в Западной Европе была так необходима и нужна.

За этот опыт я бесконечно благодарен Авету Тертеряну, его супруге, госпоже Ирине Тиграновой и всем тем, кто привел меня в Армению.

В этом очень особенном и личном смысле я Вас благодарю!\*

Перевод с немецкого А. и В. Яскорских

**Ekkehard Klemm**

### **Avet Terterians Oper DAS BEBEN - ein aufrüttelndes Stück armenische Kultur in Deutschland**

Im Jahr 2003 hatte ich die große Ehre, Avet Terterians Oper DAS BEBEN in München am Staatstheater am Gärtnerplatz uraufzuführen. Ich möchte an dieser Stelle kein musikwissenschaftliches Referat über den Komponisten halten, sondern ein paar ganz persönliche Eindrücke schildern, wie ich zu Terterian kam, wie er mich "verfolgt" hat und wie am Ende das tiefe innere Bedürfnis, seine Musik aufzuführen und speziell das BEBEN zur Uraufführung zu bringen, Realität wurde. Vielleicht erzählen diese Eindrücke noch mehr über die Suggestion seiner Musik,

\* В конце декабря 2004 года опера Авета Тертеряна «Землетрясение» в постановке театра Гертнерплатц в Мюнхене удостоилась международной премии "Вольфа Эбермана", присуждаемой каждые три года за лучшее сценическое произведение современного автора международным институтом Театра в Германии.

als strukturelle Analysen sie beschreiben können.

Es war im Jahr 1985, als ich zum ersten Mal Terterians Partitur in die Hände bekam. Ein guter Freund - Martin Schüler, heute Generalintendant des Brandenburgischen Staatstheaters in Cottbus - war als junger Regisseur in Halle am Opernhaus engagiert. Dort hatte Terterian nach dem großen Erfolg seiner Oper DER FEUERRING und nach der Uraufführung der 5. Sinfonie durch das Händelfestspielorchester unter Christian Kluttig den Auftrag erhalten, eine neue Oper zu schreiben: Martin Schüler sollte sie inszenieren und ich sollte sie als Gastdirigent einstudieren. Über Terterians Wunsch, eine MUTTER-COURAGE-Oper zu schreiben, kam man zu Kleists Novelle "Das Erdbeben in Chili". Terterians Phantasie entzündete sich an diesem Stoff und es entstanden wohl von Anfang an in seinem Kopf jene archaischen Figuren und Klänge, vor denen ich als junger Dirigent - ich war damals 28 Jahre alt - völlig ratlos stand.

Ich blätterte verständnislos in einer Partitur, in der Violinen 15 bis 20 Minuten nur einen einzigen Ton aushalten sollten, in der Schlagwerker über 10 Minuten einfachste Rhythmen hämmern und ein Chor eine ganze Szene lang nur die Wörter "Leben" und "Leben werden wir" skandieren sollte. Weitere Schwierigkeiten türmten sich auf: die unheimliche Masse der Ausführenden war nicht leicht zu bewältigen, ebenso schwierig war es in der damaligen DDR, die Tontechnik so zu realisieren, wie Terterian es sich vorgestellt hatte. Und über allem stand die Schwierigkeit, dass der Komponist durch seine freie Notation der aleatorischen Passagen eine Partitur vorgelegt hatte, von der niemand so recht wusste, wie sie zur Aufführung vom Dirigenten und seinen Musikern und Sängern zeitlich organisiert zum Klingen gebracht werden sollte. Anders als in seinen Sinfonien sind im BEBEN viele Passagen ohne Takte notiert und eine Orientierung ist nur an den bereits erklingenden Strukturen möglich.

Kurzum: die Oper war von der ersten bis zur letzten Note ein einziges Problem.

In dieser verzweifelten Situation erhielt ich gemeinsam mit dem Dramaturgen Andreas Stanicki die Möglichkeit, für 4 Tage nach Armenien zu kommen, Terterian kennenzulernen und die für uns offenen Fragen mit ihm zu besprechen.

Ich hatte mich, wie ich mich erinnere, recht gut vorbereitet und einen genauen Plan gemacht, wie ich die Notation der Partitur evtl. umorganisieren wollte. Seite für Seite wollte ich mit dem Komponisten durchgehen. Aber es kam alles ganz anders.

Zunächst hatte das Flugzeug 8 Stunden Verspätung und statt am Abend landeten wir früh im Sonnenaufgang und schauten fassungslos auf den rötlich strahlenden Ararat und die wundervolle Atmosphäre, die von diesem so einzigartigen Land Armenien ausgeht. Völlig fasziniert und auch verwirrt betrat ich den Flugplatz und war gespannt auf den großen Komponisten.

Gütig, intelligent, schlau und sehr weich in seiner Art erschien er mir und schon damals - 8 Jahre vor seinem viel zu frühen Tod - spürte ich eine unheimliche Weisheit, die von ihm ausging. Vielleicht hatte er in mir sofort den ungestümen jungen Westeuropäer gesehen, der eine ganz andere Medizin brauchte, als

Takt für Takt eine Opernpartitur zu besprechen. Terterian und seine bezaubernde Frau Professor Irina Tigranowa verwöhnten uns mit "Lawasch", mit Granatäpfeln und anderen Köstlichkeiten. Und ohne auszuruhen stiegen wir ins Auto und fuhren zum Sewan. Dort besuchten wir eine Musikschule, fuhren ein Stück auf den See hinaus und wurden danach über den Pass bis hinüber nach Dilischan gebracht, wo sich das Zentrum des Komponistenverbandes befand.

Noch immer war ich unruhig und mir lief die wenige Zeit davon. Am nächsten Tag kam auch noch das Fernsehen zum Interview, wir fuhren in eine kleine Stadt, in der ich einen armenischen Teppich erwarb, der noch heute mein Arbeitszimmer ziert...

Irgendwann begann ich mit meinen bohrenden Fragen und Terterian tat weiter nichts, als einige davon kurz zu beantworten, einige Partituren herauszuholen, Aufnahmen vorzuspielen - er ließ uns hinein in seinen Klangkosmos. Mit kraftvoller Geste führte er mir vor, wie die Subkontrabaßtrommeln geschlagen werden sollten, er machte vor, wie das Duda klingt, spielte uns Beispiele vor von Zurnas, Duduks und von der Camancia.

Meine vielen Fragen schrumpften vor der Größe meines Eindrucks dieser Musik auf einige wenige zusammen. Terterian lächelte milde und wusste teilweise sehr genau, welche Probleme er dem Dirigenten zu lösen aufgegeben hatte.

Und dann gab er mir zu verstehen: "Organisieren können Sie die Partitur, wie Sie es wollen. Wie sie klingen soll, das wissen Sie ja nun."

Ja, das wusste ich nach meinem Armenien-Besuch tatsächlich.

Aber bis zur Aufführung blieb es noch ein weiter Weg. Zunächst entschied sich das Opernhaus in Halle, ein anderes modernes Stück uraufzuführen (CANDIDE von Reiner Bredemeyer). Terterians Oper wurde verschoben. Dann kam das schreckliche Erdbeben in Armenien und kurze Zeit später (1989) kamen die politischen Veränderungen in Deutschland und ganz Europa. Die Theaterleitung in Halle wurde ausgewechselt, ich selbst hatte den Kontakt zu Terterian und auch zum Theater in Halle verloren und war inzwischen auch an einem ganz anderen Theater engagiert.

1993 erreichte mich eine kurze Notiz aus Wiepersdorf, wo Terterian sich aufgehalten hatte und ein Stipendium des DAAD (Deutscher akademischer Austauschdienst) antreten wollte. Er teilte mir seine Adresse mit und schrieb, dass er nur noch einmal kurz zu einem Festival nach Jekaterinenburg fahren wolle, um danach länger in Deutschland zu bleiben und seine 9. Sinfonie zu schreiben.

Aus Jekaterinenburg kam er nicht zurück, wie wir alle wissen. Sein Leben endete 1994, ohne dass er die Uraufführung seiner Oper DAS BEBEN gehört hatte. Von seinem Herzinfarkt erfuhr ich erst spät - aber von dieser Stunde an spürte ich, dass die ganze Verantwortung für dieses Stück nun bei mir lag.

Mag sein, dass auch die Last dieser Verantwortung den Kontakt zu Irina Tigranowa nochmals unterbrochen hat. 1996 war ich inzwischen nach München gegangen, einige Zeit später, es war wohl 1999 oder 2000, trafen wir uns nur kurz in München: der Geist Avet Terterians muss über uns gewesen sein - während ich die ganze Zeit zu erklären versuchte, warum es so schwer ist, Terterians Stück in

München aufzuführen (ich wollte Irina Tigranowa keine Hoffnungen machen), war sie voller Zuversicht und spürte, dass die Zeit allmählich reif war.

Im Jahr 2001 beschäftigte ich mich wieder ausführlich mit den Sinfonien Terterians und war immer mehr beeindruckt von seinem konsequent archaischen Stil. Ich entdeckte die vielen Beziehungen zwischen seinen Sinfonien und der Oper DAS BEBEN und schrieb darüber einen Aufsatz, der nun auch im Pfau-Verlag in Saarbrücken erschienen ist.

Und dann führte der Zufall Regie: mit dem Regisseur Claus Guth war ich auf der Suche nach einem modernen Stück. Er hatte Terterians 7. und 8. Sinfonie auf CD gehört und war tief beeindruckt davon. Vom BEBEN hatte er im Internet gelesen, als ich ihm sagte, dass ich die Partitur zu Hause auf dem Schreibtisch hätte... Schließlich stieß noch unser Dramaturg Konrad Kuhn, der mit Hasmik Papian zusammen lebt und ein großer Freund Armeniens ist, zu uns. Zu dritt war es nun leichter - und kurze Zeit später war auch der Intendant des Gärtnerplatztheaters, Prof. Klaus Schultz fasziniert von dem Stück, seiner Idee und der Musik Terterians.

Allerdings war noch eine gute Strecke zu bewältigen: das Gärtnerplatztheater ist für das Stück viel zu klein. Wir mussten eine szenische Konzeption finden, die eine Aufführung trotzdem möglich macht. So sang der Chor am Ende aus den Rängen, das Orchester spielte im Parkett, ein Teil des Publikums saß auf der Bühne...

Auch die Notenherstellung musste noch getan werden: ich schrieb ein Particell (anstelle eines Klavierauszuges) und entwarf eine "Orientierungsliste", die in jeder Orchesterstimme zu finden ist. Dort sind die Ordnungsziffern mit konkreten Klangereignissen verbunden, damit jeder Musiker den Gang des Stückes auch ohne Takteinteilung genau verfolgen kann.

Im Zeitalter von Computer war sowohl das Schreiben der Noten als auch die Tontechnik für die Aufführung kein Problem mehr: die verschiedenen Klangschichten wurden auf dem PC gespeichert und werden nun vom Tonmeister genau zur richtigen Zeit eingespielt.

Viele der Probleme von 1986 waren jetzt viel einfacher zu lösen. Bald herrschte im ganzen Haus eine Terterian-Begeisterung.

Nur ich selbst war bis zum Schluss noch immer etwas skeptisch: die vorletzte Probe war ein Desaster für mich als Dirigent. Nichts ging zusammen, die über das ganze Theater verteilten Musiker und Sänger kamen nicht überein und ich war todunglücklich.

Dann - zur Generalprobe - erschien Irina Tigranowa und wie von Zauberhand geführt wuchs das Stück zusammen.

Es war ein überwältigender Erfolg und hat in Deutschland ein großes Medienecho ausgelöst. Die 8 geplanten Vorstellungen waren alle ausverkauft, eine zusätzliche 9. Vorstellung war ebenso bis auf den letzten Platz gefüllt. Nach einem Jahr Pause haben wir uns entschlossen, das Werk in diesem Jahr nochmals auf den Spielplan zu setzen, in wenigen Tagen beginnen die Proben für 7 weitere Vorstellungen. (Inzwischen sind auch diese mit größtem Erfolg verklungen und es gibt eine neue Serie im Jahr 2006.)



Einige Auszüge aus den Pressereaktionen sagen viel aus über die Wirkung, die Terterians Musik in Deutschland und Westeuropa ausgelöst hat. So schreibt die NEUE ZÜRCHER ZEITUNG: "DAS BEBEN von Avet Terterian ist ein Werk der langen Dauern und der breit dahinfließenden Zeit. Aus ihr entfaltet sich ein subtiler Raumklang, in dem Nähe und Ferne magisch verschmelzen und der Darsteller, Musiker und Publikum zu einer Art kultischer Gemeinschaft vereint. ... Die organische Einheit von Sprache und Musik hat für sich schon eine suggestive Wirkung. Doch die eigentliche Sensation dieser Aufführung ist der Raumklang. Der Zuschauer fühlt sich in ihn regelrecht hineingesogen." (Max Nyffeler, NZZ vom 18.3.03).

Die SÜDDEUTSCHE ZEITUNG notierte: "Terterian ist einer jener Komponisten aus der ehemaligen Sowjetunion, die in den letzten Jahren die Ästhetik der Avantgarde radikal umkrempelten. An seinen Werke klebt das Blut der existenzieller Auseinandersetzung, zugleich steckt in ihnen immer wieder eine große, von asiatischer Philosophie geprägte Ruhe. Terterian wird sich als einer der wesentlichsten Komponisten dieser Richtung erweisen." Der Kritiker Reinhard Schulz, ein in Deutschland bekannter und exzellenter Kenner der neuen Musik vergleicht die Oper mit den Schlüsselwerken, die in den letzten Jahren in Westeuropa aufgeführt wurden (Werke von Lachenmann, Morton Feldman, Salvatore Sciarrino, Steve Reich und anderen). Er schreibt weiter: "Zeit geben, sich Zeit zu nehmen heißt aber, dem fatalen Ereignis der individuellen Auslöschung, dem gesellschaftlichen Beben vor und nach dem Erdstoß, Würde und Ehrfurcht entgegenzubringen. Momente von begriffloser Andacht treten strukturell in die Musik. Es sind Komponisten wie Terterian, die der Musik ihre Zeit zurückgeben. Und mit ihr die Funktion des empfindenden Nachschwingens. Einfachheit ist eindringlich und erschütternd, wenn sie empfunden und durchlebt ist, wenn sich die kompositorische Durchgestaltung ihr in radikaler Letztendlichkeit unterwirft." (Reinhard Schulz, SZ vom 18.3.03).

Und die FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG vermerkt: "Terterian verarbeitet in seiner Partitur viele Erfindungen westlicher Avantgarden, Aleatorik, Mikrotonalität, Repetitionstechniken, energiegelvolle Ostinatopassagen, raffinierte Klangfarben, ... Das allen aber wird einem eindrucksvollen Individualstil eingeprägt. Eine eigenartige Magie geht von dieser Musik aus, etwas Fernes, Fremdes, Verlorenes, Schicksalhafter. Und das Faszinierende dabei: irgendwie ist diese Musik, sind diese Töne, Eruptionen, Klangsensibilisierungen Kleists Dichtung erstaunlich nahe." (Gerhard Rohde, FAZ vom 18.3.03).

Mich persönlich fasziniert besonders, wie Terterian der Kraft einer Inspiration vertraut, die ihn zu archaischen, rituellen Gesten führt, die nicht erzählen, noch weniger durchführen oder durchgeführt werden und nur selten entwickelt werden. Seine Musik erweckt einerseits den Eindruck der Statik, andererseits charakterisiert sie ebenso ein unaufhörliches Fließen, ein unmerkliches Abwechseln statischer Zustände - man möchte anachronistisch fast von 'statischen Vorgängen' sprechen. Er experimentiert nicht mit Formen, Klängen und Strukturen, sondern konzentriert sich auf die klare Botschaft seiner Töne. Mit unerbittlicher Konsequenz beschwört sie Klage, Bedrückung, Aggression, Angst und

Einsamkeit herauf: bis hin zur 8. Sinfonie. Wie ein Seismograph muss der dem kosmischen Klang nachlauschende Komponist die Naturkatastrophe von 1988 gespürt und geahnt haben: neben der Oper DAS BEBEN beschäftigt sich auch die 7. Sinfonie mit dieser Schreckensvision. Die 8. nahm nach dem realen Erdbeben das Thema wieder auf und ist für mich ein beeindruckendes Lamento auf das unendliche Leid, das über Armenien damals hereingebrochen ist.

In der 7. Sinfonie höre ich zum zitternden Ton des DAP das Saxophon und die Es-Klarinette als zwei rufende Stimmen diesseits und jenseits der Katastrophe, die in die fragile Ruhe des C-dur Schlusses geführt werden. In der Oper steht diese Musik ebenso nach der Naturkatastrophe: statt der Bratschen singt nun eine Hirtenstimme (Mezzosopran) die aus Armenien stammende Volksweise.

Die eigentliche Katastrophe der Oper aber ist nicht das Beben der Natur, sondern die vernichtende Kraft der Masse Mensch, der wenig später die Hauptpersonen zum Opfer fallen. In den Tönen, die Terterian nach dem Verklingen der Hirtenstimme dafür gefunden und geschrieben hat, finden wir seine tiefe Traurigkeit, seine Überzeugungskraft und auch seine Hoffnung wieder. Wie nach den klanglichen Höhepunkten und dem entfesselten fortissimo die Musik zur Ruhe zurückfindet und mit dem Geräusch des Regens endet, gleicht einer Klangskulptur, die nichts mit traditioneller Musik, aber auch nichts mit westlichem Avantgardismus mehr zu tun hat. Das ist Musik aus einer Ferne und Fremde, wie wir sie in Westeuropa dringend brauchen und nötig haben.

Für diese Erfahrung bin ich Avet Terterian, seiner Frau Prof. Irina Tigranowa und all denen, die mich dorthin und hierher nach Armenien geführt haben, unendlich dankbar.

In diesem ganz besonders persönlichem Sinne: ich danke ihnen!

**Ekkehart Klemm**

### **New View and Analysis: Links between A. Terteryan's Opera "Earthquake" and his Symphonies**

This article does not present a scientific-musical analysis of Avet Terteryan's music. It offers my personal impression of the meeting with the composer and his music, which has been literally following me since 1985 when I came across the score.

Political and ecological upheavals (the earthquake in Armenia in 1988) separated us. After Avet Terteryan's unexpected death in December 1994, I felt responsible for this composition.

On March 16, 2003, the opera was staged in the Gärtnerplatz, Munich State Theater by Klaus Gut — the director, Conrad Kuhn — the playwright of the theater, and Conrad Schultz- the producer.

The opera was highly successful and received excellent critical reviews.

The report continues with a comparison of some parts of the opera music with the corresponding episodes in Terteryan's symphonies.

## Некоторые теоретические вопросы оперы Авета Тертеряна "Землетрясение" \*

Перевод слова BEBEN с немецкого означает содрогаться, сотрясаться... Das Beben - землетрясение. Когда 16-го марта 2003 года в Мюнхене состоялась мировая премьера оперы Авета Тертеряна "Das Beben", пресса написала так: "Бевен" — "Землетрясение на Мюнхенской сцене". Немецкая публика была потрясена силой воздействия музыки этой оперы (опера была заказана автору издательством "Peters" и Staats-theaterом города Галле. Закончена в 1984г.).

Издательством Сикорского заранее был напечатан клави́р оперы. Переложение партитуры сделано дирижером оперы Эккехардом Клеммом. Режиссер постановки — Клаус Гут, либретто — Авета Тертеряна и Герты Штехер.

Волнующее впечатление!

Вся опера А.Тертеряна написана по принципу речитации, свойственной жанру псалма (Մշակույթ).

Остановимся на тех принципах, которые были характерны для использования псалмов в профессиональной классической музыке и к каким обращался в данном произведении автор. Исполнение первоначальных форм псалмов было сольное речитативное, в дальнейшем — так же унисонное хоровое с "припевом" (антифонное и респонсорное). Именно эти принципы свойственны армянскому псалмопению. Переменное использование этих двух начал и лежит в основе развития оперы Авета Тертеряна.

Несколько слов из истории жанра. В XV веке псалмы получают свободное полифоническое воплощение, на музыку кладутся не только отрывки, но и целые образцы. Первыми примерами этого рода были псалмодические мотеты Жоскена Дебре, оказавшие большое влияние на композиторов последующих времен. Кульминация развития жанра псалмодического мотета приходится на творчество Орландо Лассо. В XVI-XVII веках находит выражение так называемый концертирующий стиль. На рубеже XVII-XVIII веков возникает псалмодическая кантата для солиста или ансамбля солистов (Дж.Б.Перголези, А.Вивальди, Г.Ф.Гендель и др.). Псалмодический мотет широко применялся также в немецкой евангелической музыке: духовные Кантаты для хора и

\*) Исследователями творчества Авета Тертеряна — М.А.Рухкян (9), Г.Г.Тиграновым (8), С.К.Саркисян (4), А.С.Аревшатын (1) проведены исторический, общетеоретический, драматургический анализы оперы.

оркестра Г.Шюца, И.С.Баха (3, сс. 476-478), у русских композиторов — в Хоровых концертах Д.Бортнянского.

В XIX веке музыку на тексты псалмов для голоса или хора с сопровождением писали Ф.Мендельсон-Бартольди и др.; более свободные, не связанные с церковной службой, сочинения на тексты псалмов писали Ф.Шуберт ("23 псалма"), Ф.Лист (хоровые псалмы), Ш.Гуно, И.Брамс, А.Брукнер.

В XX веке к псалмам обращались М.Регер, И.Стравинский, А.Шенберг и др.

Композиторы использовали псалмы в разных жанрах как цитаты, псалмодирование, как один из принципов развития, но не как основу всего сочинения, и основной принцип развития — соответствие одного слога одному звуку, как у Авета Тертеряна.

В армянской профессиональной музыке отметим сочинение Комитаса псалм («Ան գնիս Բարեխաղաղ») для солистов, хора и органа, который по своей композиции близок к форме мотета. Отрывки текста того же псалма использовал М.Екмялян, написав лирическую картину для хора с фортепиано (5. с. 152).

В армянской действительности псалмы пели по словам Комитаса, "видимо, на народные древние мотивы" («հալածաբար ժողովրդական հիմնադրվածներով»). В последней четверти XIX века псалмы, зафиксированные армянской нотацией (Ташчян Н., Ն.Թաշչյան «Երգ ծայնազորեացի ի ծայնազոր...», 1877), основаны на армянском восьмигласии, интонационный строй охватывается речитативным пением, соответствием одного слога одному звуку (ըգերգրված) с равномерной ритмической организацией (например, четвертные, восьмые) на интонациях простых шараканов. Именно этот принцип главенствует в опере. С эстетической и художественной позиции музыка оперы, по своей сути, аскетична. Безусловно, — это результат творческого воплощения художественного замысла.

Духовное и первозданное — основа сочинений Авета Тертеряна. Как, например, во втором Квартете, замысел которого — рождение духовной сущности человека, его жизнь и последний вздох. В музыке это выражено до такой точности, что достигает натурализма, доступного человеческому разуму. Оцепенение наступает в "тишине", и эта "тишина" как бы говорит о том, что не доступно разуму, а доступно человеческой душе. Воспроизводится это "тишиной", и в каждом человеке-слушателе пробуждает неосознанное, человеческой сути недосыгаемое — "СУЕТА СУЕТ" - «ՄԻԱԶՆՈՒԹՅՈՒՆ ՄԻԱԶՆՈՒԹՅԱՆ»...

В этой же духовной сфере написана и опера. А если обратимся к 6-ой симфонии и последующим 7-ой, 8-ой и, оставшейся в Германии

белым листом — “тишине” 9-ой...

Возвратимся к опере. Почему опера?

Опера как музыкальный жанр — самый совершенный для изложения высокой идеи человеческой вечной любви. Опера “Das Beben” начинается и завершается одним и тем же светлым звуком “pe” (des, d).

Почему на немецком?

Разве не немецкая песня Lied подразумевает особую культуру ясного воспроизведения речи, завершенную фразировку, соответствующую слову и скупые интонационные средства, очень сдержанно выражающие эмоции, — в нашем понимании даже холодно. И эти холодные, где-то соприкасающиеся с реальными и ирреальными, не материальными, аморфные чувства наметили выбор языка. И, как после премьеры отмечают наши немецкие коллеги, Тертерян как будто специально из многословного романтического текста Генриха фон Клайста, исходя из фонетики, выбрал определенные фразы. А почему бы и нет?

Действие оперы происходит в средневековье, в 1647-ом году.

Как было отмечено выше, истоки профессионального искусства исходят из духовного. И естественно, что эта эпоха должна была отразиться в музыке: музыкальными выразительными средствами, в жанрах духовной музыки, родоначальником которых и является псалм. Создание такого крупного сочинения как опера скупыми музыкальными средствами псалма доступно лишь гениальному перу.

Можно считать, что мечта Комитаса о нахождении необходимых музыкальных средств для создания оперы, которые он долго искал, но не нашел, о чем свидетельствует в своих воспоминаниях его ученик (в дальнейшем — видный общественный деятель, журналист, 4-ый вице-президент 1-ой РА) Симон Врацян, осуществилась (2, с. 22).

В опере два основных героя — любящая пара — представляются псалмами с начала до конца, как олицетворение духовного начала. Народ\* представлен разными слоями: нагнетателей обстановки, подстрекателей — композитор показывает как босховских уродливых персонажей. Здесь меняется музыкальный язык оперы: гаммообразные пассажи передают их агрессию.

Ожесточенная и испуганная землетрясением, толпа нашла себе жертву — любящую пару, не соответствующую законам общества того времени. Многоплановость в показе народа проявилась и в приеме “театр в театре”, как отмечает Светлана Саркисян, импровизационные сценки, разыгрываемые бродячими артистами и уличными музыкантами, намеренно резко, алогично контрастируют основной психологической

\*) Толпа в мюнхенской постановке выступает в виде неодушевленной маски.

драме (4, с. 111); и в сцене суда над девушкой, в которой хорал олицетворяет власть церкви и их понимание морали.

“Идет дождь. Осенне-весенний, то печальный, то веселящийся, то мрачный, то игривый — он многозначен. Всесмывающий и очищающий дождь — как символ чистоты, вечности, всего непреходящего и печальной любви двух сердец — девушки и юноши. Дождь — это время для осмысления происходящего, осмысления того, как жить дальше...”

Такой дождь... может лить очень долго...”

Вот заключительные строки, приведенные композитором-либреттистом, раскрывающие смысл сочинения. Это — трагедия, но композитор трактует ее как торжество вечной светлой любви.

Ощущение действительности и времени композитор ярко выражает в музыкальной пространственности. Опера в сквозном развитии длится столько, сколько необходимо для передачи глубоких чувств. Время протяженности звука соответствует его воздействию, а паузы необходимы для осмысления обстоятельств.

Музыкальный язык в целом основан на ладах армянской монодической музыки и на кварт-квинтаккордах.

Автор намеренно выделяет квартный цепной диатонический звукоряд с пониженными звуками “e” и “a” в темперированном звукоряде с дополнительными “as” и “es” в C-dur -ном аккорде.

### Пример 1.

The musical score for Example 1 consists of three staves. The top staff is for the voice, labeled 'Ausr.' on the left. It contains a vocal line with a melodic phrase starting on a middle C, moving up stepwise, and then a longer note with a fermata. Above this note are two markings: a '2' with a slur and a '3' with a slur. Below the vocal staff are two staves for instruments, labeled 'Cmpli' and 'Archl'. The 'Cmpli' staff has a single note with an accent (>) and a 'p' (piano) dynamic marking below it. The 'Archl' staff shows a sustained chord. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

До мажорное трезвучие — светлый символ в тертеряновской эстетике, вносит в музыку христианское начало, подобно тому, как у Баха почти все сочинения в минорных ладах завершаются обязательно в мажоре. Драматургической кульминацией оперы является аккорд C-dur в любовном дуэте (4-ая картина, II акт). В основе дуэта лежит древнехуритская мелодия II тысячелетия до Р. Христа. (Подробно об этом см. 9, сс.156-170).

# Пример 2.

114

248

Max. (Comp. russe)

Arch. Flt. Ob. Cl. Vl. II Vc. Ch. Cml.

Max. (Comp. russe)

Arch. Flt. Ob. Cl. Vl. II Vc. Ch. Cml. Tr. VL I VL I

249

Er. Max. (Comp. russe) Oh. Mut - ter Got - - tes.

Arch. Flt. Ob. Cl. Vl. II Vc. Ch. Rhythms. dim.

По звукам разложенных кварт-квинтаккордов строятся вокальные партии девушки и юноши, далее — кварт-квинтаккорд звучит в оркестровой партии.

Особо нужно отметить, что кварт-квинтаккорды построены в гипофригийском ладу квинтаккорд от ноты ля-ми-си, квартакорд - ре-соль-фа. В дальнейшем музыка развивается в том же ладу с терцовой, квартовой и

квинтовой побочными опорами. Это ярко выражено также в молитве девушки (Она - Sie) в ладу с ув. секундой. "Я абстрагировался от слова "она" — и "Sie" стало для меня как единый многоликий звук. Я отталкивался от фонетики, от музыки речевой интонации. Раз поняв смысл слова, я как бы забывал его, и для меня снималось значение, конкретный смысл и оставалось только звучание. И это отношение к слову позволило мне начать работу "над оперой", — пишет композитор (7, с. 171.).

### Пример 3.

Im Altarium sitzt die Heldin, meditiert inniglich. Die Städter hören ihr fasziniert zu.  
 Sie verbeugen sich vor ihr wie vor der Mutter Gottes.

377 *pp*

Sic

Mag. (Cmp.)

378

Sic

Mag. (Cmp.)

379

Sic

Mag. (Cmp.)

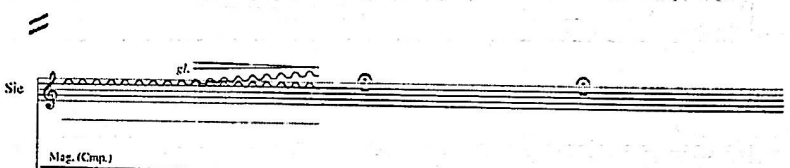
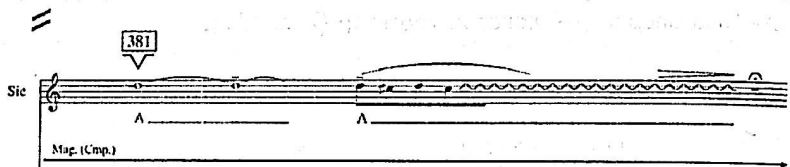
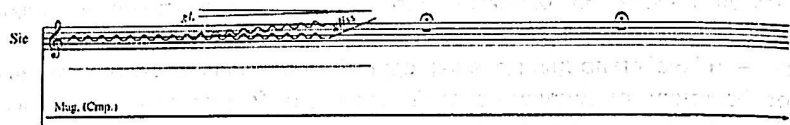
380

Sic

Mag. (Cmp.)

\*) Intervalle werden glissandierend größer. / Intervals are expanded through glissandi.





Секунды, образующиеся между тонами диатонического звукоряда армянской манодии (6, сс. 125-126), применялись в творчестве армянских композиторов — Комитаса, Н.Тиграняна, Р.Меликяна, А.Хачатуряна, Э. Мирзояна в виде гармонических интервалов и аккордовых наложений. У Тертеряна же отмечаем “окаменевшие” секунды, которые образуются от одного длящегося звука, как будто он дает музыкальное объяснение генезиса интервала, в данном случае —

секунды. Долго выдерживаемый звук — пониженное “е” (тоника А), который является первым звуком нижнего тетра хорда фригийского лада, затем переходит в секунду ре-ми (d-e). Ре, квартовая побочная опора, является верхним звуком второго тетра хорда.

#### Пример 4.

Example 4 shows two measures of music, 268 and 269. The vocal parts (T. and B.) are in the top staves, and the piano (p) and orchestra (Vl., Vcl., Cb., T. tam, Ch.) are in the bottom staves. The lyrics are "Mug. (Danner)" and "o je ju". The tempo is marked "pp" (pianissimo). The music is in a minor key, with a key signature of one flat. The melody is characterized by a long, sustained note on the tonic (A) followed by a second (d-e).

Музыкальный язык оперы Авета Тертеряна, композитора мастерски владеющего всем арсеналом современных средств музыкального творчества, от первой до последней ноты основан на глубоко национальных закономерностях, в частности, цепном квартовом звуко-ряде армянской монодической музыки со своими составляющими. Таково воплощение нашим современником комитасовских принципов в целомном синкретическом жанре, о чем можно было лишь мечтать!

Вот что пишет Эдвард Мирзоян об опере: "Тертерян создает свою вторую оперу — "Землетрясение", где, сохраняя свои основные принципы, вновь обращается к вокальной "мелодии". Этот особый, доселе

неизвестный сплав — новый тип мелодизма. Это качественно отличное самобытное явление я расцениваю как одно из самых значительных открытий Тертеряна... все решает талант художника, сила его творческого воображения. А время — объективный критерий ценности" (9, сс. 168-169).

Изучение теоретических вопросов музыки Тертеряна — обширная и увлекательная тема, требующая глубинного музыковедческого исследования. Мы же лишь привлекли внимание к некоторым из них.

1. Արևշատյան Ա. «Ալեո Տերտերյանի «Երկրաշարժ» օֆերան՝ Միևիիսինի մէջ».- // «Ազդակ» օրաթերթ 76-րդ տարի թիւ (51 21394), էջ 4-5:
2. Վրացյան Ա. Կոմիտասի հետ // «Երաժշտական Հայաստան» # 2 (6) 2002: (Врацян С. С Комитасом // "Музыкальная Армения" N2 (6)2002).
3. Музыкальная энциклопедия. Том 4. - М., "Советская энциклопедия", 1978.
4. Саркисян С. Жанрово-стилистические синтезы в театральном творчестве армянских композиторов / Музыкальный театр. События. Проблемы.- М., "Музыка", 1990/.
5. Հայկական Սովետական Հանրագիտարան, 10-րդ հատոր.- Երևան, 1984: (Советская армянская энциклопедия. Том 10.- Е., 1984).
6. Тагмизян Н. Теория музыки Древней Армении.- Ер., АН Арм. ССР, 1977.
7. Тертерян Р. Авет Тертерян (беседы, исследования, высказывания).- Ер., "Хорурдаин грох", 1989.
8. Тигранов Г. Армянский музыкальный театр. - Том 4.- Ер., "Советакан грох", 1988.
9. Рухкян М. Авет Тертерян. Творчество и жизнь. - Ер., Наири, 2002.

**Gohar Shagoyan**  
**Some Theoretical Problems in the Opera**  
**"The Earthquake" by Avet Terteryan**

The opera "Das Beben" (1984) by Avet Terteryan is based on the principle of recitation, peculiar to the psalm genre. Two main principles: recitative singing (one syllable per one note) and uniform rhythmical organization of the intonations of simple sharakans are used in the opera. The spiritual and the primordial are the main bases of Terteryan's compositions. The opera contains tragedy, which is treated by the composer a triumph of the eternal pure love. The latter is embodied with the same lucid tone - "re" (Des or D) in the beginning and in the end of the opera.

The opera has two main heroes: a loving couple. These images personify the spiritual origin. The slanderers, instigators, judges and wandering musicians represent the different social strata, and the musical language of the opera changes respectively.

The composer brightly expresses the sensation of the reality and time in the musical spatiality. The C Major triad, being the lucid symbol of Terteryan's aesthetics, symbolizes the Christianity, bearing simultaneously the role of the opera's dramatic peak in the love duet (act II, scene 4). The intervals of second, appearing between the tones of the Armenian monody diatonic scale, have been used by Armenian composers as harmonic intervals and chord superposition, while as in Terteryan's music, these are "petrified" seconds arisen from one sustained sound. Avet Terteryan, being a composer who brilliantly possessed the whole range of modern musical means, has created his own musical language, entirely based on the conformity to the national music principles, particularly to the chain tetrachord scale of the Armenian monody.

## Нелли Аветисян Балет "Ричард III" Авета Тертеряна

Имя выдающегося композитора второй половины XX века Авета Тертеряна давно известно во многих странах мира. Будучи современным крупнейшим композиторов новаторов: К.Штокхаузена, К.Пендерецкого, П.Булеза, Я.Ксенакиса, Л.Берио, Д.Кейджа, Д.Лигети и других, он вписал свою страницу новаторства в историю музыки.

Композитор — мыслитель, философ, тонко ощущающий современность во всем разноликом спектре сложных переплетений человеческого бытия. В его музыке закодирована Ренессансная мощь микрокосма, смело оперирующего воссозданием многопространственных и многовременных миров. Это звездный путь большого мастера, в творчестве которого сфокусированы три основополагающие, краеугольные ипостаси восприятия: Человек — Мир — Вселенная.

На этих понятиях строятся все концепты его восьми симфоний, двух опер, балета, в которых ярко проявляется индивидуальный стиль, узнаваемый буквально с нескольких секунд звучания музыки. Художественный темперамент, броскость, выразительность музыкального материала, свободное владение всеми разновидностями композиторской техники XX века, всегда подчиненной авторской воле, сочетаются с талантом великолепного драматурга, создающего произведения информативно-емкие, цельные по содержанию. Форма же рождается как целое в совокупности всего рационально организованного комплекса средств выразительности.

Осознавая меру своего таланта, он всегда ощущал личную ответственность композитора-творца, высказывая индивидуальное отношение к творчеству: "Настоящее высокое искусство, которое представляет непреходящую ценность,— это то искусство, которое вбирает в себя все компоненты, в том числе и мастерство, как умение выразить свою мысль и мировоззрение, ощущения и чувства, философское обобщение, устремление к истине... И каждый из названных моментов имеет миллионы и миллионы нюансов" (1).

Творчество Авета Тертеряна духовно, высокоинтеллектуально, глубоко содержательно, публицистично. Отличительной особенностью его сочинений является театральность, образность музыкального языка, приближающегося к символической обобщенности. Эти качественные характеристики в полной мере проявились в симфониях, а также в музыкально-театральных произведениях: операх и балете.

Экспрессивная и динамичная музыка Авета Тертеряна звучит в раз-

ных театральных постановках, широко используется в кино и на телевидении, активизируя творческие интересы людей искусства, способствуя появлению новых произведений.

История создания балета А.Тертеряна связана именно с художественным воздействием музыки композитора на другие сферы искусства. Как известно, музыкальные фрагменты оперы "Огненное кольцо" были использованы режиссером Рачья Каплянцаном в постановке трагедии Шекспира "Ричард III" на сцене Ереванского драматического театра. Вскоре, режиссер повторил тот же спектакль с тем же музыкальным оформлением на сцене театра им. Вахтангова в Москве. Композитор по поводу использования его оперной музыки в театре высказался следующим образом: "... меня всегда интересовал вопрос: каким образом музыка оперы, написанная на революционный сюжет ("Сорок первый" Б. Лавренева), так удачно "легла" на спектакль "Ричард III". Видимо, она несет в себе символ драматизма, напряжения, а это эпохальное напряжение может быть связано с различными ситуациями. Это еще раз доказывает, что звуковые образы не имеют прямой связи с конкретным сюжетом, со значением слова, с действием. Они вбирают в себя все и выражают прежде всего общее состояние. Я всегда говорю, что "Огненное кольцо" — это опера состояний — войны, мира, любви... Я помню, что после того, как услышал свою музыку в спектакле "Ричард III", эта мысль очень взволновала меня, и я долго размышлял над ней" (2).

Идея балета родилась сразу после постановки и просмотра спектакля, когда режиссер Рачья Каплянцан и известный танцор и балетмейстер Вилан Галстян предложили композитору написать балет "Ричард III".

Каждый из них создал свою версию либретто, однако композитор отобрал для работы над произведением идею Вилена Галстяна о шахматной доске, на которой Ричард расставляет и разыгрывает фигуры. Это натолкнуло композитора на принципиально новое решение темы — раскрытие образа через монологи Ричарда. Автор музыки сам выступил в роли драматурга, рационально и логично распределив материал. "Я выстроил весь спектакль по-своему: в центре — драма состояний, символов. Этот балет в дальнейшем оказал большое влияние на оперу "Землетрясение", куда перешло много драматургических приемов" (3).

В процессе подготовки к осознанию и кристаллизации идеи, концепции балета, Авет Тертерян ознакомился с некоторыми исследованиями шекспироведов о личности Ричарда III Глостера. Композитора поразила парадоксальная разница в интерпретациях исторической фигуры этого персонажа, уродливого душой и телом кровавого короля Англии, целенаправленно идущего к трону по трупам соперников. Ознакомившись с

исследованием М.Барга "Шекспир и история", А.Тертерян воспринял позитивную позицию исследователя — "это был симпатичный, умный и мудрый король".

Известный музыковед М.Рухкян в монографии "Авет Тертерян", в очерке о балете "Ричард III" пишет: "В Тертеряне проснулся историк, в нем заговорил азарт исследователя. Композитор стал как бы "адвокатом" короля Ричарда III, приняв концепцию М.Барга. Дело даже не в том, что образ английского короля приобрел двойственность, трагическую противоречивость, стал как бы поводом для широких обобщений, касающихся истории и человеческого характера. Это было бесконечно увлекательно и устремляло мысль к тем символам, которые так любил Тертерян" (4). Тем самым, композитор создал характер сложный, полный противоречивых страстей, объединивших в одном лице непреодолимое стремление к Власти, коварство и действенное зло, разрушающее государство, жизнь и судьбы людей. В книге Г.Тигранова "Армянский музыкальный театр" приведен фрагмент его беседы с композитором "... создавая свой балет, я учитывал, что все сюжетные линии, все события в этой трагедии Шекспира в особой мере как бы магнитом притянуты к Ричарду, существуют в связи с ним прежде всего через его трагическую судьбу, его мысли, переживания и поступки, придавая всему произведению монологический характер. Итак, Глостер фокусирует в себе различные стороны содержания балета. Именно монологи Глостера являются центрами, "нервными узлами произведения" (5).

Балет Авета Тертеряна, созданный в 1979 году, изначально называется "Ричард III", что отражено в заглавии рукописной партитуры. И лишь потом, спустя несколько лет, вошел в его нотографическое издание под названием "Монологи Ричарда III". Авторами либретто являются Р.Каплянян и В.Галстян, которые создали очень сжатое, концентрированное по смыслу, обобщенно-символическое содержание балетного представления, послужившее исходным импульсом к созданию музыкальной драматургии этого сложнейшего сочинения. Композитор четко определил структуру и время звучания произведения. Балет разворачивается в двух частях (балетных актах), время звучания — 90 минут, каждая часть соответственно звучит по 45 минут "чистой музыки".

Из сорока персонажей, участвующих в пьесе "Ричард III" Шекспира, композитор выделил шесть: Ричард III, Маргарита, леди Анна, Кларенс, Эдуард, Двое в черном (как символы рока, судьбы и смерти) — приспешники, совершающие закулисные убийства, а также толпы и призраки. К этому необходимо добавить участников балета, вписанных в партитуру: артистов театра, плакальщиц, погонщиков волон.

Через взаимодействия, сопоставления, столкновения исторических событий, личных судеб, сил рока создается процессуальность развития, множественность и многоплановость драматургических линий произведения.

Монологи Ричарда складываются из 10 сквозных картин-монологов, по пять в каждой части (6), что создает определенную симметрию и придает стройность логических взаимосвязей музыки балета. В данном исследовании анализ музыкальной партитуры представлен в виде графика предложенного мною метода конструктивно-пространственного моделирования драматургии балета (7).

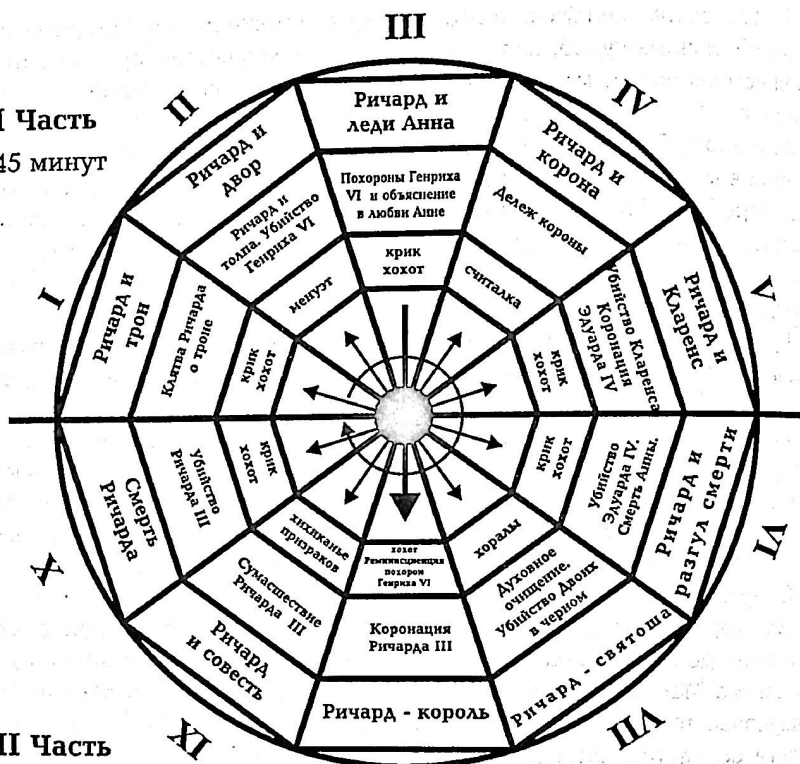
График создан в виде круга, олицетворяющего целостность композиции балета в единовременности, куда вписан десятиугольник, представляющий картины-монологи, которые соединяются в центре. В верхнем слое графика расположены названия картин, которые представлены последовательно и рассматриваются в динамике движения по часовой стрелке. I. Ричард и трон; II. Ричард и двор; III. Ричард и леди Анна; IV. Ричард и корона; V. Ричард и Кларенс; VI. Ричард и разгул смерти; VII. Ричард — святоша; VIII. Ричард — король; IX. Ричард и совесть; X. Смерть Ричарда.

Во втором слое графика расположены секции, определяющие смысл развития действия в каждом монологе. Так, первому соответствуют проклятие Маргариты и клятва Ричарда завладеть троном. Второму — шушуканье толпы дворян и убийство короля Генриха VI. Третьему монологу соответствуют похороны короля на фоне объяснения в любви леди Анне. Четвертому — дележ короны на фоне считалки. В пятом — убийство Кларенса и коронация Эдуарда IV. В шестом — смерть Анны и короля Эдуарда IV. В седьмом монологе — желание духовного очищения Ричарда. Убийство Двоих в черном. В восьмом — на фоне реминисценции похорон Генриха VI из третьего монолога первой части происходит коронация Ричарда III. В девятом монологе — картина сумасшествия Ричарда на фоне голосов призраков убитых. В десятом — смерть Ричарда, которого закалывает прибывший Ричмонд.

Партитура создана в характерном для творчества Авета Тертеряна стиле: многообразие ритмической пульсации, применение разных типов остинато — дама, сложные полиритмические переплетения, наложения ритмических и метрических фигур, использование регламентированного времени (выраженного в минутах и секундах), а также не регламентированного времени звучания музыкальной ткани.



**I Часть**  
45 минут



**II Часть**  
45 минут

Другим важным выразителем стиля является стихия звучности, абсолют ощущения звука в широком диапазоне обертоновых наложений, что выражается в использовании вибрирующих и жестких кластеров, состоящих из микрохроматических наложений. В этом сочинении богатая палитра тембровой красочности воссоздается через изобретательную систему тембровой драматургии. Музыкальная партитура балета написана на основе принципа организованной алеаторики, влияющей на пространственно-временные параметры звучащего материала, напоминающие взрывоопасное движение магмы вулкана. Автор создал уникальные способы объединения звуковой материи: кроме натурального звучания музыки, на нее наслаиваются блоки многократно тиражированных магнитофонных записей в исполнении большого симфонического оркестра и смешанного хора (семь каналов), армянских народных

инструментов — дудуков и доолов, а также конкретной музыки, состоящей из записей шума дождя, рева бушующего океана, хруста, крика, плача, стога, пения, говора, шепота, хихиканья, шагов, гомерического хохота, ржания лошадей. Композитор использует приемы полистилистики — стилизации менуэта, хорала, армянского оровела, а также полилинейно смешанные (в записи) григореанские хоралы, гимны, духовные песнопения XVI века (8). Свободно использована сериальная техника, сонористика. Подвижность звуковой массы позволяет композитору конструировать внутривидовые движения посредством полилинейных напластований, накоплений более плотной полиинформативной массы, сменяющейся разряженностью. В этом противопоставлении состояний, экспрессии и, зачастую, вихревой динамики чувств копится энергия последующего взрыва локальных кульминационных точек, приводящих к генеральной кульминации. Композиция балета представляет собой форму рондо-сонаты, состоящую из шести рефренов и четырех эпизодов, в которой первые три монолога составляют экспозицию, последние три монолога — репризу. Между крайними разделами помещена разработка.

Рефрен рондо представляет собой первый нервный узел, вырисовывающий злобещий образ Ричарда III, который появляется на сцене на фоне шума дождя бушующего океана, хруста, человеческого вопля, перезвона колоколов, блока ударных инструментов, характерного ритмического рисунка и гомерического хохота. Этот звучащий комплекс в том или ином сочетании появляется в первой, третьей, пятой картинах первой части, и в шестой, восьмой и десятой картинах второй части. Выразительная музыкальная экспрессия символизирует убийство очередной жертвы Ричарда в процессе восхождения к трону (на графике рефрены отмечены символом — крик, хохот).

Эпизоды рондо представляют картины аристократического двора, символически выраженного через многократно тиражированный менуэт в исполнении клавесина, далее, дежес короны на фоне детской считалки в полилинейных наложениях, что соответствует второй и четвертой картинам первой части. Эпизодами второй части балета являются седьмой монолог, (построенный на полилинейном наложении духовной музыки XVI века, на фоне звучания органа, клавесина и шушуканья толпы), и девятый монолог, который представляет собой сцену сумасшествия Ричарда, на фоне шагов, хихиканья призраков, гомерического хохота и "хохота валторн" (термин А.Тертеряна). Кульминацией первой части является третий монолог, а кульминацией всего произведения — восьмой монолог. На графике они расположены друг под другом и от-

мечены вертикальной стрелкой. Это расположение не случайно, поскольку через него выявляется драматургический процесс прорастания общей кульминации, которая построена на совмещении антитез — на фоне коронации Ричарда III звучит сцена похорон короля Генриха VI.

Формула “Король умер. Да здравствует король!” — бумерангом вернулась к Ричарду. Это момент истины и высочайшего напряжения звучания в партитуре. Толпы, плакальщицы, колокола, клавесин и гомерический смех, после чего наступает полный вакуум — ремарка автора, символизирующая духовное опустошение и одиночество главного героя. Поэтому композитор-драматург создал следующие картины: сумасшествия — своеобразного катарсиса и смерти Ричарда — расплаты за вину. Совмещение ритуально разнотимых драматургических пластов приближает идею балета к Мистерии, в которой тесно переплетаются личное и внеличное: психика человека не в состоянии вынести бремя вины, возвеличивая себя любой ценой, он неминуемо движется к самоуничтожению.

Авет Тертерян создал балет-символ, балет-притчу, мудрое предостережение. Эта блестящая музыкальная партитура ждет не только своего полноценного озвучивания, но и современной постановки в балетном воплощении.

1. Тертерян Р. “Авет Тертерян”.- Ереван, 1989 г., с. 188.
2. Там же, с. 184.
3. Там же, с. 163.
4. Рухкян М. “Авет Тертерян”. Творчество и жизнь.- Ереван, 2002 г., с.140.
5. Тигранов Г. “Армянский музыкальный театр” т.4.- Ереван, 1988 г., с. 67.
6. В книге Тигранова Г. “Армянский музыкальный театр”, т.4, написано, что балет А.Тертеряна “Ричард III” состоит из восьми картин. В книге Рухкян М. “Авет Тертерян” приведены новые данные о том, что балет состоит из десяти картин. В данной статье использована версия М.Рухкян. (Н. А.)
7. Аветисян Н. “Некоторые аспекты проблематики современного балета Армении”. В сб. Вопросы теории и эстетики армянского музыкального творчества.- Ереван, 1999 г., сс. 13-19.
8. “Музыкальный театр. События. Проблемы.” Сборник статей.- Москва, 1990 г. О проблемах полижанровости и полистилистики подробнее изложено в статье Саркисян С. “Жанрово-стилистические синтезы в театральном творчестве армянских композиторов”.

Nelli Avetisyan  
Terteryan's Ballet "Richard III"

The ballet created in 1979 was originally called "Richard III" (based on Shakespeare's tragedy), which is reflected in the title of the handwritten score. Only some years later was the note-graphic edition entitled "The Monologues of Richard III". The authors of the libretto are R. Kaplanyan and V. Galstyan, who wrote very exact, concise, generalized-symbolic contents of the ballet performance which served as the initial impulse for the creation of the musical drama on such an extremely complicated work

Rationally and logically distributing the material, the composer himself acted as dramatist: "I have built up the performance my own way — placing in the center the drama of states and symbols. While creating this ballet I took proper account of the fact that all the plotlines in Shakespeare's tragedy are to an exceptional extent attracted to Richard as if magnetized, all the events are connected with him first of all through his tragic destiny, his thoughts, his emotions and deeds, dispensing my creation the features of monologue". The composer created a complex image full of controversial passions: in the person of Richard he unified the irresistible striving for power, treachery and evil which was destroying the monarchy and lives of people.

The musical score consists of two parts: through dozens of pictures - monologues, which are based on the principle of arranged allegory influencing the space-time parameters of the music. The article discusses the graphic analysis of the ballet "Richard III".

A combination of ritually alternative versions of dramaturgic layers brings the idea of the ballet to mystery where personal and infinite interlace intricately: human consciousness cannot stand the burden of fault constantly exalting oneself at any price; he is inevitably on the way to self-destruction.

Avet Terteryan created a ballet-symbol, a ballet-parable, a wise warning. This brilliant musical score is waiting not only for its full insonation but also for a contemporary staging in ballet incarnation.

*1 act — 45 minutes*

- I — Richard and Throne/ Richard's oath on the throne/ yell, roar
- II — Richard and the court/Richard and the crowd, Henry VI's murder/  
minuet
- III — Richard and Lady Ann/ Henry VI's funerals and assertion of love to  
Ann/ yell, roar

- IV — Richard and the crown/ share of money/ reckoning
- V — Richard and Clarence / Clarence's murder, Edward IV's coronation/  
yell, roar
- VI- Richard and the raging of the death / Edward IV's murder. Ann's  
death/yell, roar
- VII — hypocrite Richard/ spiritual sublimation, murder of two in black/  
chorals
- VIII- Richard — king/ Richard III's coronation / roar, reminiscence of  
Henry IV's funerals
- IX- Richard and conscience/ Richard's madness / ghosts' snigger
- X- Richard's death / Richard III's murder/ yell, roar

## Ритмическая fuga в Пятой симфонии Авета Тертеряна

Пятая симфония Авета Тертеряна сочинена для большого симфонического оркестра, каманчи и колоколов. Это — одночастная симфония, в которой необычность тертеряновского мышления проявляется как в концептуальном плане, то есть образно-философском, так и в конструктивном, сущность которого проявляется в следующем: с одной стороны, звук в Пятой симфонии приобретает основополагающее значение, являясь носителем эстетической информации, с другой — в основе конструкции симфонии — пластово-полифоническая иерархия. Это подразумевает многоярусную контрапунктическую соподчиненность, где полифонически соотносящиеся друг с другом пласты сами имеют полифоническую структуру. Контрапунктические пласты, как правило, представляют конкретную тембровую группу оркестра. При этом они различаются фактурно: это пласты интервальные, аккордовые, кластерные, микрополифонические, наконец, записанные на магнитофоне.

В данном произведении нас, в частности, интересует ритмический пласт у ударных, по форме представляющий собой ритмическую fuga.

Опишем некоторые из пластов контрапунктирующих fugе. Обрамляющий ее кластерный пласт осуществлен у всей струнной группы таким образом, что все линии вместе охватывают огромный диапазон. Однозвучный пласт с имитациями в унисон возникает в пятилинейном пласте деревянно-духовой группы. Это звук "с", производящийся инструментами попеременно. Это значит, что имитируются не интонации, а исполняющий их роль звук у разных инструментов в одной тембровой группе оркестра: деревянно-духовых. Аналогичный однозвучный имитационный пласт удерживают трубы в трех линиях, однако это звук "des", то есть на полтона выше звука деревянно-духового пласта. Валторны проводят бесконечный трехголосный канон в приму. Это — единственный в традиционном смысле тематически-интонационный материал. Что касается ритмического пласта, то он выступает у брусков как контрапунктическое построение к уже перечисленным другим пластам. Этот пласт обладает и другими своеобразными качествами с точки зрения своей контрапунктической структуры и его значимости в процессуальности.

Основой этого пласта является группа из пяти брусков, то есть ударных, имеющих относительную звуковысотность, которые проводят один и тот же ритмо-тематический материал в имитации. Материал обладает структурными качествами, типичными для классических полифонических

тем. Это — характерное индивидуальное зерно, представленное равномерной последовательностью четырех четвертей, и общими формами движения, которые в данном случае осуществляются в виде измельчения ритмических единиц, приемом дробления единичных длительностей в геометрической прогрессии. В конце ритмической однозвучной темы наблюдается присутствие ритмокадансового оборота. Это значит, что типичная классическая структура темы осуществляется посредством ритма.

Первый раздел фуги, в сущности, представляет собой типичное построение экспозиции фуги с последовательным вступлением всех голосов. Тема имитируется стреттно, с различными временными смещениями вступлений, вследствие чего начала вступлений совпадают с разными долями тактов.

Затем описанная конструкция повторяется репетитивно. Далее прибавляются другие голоса у медных инструментов — у труб и тромбонов, которые, в отличие от брусков, имеют определенную звуковысотность. Однако у духовых инструментов материал тоже проводится посредством репетитивности одного звука, в ритмической имитации. Это звук "ges" у труб и "а" у тромбонов, имитации которых осуществляются попеременно. Таким образом, получается девятиголосная fuga, сущность темы которой — ритмоформула, независимо от того, имеет ведущий ее инструмент звуковысотность или нет. Описанная структура звучит очень длительно, в репетитивной технике, в которой линейность рассредоточена по принципу имитационной относительности, перерастая в грандиозную имитационно-полифоническую форму, где блестяще осуществлена идея фуги (то есть бега). В конце фуги выключаются медные духовые инструменты, и остаются только ударные. То есть как бы происходит репризная реминисценция — возврат к исходной тембровой позиции. Вся остальная ткань представляет собой единство неритмических блоков, функционально являющихся фактурным противосложением ко всей ритмической фуге.

Таким образом, в целом произведении в полифонической иерархии ритмическая fuga представляется локальной структурой внутри макроструктуры, хотя и реализована в определенной форме. Сама же fuga находится в динамическом равновесии с остальным окружающим ее материалом. Это — нетрадиционная модель фуги, где фактор присутствия драматургической конкретной конструктивной формы полностью подчиняется ее смысловому, идейному предназначению. Fuga здесь символична. Это — символ "бега", темы-персонажа, рассредоточенного в музыкальном пространстве и времени в космических масштабах.

Фактически даже не звук, а лишь удар, то есть условное обозначение музыкального тона, становится исходным объектом контрапункта. Этот опыт можно считать парадоксальным феноменом конкретизации идеи. Такое в истории музыки случалось крайне редко, и позволить себе это мог лишь гений.

Попробуем определить драматургическую роль описанной фуги в концептуальности симфонии.

Симфония начинается с длительного звучания одного звука — “as”, проводящегося по принципу однозвучной динамической полифонии. Постепенно прибавляются пласты, фактура становится все насыщеннее, и на пике напряжения вступает фуга. Затем после длительного насыщенного звучания пласты постепенно выключаются, и снова остается лидирующий звук “as”. Иными словами, симфония начинается и заканчивается на тоне “as”. Из единственного звука как бы разветвляется пространственная фактура, и в конце все опять растворяется и концентрируется в одном звуке. Звук здесь — не деталь конструкции, а наоборот, единичное целое, из которого “рождается Вселенная”.

Интересна аналогия. Звук разветвляется, дробится на пластовую фактуру, а в теме фуги происходит ритмическое дробление, по горизонтали. В первом случае рождение Вселенной от одного источника осуществляется в масштабах всей фактуры и в динамике, и в звуковом диапазоне, во втором — то же самое происходит в рамках ритма в линии. Но в принципе идея едина: пересечение высших явлений Вселенной — времени и пространства. В теме фуги измельчение ритма — это символ ускорения течения времени, а разветвление звука на пластовую фактуру — это символ космического пространства, где смысл взаимодействия пластов — сосуществование различных сфер как материальных, так и духовных.

Примечательно, что во всех остальных пластах ритм почти не имеет функционального значения, а организующим началом являются динамика, интонационность и сонористика. В ритмической же фуге, наоборот: ритм является единственным в пласте организующим материалом. Таким образом, внутри ритмически аморфных пластов возникает фуга, являясь ритмическим эпицентром процессуальности. В то же время данный пласт не претендует на функциональное лидерство, а пребывает в равных правах со всем остальным материалом симфонии.

Хотим обратить внимание на интерпретацию ритмического пласта. Еще раз отметим, что композитор зафиксировал определенную ритмическую формулу, которая проводится в разных линиях не одновременно, а имитационно. Это значит, что предполагается не просто смешение



звуковых линий, то есть сонористичность, а имеется в виду именно определенность всех проведений темы, их приход и уход, и в этом тоже есть идея многомерности. Может быть, это и есть формула бытия — угасание жизни и зарождение новой? Думается, что данный факт нужно иметь в виду при интерпретации: исполнителям следует точно отмечать все новые вступления темы. Таким образом, полифонической иерархии соответствует иерархия смысловая, а именно: ритмическая fuga — это человеческое начало, жизнеописание личности, находящейся в просторах вселенской пространственности.

**Tatevik Shakhkulyan**

### **The Rhythmic Fugue in Avet Terteryan's Fifth Symphony**

The Fifth Symphony by Avet Terteryan is based on the layer-polyphonic hierarchy, where each of polyphonically correlative layers has a polyphonic structure. The counterpoint layers represent different orchestra groups, being different in texture.

The ideally composed nine-part rhythmic fugue is one of the symphony layers. The structural qualities of the material, i.e. of the subject, are typical to classical polyphonic themes: the characteristic individual core, general movement forms and rhythm-cadence turnovers. In other words, the idea of fugue is realized through the rhythm and the timbre. The fugue is to be performed either with percussion instruments without definite pitch or with wind instruments repeating the same tone. The repeated tones don't have any dynamic remarks, so even in this case the subject constitutes only a rhythm-formula.

In the given hierarchic system, the fugue is accorded to the general construction of the symphony that starts from one sound, flakes into a number of lines and then assembles in one sound. The fugue constitutes the constructional culmination phase of this exfoliation. This compositional experience may be considered as a paradoxical phenomenon of concrete definition of the idea; the history of music has been experienced such paradoxes very rarely, and only the geniuses could have afforded them.

**Ольга Паутова**  
**Две версии хореографического воплощения**  
**5-й симфонии Авета Тертеряна**

Знакомство с музыкой Авета Рубеновича для меня и для автора другой постановки, хореографа Татьяны Багановой, состоялось в самом начале 1992 года. И Татьяна, и я работали тогда в театре "Провинциальные танцы". Этот театр существует до сих пор и приобрел за эти годы известность как в России, так и за рубежом. Запись Пятой симфонии, тогда еще на виниловом диске, принесла Наталья Курюмова, музыковед, которая читала тогда для нас лекции по современной музыке. Симфония произвела на меня огромное впечатление, на долгое время я стала зависимой от нее, как наркоманка, как "музыкоманка"; чувства эти были столь интенсивны, что требовали какого-то выхода, с ними было трудно существовать, не найдя способа их сублимировать. И тогда, хотя до этого я работала как художник и сценограф, я придумала спектакль, выступив неожиданно для себя в качестве сценариста. Прекрасно понимая, что музыка эта самодостаточна, я все же решилась на работу над ее зрительным воплощением, найдя оправдание для себя в следующем: люди очень по-разному воспринимают действительность, и часть из них (не буду здесь останавливаться на различных вариантах психологических классификаций), так называемые "визуалы", воспринимают действительность, в основном, через зрительные образы; быть может, на них, в первую очередь, рассчитана моя работа.

В то же время Татьяна Баганова, впечатлившись музыкой, видимо, не менее меня, работала над своим вариантом. Поскольку ее версия была намного более проста для воплощения (ей нужны были всего 4 человека и очень лаконичное сценографическое решение, в то время как мне — 12 человек и чуть ли не километры ткани), то ее вариант, названный "Версии. Часть 1", был воплощен в первую очередь. Премьера состоялась весной 1992 года, в присутствии Авета Рубеновича, который совершенно неожиданно (по его словам) откликнулся на приглашение тогда еще малоизвестного театра. Он очень тепло отозвался о том, что увидел на сцене:

*"Авторы спектакля поняли меня удивительно точно. Я поражен, что молодые создатели и участники постановки, которые со мной не беседовали, сумели уловить то, что было особенно важно для меня — передать непрерывный бег времени, нравственный поиск человека, любовь как высшее проявление человеческой сущности, общение с Космосом, вечным и бесконечным."*

*"Уральская газета", август 1992*

Вот отзывы в прессе об этом спектакле:

*"Ребята, привыкшие не только слышать, но и "видеть" музыку, кожей, всей плотью ощутили звучащие в ней мотивы — великое одиночество звучащего Бытия, мироощущение человека — песчинки в океане Вселенной, надежду, внутреннюю борьбу, любовь. Почувствовали возможность поисков новой выразительности танцев и пластики для воплощения глубокого смысла."*

*"Уральская газета", август 1992*

*"Мелодия устраняется. Напряженность звучания достигает своего предела, и оно сливается с медленными движениями, которые трудно назвать танцем. В сознании почему-то возникает фраза "вязкая тишина". Да, как ни странно, звук и движение создают образ тишины. В движении рождается сюжет — смутный, едва уловимый. Потом он разрушается, переходя в абстракцию."*

*"Вечерний Екатеринбург", апрель 1992*

Тогда же Авет Рубенович познакомился и с моим вариантом, существующим тогда в виде длинной ленты бумаги, на которой, как в мультфильме, была расписана вся 5-я симфония (позднее он назвал ее "кардиограммой своей симфонии", и очень заинтересовался им, пообещав непременно приехать на премьеру "Версии. часть 2").

Надо сказать, что была такая идея, быть может, несколько рискованная, но и до сих пор, на мой взгляд, очень интересная — показывать обе версии в один вечер. Идея принадлежала тогдашнему художественному руководителю театра Льву Шульману. Ей не суждено было сбыться, к сожалению, в 1994 году театр пережил большие изменения, в результате которых многие из нас стали работать отдельно. Когда Авет Рубенович в 1994 году приехал в наш город, чтобы преподавать в течение целого сезона в Консерватории, он многое сделал, чтобы спектакль, работа над которым была уже начата, увидел свет, но это оказалось невозможно. И все же премьера состоялась, именно благодаря помощи и поддержке Авета Рубеновича; произошло это в начале 1996 года, правда, не в Екатеринбурге, а в Берлине, на сцене Академии искусств. Вот отзывы об этой работе:

*"... Ольга Паутова продолжает традицию, направленную на обезлитературивание театра. Спектакль состоит из волнующих картин, сплетающихся в призрачные видения. Под Пятую симфонию Авета Тертеряна через сцену тянется причудливая процессия, то карнавально-гротескная, то празднично-церемонная. Исполнители соединены нитями, шнурами и лоскутами. Сплетение и действие природы послужили здесь примером для мно-*

*жественно-разветвленной пуповины, наглядно демонстрирующей органическую связь живущих. Режиссер работает методом переработки форм и "оукливания", с помощью которых актеры кажутся странными, невероятными существами, полулюдьми — полужверьми. Перед нами проносится история эволюции..."*

*"Der Tages Spiegel", февраль 1996*

*"...Образованный художник, скульптор, хореограф, сценограф — создатель этой постановки в Академии Искусств Ольга Паутова — не опирается ни на какую дисциплину. При этом сдержанная динамика и крупные размеры движущихся скульптур из ткани выдают начальную профессию режиссера — архитектора. Автор представляет жественный человеческий ландшафт с белой тканью как каменную кладку.*

*Причудливые фантастические формы, в которые сплелись фигуры, хорошо сочетающиеся с развитием музыки, постепенно теряют свою монотонную основу. Подвешенные, катящиеся и неоднократно удлинённые тела, женщины, юбки которых переходят в паутину, в балдахины — на сцене происходит волшебство..."*

*"Die Tageszeitung", февраль 1996*

С тех пор, параллельно работая над другими спектаклями, я не переставала искать возможность поставить этот спектакль в Екатеринбурге. Это удалось сделать в прошлом году, когда Фонд Форда выделил деньги на восстановление спектакля, и Армянская община в Екатеринбурге также способствовала этому. Спектакль был восстановлен не совсем в том виде, как он был поставлен в Берлине: в прошлый раз я работала над спектаклем одна, без хореографа — тогда мне казалось, что тех визуальных образов, что заложены в моей графической партитуре, достаточно, и что те движения, которые логическим образом из них вытекают, вполне достаточны для той идеи, которую я реализовывала. Но время изменилось, мы изменились, изменилась жизнь, и для того, чтобы остаться тем же, как ни парадоксально это звучит, спектакль тоже должен был измениться. Поэтому, приступая к работе в прошлом году, я пригласила к сотрудничеству Екатерину Дейнеко, хореографа из Литвы, с которой до этого мы уже имели удачный опыт совместной работы. Как мне кажется, ей удалось понять и прочувствовать и музыку Авета Рубеновича, и мои постановочные идеи; получившееся в результате цельное, на мой взгляд, произведение увидело свет в апреле 2003 года в Екатеринбурге, на сцене ТЮЗа, после чего оно было показано еще в нескольких городах России на гастролях и фестивалях. Вот то, что писали об этом спектакле:

*"Волшебный трюк Тертеряна: его музыка вроде как и не музыка вовсе.*

Просто вдруг начинаешь прислушиваться и слышишь нечто: какую-то вибрацию, биеие интенсивностей; нарастающий гул лавины; звук, который не имеет ни конца, ни начала; звук, который, конечно же, уже когда-то слышал, возможно, и не раз, но забыл. Музыка мистериального свойства, затягивающая зрителя в процесс неотрефлексированного, телесного сочувствования. Известно, что сам композитор не очень-то приветствовал "экранизацию" своих симфонических полотен; но много лет назад, увидев черновые репетиции-наброски к нынешнему спектаклю, одобрил их и поддержал. Настолько, что постановка была осуществлена... но в Германии. Теперь же, наконец, пришло время и екатеринбуржцам "увидеть" Пятую глазами Паутовой.

В медитативном шоу "Путь к Севану" — именно так было названо безостановочное сорокаминутное церемониальное шествие фигур в причудливых белых костюмах с таинственными предметами и бесконечными нитями в руках из левой кулисы в правую — действительно, есть нечто от наваждения. Белые тени — идущие, плывущие, парящие слева направо в черном квадрате сцены, распадающиеся на отдельные флексы и соединяющиеся в злобещие бесшумные механизмы, — словно привиделись зрителю, зачарованному гипнотическими наплывами и спадами музыки. Слово, которое приходит на ум после просмотра спектакля, — аллегория. Аллегоричны движущиеся призраки, аллегоричен их мерный, нацеленный, кажется, в никуда, ход, сменяемый, впрочем, в финале на бег под звуки набата. Только суть этих аллегорий спрятана глубоко в бессознательном, посему, их буквальная расшифровка невозможна. Да и нужна ли? Есть ли разгадка у движения облаков или бликов на поверхности воды? Впрочем, после премьеры находились люди, которые наблюдали здесь, к примеру, исход армян с родных земель или химерические образы тоталитарного режима.

По сути, Ольга Паутова продолжает основополагающую идею авангардистской парадигмы: формальная конструкция, как некая изначальная матрица, содержит высший, сущностный и всеобщий смысл. Никакой фальшивой театральности; никакого лубочного психологизма, никакого нарратива: только движение, только движение фигур. Реальное действие (ход, бег) в нереальной среде, на сцене. Простые движения приобретают сакральный смысл; ритуал повседневности исполнен смыслом; фабрика поверяется искусством

Наталья Курюмова, журнал "Театр", апрель 2003

"...Специалисты утверждают, что "В сторону Севана" — это наиболее концептуальное проявление современной культуры. С одной стороны — это сдержанное зрелище без сюжета и откровенных эмоций. С другой стороны, спектакль наполнен очень емкими образами, которые позволяют устроить роскошное шоу..."

Инна Нагарева, газета "Капитал", апрель 2003

*"...Премьера данс-спектакля "В сторону Севана" — безусловно, стала главным событием всего культурного сезона. Невероятно цельное и многозначное действо.*

*И произошла странная вещь. И музыка Тертеряна, и современный танец — элитарные, сложные для восприятия вещи, но благодаря сильному эмоциональному воздействию постановки спектакль становится очень понятным и близким зрителю..."*

*Артем Веселый, газета "Городские куранты", апрель 2003*

*"...Ольга Паутова в этой постановке посылает привет авангардистам начала века, экспериментировавшим с костюмом и движением так, как это делал Оскар Шлеммер в своем знаменитом "Триадическом балете". Объекты Паутовой движутся из одной кулисы в другую в замысловатых, одновременно очень простых костюмах так, как движутся облака или течет река. Оля Паутова, соединившая в единую ткань движение и материю еще в берлинском спектакле "Семь братьев", затем продолжившая эти опыты в собственной "Весне священной" и других работах, — первый художник в российском театре танца, рискующий не только декорировать, но и создавать сценическое пространство, расширяя тем самым сознание и соавторов-хореографов, и зрителей."*

*Ольга Гердт, "ГАЗЕТА", декабрь 2003*

*...Полигамия движения, формы звука как основы спектакля-шестивия, где танец уравновешен с другими элементами: музыкой, декорациями, костюмами, аксессуарами, где все методы воздействия на зрителя равноценны. Данс-театр здесь вышел за пределы только танцевального театра и перешел в область визуально-пластического, кинетического театра или же превратился в театр пантомимы, оперирующий визуальными объектами-образами... Это шаг в сторону создания театра авторского, где именно художник принимает на себя функции режиссера, создающего не только пространство для действия и не только его материально-вещественное обеспечение, но также и структуру самого действия, выстраивая его меняющиеся композиции. Есть определенные условия игры: сыграем в театр, но не мертвый, где все формы давно найдены и закреплены, а пока живой".*

*Ольга Максютова, "ЗА ART", №2 за 2003*

Не имея, к сожалению, возможности представить эти спектакли публике, думаю, что должна хотя бы в нескольких словах рассказать о них, описать основные композиционные принципы.

Действие спектакля "Версии. Часть 1" происходит на глубоком черном фоне пустой и неосвещенной сцены. В левой ее части высвечен круг насыпанного песка, и происходит непрерывное движение

металлического механизма, половина которого бороздит этот песок, а другая половина — заравнивает. Правая часть отдана двум дуэтам: основную часть спектакля они танцуют синхронно, к концу — расходятся, оказываясь не только в разных местах сцены, но и на разных уровнях: зритель видит один дуэт на уровне сцены, другой же — в глубине и наверху, и этот второй, повторяя движения первого, начинает медленно раскачиваться, “плыть”...

Спектакль “Версии. Часть 2” представляет собой шествие на протяжении всех 36 минут (спектакль начинается без музыки и оканчивается, чуть выходя за рамки ее звучания); танцовщики появляются из левой кулисы и, пройдя, протанцевав, пронеся механизмы по всей сцене, уходят в правую кулису. В спектакле используется много сложных костюмов и реквизита, но всегда — белого цвета (белый цвет прекрасно “берет” сценический свет, что позволяет процессии становиться в определенные моменты ярко-красной и холодно-голубой). Действие происходит, как и в первом случае, на пустой черной сцене, шествие разворачивается, будучи как бы подвешенным в пустоте.

Вот то, что касается фактической стороны происхождения этих двух постановок.

Почему же случилось так, что с традиционной точки зрения нетанцевальная музыка Авета Тертеряна обрела вдруг целых 2, и при этом совершенно непохожих друг на друга сценических воплощения? Музыка, в которой нет ничего из того, на чем строится академический танец, — ритма, мелодии, деления на части, которые могли бы традиционно оттанцовываться?

В начале 90-х, когда наша страна только еще выходила из-за железного занавеса и информация еще практически не начала поступать, мы, желающие заниматься театром, чувствовали острую потребность в новых идеях, не столько в том, как делать театр, сколько в вопросе “что такое театр?”, и если говорить вообще — “что такое искусство?”. Мы ошупью, вслепую искали новое, отрезанные от информации (этот дефицит был и тем более остро ощущался в Екатеринбурге, бывшем Свердловске, городе, имеющем статус закрытого в советское время). И узнавание такого феномена, как музыка Авета Тертеряна, было действительно откровением для нас. В ней была та новизна и глубина, уловленная интуицией и обработанная интеллектом, которая будила воображение; та объективность, которая стирала всякий устаревший психологизм на сцене, возводя происходящее на совсем иной уровень. Критики позднее “развели” нас с Багановой в противоположные

стороны, назвав ее версией первым российским воплощением идей японского театра Буту, мою же — продолжением традиций знаменитой немецкой школы Баухауз. Мы же, работая над постановками, не были знакомы с Буту, и если и знали что-то о Баухауз, то только о ее архитектурных традициях, не подозревая даже о театральных экспериментах Оскара Шлемера. И именно музыка Авета Рубеновича позволила нам сократить эти культурные разрывы, влиться со своими работами в общекультурное мировое пространство.

Вчера в лекции Рубена Саркисяна прозвучало определение музыки Авета Рубеновича, которое кажется мне очень верным: жестокая музыка. Она жестока в том смысле, в каком употреблял этот термин Антонен Арто, манифестируя, пропагандируя и пытаясь воплощать на сцене идеи "Театра жестокости" или "Тотального театра". Его идеи, высказанные между двумя мировыми войнами первой половины XX века и пользующиеся большой популярностью, как теория (и просто как художественный текст), к сожалению, на мой взгляд, не имели должного развития в дальнейшей театральной практике. Но я знаю одно безусловное воплощение этих идей — это музыка Авета Тертеряна. И эта ее "театральность" — театральность именно "по Арто", — и позволила нам обратиться к ней, как к великой возможности сценической реализации.

Не мы говорим на языке, но язык проговаривает нас (Хайдеггер); не мы создаем культуру, но она воплощается нами. Так же и музыка Авета Тертеряна: она воплощает мироздание через нас, будучи услышанной нами. "...То, что составляет меня как человека, так это то, что я не Бог, это моя отделенность от бытия, моя ненадежность полнотой бытия. Человек должен мыслить и сообщать свой подход к реальности, потому что он ущербен и обделен. Он наделен обделенностью. Он и есть эта нехватка, рана, беапсе, Зияние... Вспомним об "изначальном месте": это то место, где помещается Бытие. Но мы-то не там. Мы всегда в ДРУГОМ МЕСТЕ" (Умберто Эко, "Отсутствующая структура"). Будучи жестокой, музыка Авета Тертеряна в то же время очень гуманна: она забирает нас, слушателей, из места ДРУГОГО, неправильного, и помещает в бытие, возвращая нам чувство целостности, которого так, на мой взгляд, не хватает современному человеку.



**Olga Pautova**  
**Two Versions of the Choreographic Interpretation**  
**of Terteryan's Fifth Symphony**

In 1992, the ballet entitled "Versions. Part 1" based on the Fifth Symphony by Avet Terteryan was staged for the first time in Yekaterinburg, by the theatre "Provincial Dances" (choreographer - A.Bogdanova). The dance-performance entitled "Versions. Part 2" based on the same music was successfully staged by O.Pautova in the Berlin Academy of Arts in the beginning of 1996; the performance in renovated edition and new "Towards Sevan" title was and restaged in Yekaterinburg in 2003.

How did it happen, that Terteryan's music, being, from the traditional point of view, unfit for dance, has acquired two entirely different stage incarnations?

In the very beginning of 1990s, Russia was still a country of information deficiency. Terteryan's music has allowed producers to curtail the cultural gaps, to join the world cultural space with their works. Later, the reviewers have called these works "the first Russian incarnation of the Japanese Buto theatre" (staging by T.Baganova) and "the development of the prominent German Bauhaus school traditions" (staging by O.Pautova). The music is cruel in the very meaning that Antonin Artaud put in this term, manifesting, advocating and trying to incarnate the idea of "Theatre of Cruelty" or "Total Theatre" on the stage. This allowed the stage directors to apply to this music, as to the great opportunity of the stage innovation.

## Արաքսի Սարյան Ավետ Տերտերյանը և կոմպոզիտորների ստեղծագործական տունը

Ներկա հոդվածի թեման դուրս է հուշագրության շրջանակներից, չնայած 1963 - 1989 թվականներին պիլիջանի կոմպոզիտորների տանը Ավետ Տերտերյանի ապրած տարիները բազում անջնջելի, կենդանի հուշեր են թողել նրա հետ շփվողների մոտ: Այդ հուշերը տարողունակ են ու բովանդակալից:

Հուշագրությունը, սակայն, դուրս է թեմայի գիտական քննարկման խնդիրներից ու պահանջներից:

Հոդվածում փորձ է արվում ներկայացնել իսկական ստեղծագործողի, իսկական անհատի արարողական ընթացքը Հայաստանի բնաշխարհի անկյուններից մեկում, այդ անհատի ու բնաշխարհի էներգետիկ կապի խորհուրդը: պա արվում է կոմպոզիտորի երաժշտության և իր արձանագրած մտքերի հիմքով:

Ավետ Տերտերյանին նվիրված գիտական հոդվածներում, մենագրություններում հիմնավոր և մասնագիտորեն քննարկվում, որոշարկվում և կոնկրետ գնահատականներ են տրվում նրա երաժշտության արտահայտչամիջոցների համակարգի առանձնահատկությունների, հայտնությունների, նորամուծությունների և, անշուշտ, նրա երաժշտական համակարգի և բովանդակության կոնցեպտուալ կապի մասին: Առանձնապես չանդրադառնալով կոմպոզիտորի որոնած ու հայտնաբերած երաժշտական նոր միջոցների, հնչյունի բազմաբովանդակ մեկնության և նշանակության վրա, հոդվածում փորձ է արվում կանգ առնել դիլիջանյան, ինչպես ինքն էր ասում “абсолютной, можно сказать космической тишине” տարածքում իրեն հասած հնչյունային միկրոաշխարհի իմաստակազմավորման վրա:

1963-ից մինչև 1989 թվականների ապրած իր տարիներին, կոմպոզիտորն անցավ ստեղծագործող, մտածող երաժշտի հույժ նպատակային ուղի: Այստեղ ապրած իր կյանքը նա, երբեմն, անվանում էր “отшельничество”: Իր էությանը, վարքագծով, կենցաղային ճաշակով Տերտերյանը, անտարակույս, աշխարհիկ մարդ էր: “Отшельничество” բառը հայերենում մի քանի հոմանիշ ունի. ճգնաժողովի, միանձնյա, մենակյաց և այլն: Կարծես, այս դեպքում պիտի օգտագործվի միանձնյա բառը, ինչը ավելի է համապատասխանում կենտրոնացման, առանձնացման վիճակին, որին, ինչպես ինքն էր պատմում, երազել էր պատանեկան տարիներից Բաքվի իրենց հյուրընկալ և միշտ բազմամարդ հարկի տակ: Այդ առանձնացումը կամ միանձնյա կյանքը, հավանաբար, եղավ այն կարևոր գործոններից մեկը, որի օգնությամբ, հիրավի, որոնող և իր շրջապատում ամեն կտավ (մոուլներ) լսող և ներգործություն կրող երաժիշտ մտածողը, իր բնորոշ մամբ, սալոնային բնույթի առաջին ռոմանսից և ուսանողական որակի երկերից հասավ իր և անսահման ու անմայր բնության հնչյունային աշխարհի երկխոսությանը: Այդ երկխոսությամբ նա ազգային երաժշտություն բերեց խոհական նոր միտք, երաժշտական կեցության նոր վիճակ:

Լսողական դաշտում, նաև տեսողաշտում, ունենալով Տերտերյանի ստեղծագործությունը ամբողջականությամբ, նրա արարողական էվոլյուցիան կարե-

լի է դիտարկել սիմֆոնիկ երաժշտության հիմքով, քանի որ նա, հիրավի, սիմֆոնիկ, մասշտաբային մտածողության կոմպոզիտոր էր: Նույնիսկ կամերային նվագախմբի համար փոխադրված նրա կվարտետը հնչեց գործիքային այդ անսամբլին համապատասխան հնչողությամբ:

1969-ին հեղինակած իր առաջին սիմֆոնիան կոմպոզիտորը բնութագրել է որպես «сочинительство» — հնարում, որը մոտ էր վաղ շրջանի ստեղծագործական մեթոդին: Եվ որպես դրա ապացույց, նա նշում է, որ ստեղծագործական բարձր ընթացքը չէր կարող ընդհատվել և ավարտվել իր կողմից այլ ստեղծագործության կենտրոնացումով: Իսկ այդ այլ ստեղծագործությունը «Կրակե օղակում» օպերան էր:

Ստեղծագործական իր ընդգրկումներում ունենալով ռեալ երկրայինը. սիրային լիրիկա (ռոմանսներ), հայրենիք, հեղափոխություն (վոկալ — սիմֆոնիկ երկեր, օպերա) նորն ասելու ձգտումով ստեղծագործող կոմպոզիտորն, արդեն, երկրորդ սիմֆոնիայում դուրս ելավ այդ սահմաններից:

Մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի, արական ծայրի և խառն երգչախմբի համար 1972-ին գրված 2-րդ սիմֆոնիան Դիլիջանի իր կոտեջում ստեղծագործական խառնարան եկավ, արդեն, իր պատրաստի ձևով, հեղինակի խոսքերով ասած «սկիզբ ու ավարտով»:

2-րդ սիմֆոնիայի դրամատուրգիական կենտրոնը հանդիսացող վոկալ մոնոդիան արդեն իր մեջ բովանդակում էր հայացք դեպի անցյալ, ներկան ու նաև եկող ժամանակը: Արդեն այս սիմֆոնիայում Տերտերյանը ներկայացավ որպես հոգեկան կացություն ստեղծող երաժիշտ:

1975-ին ապարեզ եկած 3-րդ սիմֆոնիան, որ արդեն որոշակի ներկայացրեց Ավետ Տերտերյանի միտումներն ու մեթոդը, ծնվեց անձնական դրամայի հիմքով՝ կրոսեր եղբոր, դիրիժոր Զերման Տերտերյանի անժամանակ վախճանի հոգեցունց ապրումներով: Սիմֆոնիայի դրամատուրգիական հնչյունային կառույցում արտահայտչական որոշակի տեղ ունի նույնիսկ եղբոր ճապոնական խաղալիքի հոներական հռեռոցը, որ 3-րդ մասում հնչում է գալարափողերի որոշակի հնչողությամբ: Սակայն սիմֆոնիան դուրս է գուտ անձնական ապրումների շրջանակներից, այն արդեն ընդհանրական զգացումներ է մարդկային կյանքի ունայնության, լինել — չլինելու հավերժ հարցի շուրջը:

3-րդ սիմֆոնիայից 1 տարի անց հեղինակած 4-րդը ստեղծագործական խորունկ կացության շարունակությունն է, որում կոմպոզիտորն իր խոսքերով ասած «оставляет слушателя наедине с самым собой и здесь начинается познания собственного “я” через звук и тишину, музыку космоса и земли»:

5-րդն այս կացության շարունակությունն է, ուր կոմպոզիտորը ձգտում է իր այս մտքերով ու ընկալումներով հասկանալի լինել ունկնդրին:

6-րդ սիմֆոնիան հեղինակն անվանեց տիեզերական մեսսա, ուր Տերտերյանն արդեն որոշակիորեն արժարժում է կյանքի, մահվան, ծննդյան գաղափարները: Այս սիմֆոնիայում է, որ հնչյունն ստանում է բացարձակ խորհրդանշի մասս:

Եվ, հավանաբար, կոմպոզիտորի տաղանդի ուժին յուրօրինակ շնչառությունով և դիլիջանյան բնաշխարհի հնչող միկրոաշխարհը, նրա մեջ ընկղմվելու հնարավորությունը:

Եվ, վերջապես, 7-րդ սիմֆոնիայում Տերտերյանը ստեղծագործական վերերկրային կացությունից վերադառնում է դեպի մարդը, դեպի գոյության ռեալությունը, որում հաղթանակողը բանականությունն է: Այդ զգացողությունը, թերևս, ստեղծվում է ծիսերգային նախասկզբի առկայությամբ: Պատահական չէ 6 — 7 սիմֆոնիաների միջև ընկած ժամանակային ընդմիջումը՝ 6 տարի: Այդ ժամանակահատվածում ստեղծվեց նրա «Երկրաշարժ» օպերան:

Իսկ երաժշտության ակունքները....., որով Ավետ Տերտերյանին լիիրավ կոչում են հայ, այլ ոչ հայազգի կոմպոզիտոր: Չէ՞ որ Հայաստանից դուրս, Բաքվում, ոչ հայախոս ընտանիքում ծնված ու մեծացած ստեղծագործողից, այն էլ երաժշտից, դժվար էր պահանջել ազգային խորունկ զգացողություն, զգացողություն ոչ զուտ հայ երաժշտության ինտոնացիոն կամ դիքմային տիպական հնչողություններով: Սինչդեռ Տերտերյանն առաջինն էր, որ սիմֆոնիկ երաժշտություն բերեց ազգային՝ զուռնա, դուդուկ, քյամանչա, դիոլ գործիքների հնչողությունը, որն այդչափ ներդաշնակվելով դասական նվագախմբային՝ դարձավ նաև գաղափարի, կացության զգացումի արտահայտություն: Եվ միթե ազգային խորունկ, ետնախորքային զգացողություն չէ երկրորդ սիմֆոնիայում հնչող մոնոդիան, որը հանդես է գալիս որպես դրամատուրգիական կենտրոն: Կամ 6-րդ սիմֆոնիայում հայոց այբուբենի տառերը՝ այբ, բեն, գիմ, դա.... որպես հայ ժողովրդի ոգու պատմության խորհրդանիշ:

Եվ երևի թե անապական, նախաստեղծ բնույթի այդ մոնոդիան, չնայած ըստ իր տիպական հնչերանգների ոչ ֆուլկլորային մեղեդի է, ոչ էլ շարական, կոմպոզիտորը լսել ու ստեղծել է Դիլիջանի հնչյունային միկրոաշխարհում:

Ինչ խոսք, իմ դիտարկումներն ու մտքերը, ներկայանալով փոքրածավալ հոդվածում, կարող են շատ համոզիչ չլինել: Բայց շատերի համար կարող է հիմնավոր լինել Ավետ Տերտերյանի՝ հայ նորարար կոմպոզիտորի այն միտքը, թե «Ես, որպես կոմպոզիտոր, կայացա Դիլիջանի ստեղծագործական տանը»:

Այստեղ, անշուշտ, չի բացառվում կոմպոզիտորի տաղանդի ուժը, աշխարհընկալման յուրակերպությունը:

Հոդվածն ուզում եմ ավարտել բավական բանալ, առօրեական մի մտքով, որ մեր այսօրվա հոգսերից է: Կուզենք, որ Ավետ Տերտերյանի կյանքն ու ստեղծագործությունը դառնա օրինակ, հիմք Հայաստանի կոմպոզիտորների տան ստեղծագործական վերածննդի համար, մի տեղանք, ուր արձանագրվել է բազմաթիվ այլ հայ, այն էլ տարբեր սերնդի կոմպոզիտորների բարձրարժեք երկերի արարումը:

**Araxi Saryan**  
**Avet Terteryan and the House of Composers'**  
**Creative Work**

The article does not offer a selection of recollections; it is a scientific experiment to reveal energetic ties between the creative personality and Dilijan - one of the most beautiful corners of Armenia. The article discuss-

es the comprehension of the sound micro-world acquired in the space of the "absolute, cosmic silence", according to Terteryan himself. The discussion of the topic is based on his eight symphonies, as well as on the analysis of his thoughts. While examining the conceptual contents of the symphonies, the author attempts to describe the evolution of Avet Terteryan's symphony art. Particularly in the Sixth and the Seventh symphonies, Terteryan deeper touches the ideas of life, death, birth and sensual world. The article also tells about the folklore sources of Terteryan's music, as a result of the impact of Dilijan sound micro-world.

## Елена Долинская Глинка и XX век: избранные параллели

К творческому наследию Глинки XX век обращался постоянно. Фигура гениального композитора оказалась одной из знаковых в художественной эстафете "век XIX-XX столетию". Теперь, когда минувший век завершен, стало очевидно, что наиболее стилимпульсирующие композиторские личности в нем — это Глинка, Мусоргский и Чайковский, а среди творцов порубежья минувших столетий — Рахманинов, Скрябин, Стравинский и Прокофьев.

В русской музыке трудно найти крупного творца, который вообще прошел бы мимо Глинки в плане сотворенного им в различных жанрах или в его теоретическом наследии (особенно, в сфере инструментовки). Об этом свидетельствуют высказывания композиторов минувшего столетия самых разных стилевых ориентаций, включая и радикалов. В несколько парадоксальной, как всегда, манере высказался, например, Денисов, сказавший, что готов отдать все творчество Хиндемита за одну страницу "Вальса-фантазии" Глинки.

И совсем не в связи с юбилейной датой, а по сути, художественных результатов можно заключить: стилевое развитие русской музыки XX столетия стало бы иным, если бы двести лет назад не произошло явление Глинки отечественному искусству. Подтвердим сказанное отдельными параллелями: Глинка и творчество Прокофьева, Стравинского, Мясковского, Шостаковича, оставляя в стороне таких, как Глинка — Рахманинов, Глинка — Свиридов. В избранных нами параллелях речь пойдет об отношении к конкретным сочинениям Глинки как прототипам, или лишь об использовании интонационно-гармонического словаря Глинки, что дает современному композитору воспользоваться методом легкой аллюзии. Не менее показательны в интересующем нас ракурсе и преломление в музыке XX столетия таких важных явлений, как "обобщение через жанр" или жанровая деформация. Начнем, однако, с самого общего.

Сегодня можно только поражаться, как много импульсов в XX век исходило от Глинки. Речь может идти, скажем, о развитии глинкинских традиций в исторической опере — жанре, преобладающем в первой половине названного столетия и особенно в советской музыке, где, как известно, сказочная тематика в опере не оказалась ведущей.

Вместе с тем, в музыкальном театре есть особая область, которая в завершившемся столетии стала особенно значимой. Речь идет о небалетной музыке в балете, где вслед за глазуновской "Шопенианой" появ-

вилось немало хореографических транскрипций преимущественно фортепианной музыки (в виде монографических "Листианы", "Метнерианы"[\*]) или полистилистических композиций типа "Семь танго и Бах" Брянцева. Некоторые транскрипции небалетной музыки для балета сделаны не только по воле, но и пером самого автора. Такова, например, история создания балета "Паганини" Фокина на музыку "Рапсодии на тему Паганини", в тексте которой Рахманинов утверждал некоторые перестановки, делал небольшие дополнения.

Глубинная роль танцевальности, свойственная очень многим произведениям Глинки, прежде всего симфоническим, не прошла незамеченной ведущими хореографами XX столетия. Среди них М.Фокин, поставивший "Арагонскую хоту", или Горенко, осуществивший сценическую версию "Вальса-фантазии" (1. с. 133).

В связи с последним и сделаем первую остановку в нашем небольшом путешествии по безбрежной теме "Глинка и XX век" — в музыкальном театре.

У композиторов бывают сочинения, пользующиеся сверхпопулярностью, т.е. обладающие повышенной слушательской востребованностью, т.к. являются как бы "визитной карточкой" не столько стиля автора, сколько особенностей жанра. Таковы, например, "Полонез" Огинского, 7-ой вальс Шопена, "Танец с саблями" Хачатуряна, составившие, со многими другими, блок популярной классической музыки. В их числе среди танцевальных симфонических жанров Глинки особое место занимают "Камаринская" и "Вальс-фантазия". Последний опус может быть рассмотрен как гениальный пример создания русской версии вальса, с характерной для главной темы-рефрена лирико-ностальгической образностью, элегической интонационностью. И нет ничего удивительного, что он породил целую вереницу вальсов-двойников в театральной и киномузыке XX века. Речь идет о вальсе из музыки к "Маскараду" Хачатуряна, вальсе к "Метели" Свиридова и, конечно, о вальсе Наташи в "Воине и мире" Прокофьева.

Как известно, в первой версии оперы его не было в силу того, что еще не была написана и включена в общий корпус оперы сцена "Бала". Прокофьев, что случалось с ним в театральной практике редко, но иногда имело место (как, например, учет пожеланий Лавровского в "Ро-

\*) Можно только удивляться, например, почему на отечественной сцене вместо того, чтобы ставить балеты Прокофьева, создаются спектакли, где именно небалетная музыка композитора использована как текст для балетных спектаклей. Напомним, для примера, о рождении балета "Иван Грозный" М.Чулаки. Кстати, в общемировой хореографической практике среди балетов на небалетную музыку русских композиторов лидируют Прокофьев и Чайковский, создавшие собственные балетные театры.

мео") все же пошел навстречу предложений Мясковского, Самосуда и Покровского и не только сочинил сцену "Бал у екатерининского вельможи", но и сделал в нем Вальс центральным.

Вот как вспоминает об этом Б.Покровский, который рассказывает, как в МАЛЕГОТе осуществилась постановка "Войны и мира", как он обиделся, что нет первого бала Наташи, нет ее вальса. "Я говорю: "Ну позвольте, как это нет?! Как же я буду ставить, а вальса нет?" Тогда Прокофьев подходит к моему носу, крутит перед ним пальцем и говорит: "Я сразу вижу, что Вы из Большого театра, Вам нужен балет устроить. Вам надо вальсики, полонезики и мазурочки. Ну будет, молодой человек!" И ушел. А я говорю: "Не будет вам никакого спектакля, если Наташа не танцует с князем Андреем". Тогда Самосуд берет под ручку Сергея Сергеевича и говорит: "Да нет, ну, конечно, вальс можно какой-то сделать". — "Я не знаю, какой там вальс?" Самосуд не успокаивается: "Ну что-нибудь такое, Вы знаете, несколько строчек, что-то вроде "Вальса-фантазии" Глинки". — "Ну ладно, что-нибудь сделаю". Стукнул дверью и уехал в Москву.

Репетирую какую-то сцену. Вечер, кто-то входит: "Вам передача с поезда". Это оказались свернутые ноты. Грубо так, газетой свернуты. Берем, смотрим, там что-то на три четверти. Концертмейстер стал играть, и тут Самосуд на меня посмотрел и говорит: "Вы ожидали этого?" — "Конечно, нет". — "Феноменальный вальс. Это только Наташа могла танцевать, только она". И этот вальс пошел. Но нам показалось мало, мы стали вставлять его в другие сцены во время репетиции. Потом, когда Прокофьев приехал на генеральную репетицию, он сказал: "Хорошо, хорошо, очень мило". И потом он мне, по секрету от Самосуда, говорит: "Давайте напишем это в клавире" (2. с. 159).

Так, созданный по модели Глинки, си-минорный вальс Наташи стал выполнять в опере многоплановую функцию — одного из лейтмотивов любви героев и важной образо-тематической рамки в общей, преимущественно речитативной ауре музыкального текста спектакля.

Думается, что в оперном творчестве Прокофьева можно говорить и еще об одном глинкинском театральном прототипе. Имеем в виду параллель "Марша Черномора" и Марша из "Любви к трем апельсинам". Характеристичность и броскую сценичность глинкинской пьесы оценил в свое время Лист, создавший блистательную фортепианную транскрипцию этого фрагмента из "Руслана и Людмилы". Прокофьев, как известно, перевел знаменитый эпизод своей оперы также в фортепианную версию, которая неизменно была востребована слушателями его авторских клавирабендов как бисовый номер. В итоге Марш ему очень на-



доел, что и было зафиксировано в "Дневнике".

Глинке, Пушкину и Чайковскому посвятил свою "Мавру" Стравинский. Композитор так объяснил смысл своего посвящения: "Национальные элементы как таковые очень сильны и у Пушкина, и у Глинки, и у Чайковского. У всех троих они вытекали непосредственно из самой природы... В музыкальном плане эта поэма Пушкина вела меня непосредственно к Глинке и Чайковскому, и я решительно стал на их сторону. Тем самым, я определил свои вкусы и предпочтения..., и решил следовать той хорошей традиции, начало которой было положено ими. Поэтому я и посвятил свое произведение памяти Пушкина, Глинки и Чайковского" (3. сс. 153-155).

Стравинский рассказывал в "Хронике", что музыка Глинки буквально с детских лет "сводила его с ума", особенно во время спектакля в честь пятидесятилетия "Руслана и Людмилы", где его отец выступил в роли Фарлафа, одной из лучших в его репертуаре. С партитурой "Жизни за царя" Стравинский был знаком до прослушивания оперы в театре, куда он попал в первый раз: "Тогда-то я впервые услышал оркестр — да и какой оркестр! Оркестр, исполнявший Глинку! Впечатление было незабываемое, но, разумеется, не исключительно потому, что я в первый раз слушал оперу".

Не только музыка Глинки сама по себе, но также его оркестровка остаются до наших дней совершеннейшим памятником музыкального искусства, и причиной этому — его умение достичь равновесия в звучании, изысканность и тонкость его инструментовки: я имею в виду выбор инструментов и их сочетание. Мне поистине повезло, что первое соприкосновение с серьезной музыкой было соприкосновением с таким шедевром. Вот почему я сохраняю к Глинке бесконечную благодарность" (3. сс. 40-41\*).

XX век не только моделировал отдельные сочинения Глинки и развивал ведущие направления его оперного театра, но и поступал со структурой содержания и с самим текстом "Ивана Сусанина" достаточно свободно. Сразу после октябрьских событий в молодой стране Советов возникла необходимость в новом материале для музыкального театра, тогда подчиненного идеям агитации за Советскую власть. Однако создание оперы — дело долговременное, и театр 20-х годов (вспомним об известном лозунге Мейерхольда "Театральный Октябрь") при-

\*) Близкое признание о поразительной оркестровой технике Глинки есть и у Чайковского: "Таково уж было свойство его дарования громадного, что при ясно очерченном, всегда красивом мелодическом рисунке..., он является в своих сочинениях *в полном всеоружии* роскошной гармонической, контрапунктной и оркестровой техники, удовлетворяющей самым изысканным требованиям поклонников красивой фактуры".

нялся за адаптацию и перелицовку классики. В частности, "Жизнь за царя" шла под названием "Жизнь за Советы" (явление это было не единичное, "Тоска" тогда же была переделана в "Борьбу за коммуны", "Гу-геноты" стали "Декабристами").

Предоставим слово очевидцу, Леониду Сабанееву, поведавшему, что одним из организаторов "приспособления" "Жизни за царя" к текущему моменту был Луначарский, который полагал, что героинка оперы вполне согласуется с героинкой советского новорожденного народа и что достаточны небольшие изменения. Первая редакция — перенесение времени действия в эпоху большевистской революции. В соответствии с этим, Иван Сусанин обратился в "предсельсовета" — в передового крестьянина, стоящего за советскую родину. Ваня обращен был в комсомольца. Поляки остались на месте, потому что в это время как раз была война с Польшей, где выдвинулся Тухачевский. Конечно, апофеоз анархии и новой династии превратился в гимн и апофеоз новой власти: "Славься, славься, советский строй" — так по моим воспоминаниям был перефразирован финальный гимн. Но почему-то в этом трансформированном виде опера не прижилась, и многие коммунисты возражали против нее, считая, что монархический дух слишком ассоциировался с этими звуками (они, на мой взгляд, были правы). После нескольких лет забвения опера была, уже после смерти Ленина и кончины "триумверата" (Сталин, Зиновьев, Каменев), вновь вызвана из забвения. На этот раз с ней поступили менее радикально — исторический фон был восстановлен, и "советский строй" в гимне был заменен "русским народом" (5. с. 30-31).

В последней информации ученого речь идет о создании нового либретто С.Городецким. В таком варианте опера была поставлена в 1939 году в Москве, Ленинграде и Саратове, а позже — во многих других городах СССР. В свете антирелигиозных установок тех лет, кроме купюр и перестановок из текста, было изъято упоминание Бога.

Оставим, однако, музыкальный театр и сделаем в нашем путешествии вторую остановку — в сфере инструментальной музыки.

Глинка, как известно, принес много нового в область психологизации инструментальных текстов, в частности, танца. Об этом свидетельствуют, например, его разноликие мазурки — грациозные и страстные, задиристые и безыскусные. Особо показательное явление — мазурка-ретро, коей, на наш взгляд, является "Воспоминание о мазурке" (1847), с облегченной ролью действенности и открыто танцевального начала. По своей образной нарративности "Воспоминание" может быть сопоставлено с романсом "Я помню чудное мгновение". Связь с Глинкой

в реминисцентной трактовке жанра легко прослеживается в дальнейшем развитии русской музыки. Она обнаруживает себя уже в мазурке из "Маленькой сюиты" Бородина, написанной в виде поэмы с лирическим самоуглублением. Далее по линии психологизации мазурки пойдет Скрябин. Трудно удержаться от того, чтобы не поставить в этот ряд "воспоминаний о..." циклы "Забывшие мотивы" Метнера (ор. 38, 39, 40), включающие такой шедевр, как "Соната — воспоминание". Даже ведущий в его музыке жанр Сказки был, в частности, прозорливо определен Б.Асафьевым не как сказки действенной или иллюстрирующей то или иное событие, а, прежде всего, как сказки психологического плана — страницы душевных переживаний.

Вместе с тем, Глинка наполняет тот же жанр мазурки другой психологической действенной конкретикой, используя для этого механизм деформации жанра, т.е. нарочитое искажение его первичных признаков. В XX столетии эта тенденция приобретает глобальный характер, достаточно сослаться для примера на творчество Малера, Шостаковича или Шнитке. Негативная зарисовка или портрет врага через характерность ритмов того или иного жанра становится важным фактором семантизации содержания в непрограммных сольных инструментальных или оркестровых сочинениях.

Глинка широко использовал знаковые для русской музыки элегию и элегичность как образы возвышенной просветленной скорби (что было продолжено в отечественных мемориальных трио конца XIX столетия). Вероятно, не без воздействия Глинки, у Шостаковича устанавливается удивительно стабильное высоко пиететное отношение к элегии и элегичности, прежде всего, в камерной музыке (вокальной и инструментальной) разных этапов творческого пути. Уже в 20-е годы в пору увлечения конструктивизмом, Шостакович создает свой цикл миниатюр "Афоризмы", написанный с идеей подчеркнутой деформации привлеченных жанров (остраченный 3/4 марш, урбанический ноктюрн, танец смерти с канканирующим мотивом *Dies Irae*). Свою задачу композитор видел в создании как бы антижанров, где инвариантные черты проступают со знаком минус. И только два вокальных прототипа — колыбельная и элегия не подвергаются никакой жанровой деформации. К образу русской романтической элегии салонного типа Шостакович обратился и в 30-е годы, начертав исходный образ первой части виолончельной сонаты (ор. 40) в характерно русских ностальгических тонах. Регулярно возвращается Шостакович и к элегическим образам в последний период творчества, о чем свидетельствуют два 15-тых номера — последних квартета и симфонии.

Тематизм Пятнадцатой симфонии продемонстрировал принципы переплетения сложившихся и новых черт мелодического мышления композитора. К числу первых принадлежит и давно применяемая мастером техника сцепления мотивов, которая нередко приобретала вид микроколлажа. Так, тема главной партии финала представляет собой ювелирную мозаику близких интонационных смыслов. Исходный мотив образно колеблется между зачином элегии Глинки "Не искушай" и не менее узнаваемой вагнеровской интонации (начало лейтмотива любви в "Тристане и Изольде"). Затем следует собственное авторское развитие темы-элегии, в которую искусно вкраплены интонации двух вагнеровских лейтмотивов ("судьбы" и "любви"). Словом, объединяются "свои" и "чужие" комплексы, органично дополняющие друг друга.

Русская музыка XX века располагает немалым количеством примеров не столько использования интонационно-тематического фонда Глинки, сколько свободного оперирования индивидуальными аспектами его музыкального словаря. Здесь в качестве примера можно привести Шестнадцатую симфонию Мясковского, в связи с премьерой которой в 1934 году Прокофьев первый заговорил об "улыбке Глинки" в ее 2-й части. Демократическая по музыкальному языку, Шестнадцатая симфония вошла в летопись советского симфонического творчества как первая героическая, в которой тема авиации трактуется обобщенно, как тема дерзновенных подвигов и трагедий. Эта фреска была написана Мясковским в связи с гибелью в 30-е годы самолета "Максим Горький" (отсюда и включение траурного марша). В "Автобиографических заметках" композитор отмечал, что "тенденция ее содержания еще ближе к современности, чем в других симфониях". Шестнадцатая четко очертила приметы "новой простоты" в палитре художника. Ее характеризует мелодическая и гармоническая ясность тематизма, четкость архитектурных пропорций. С.Прокофьев (случай для него редкий) выступил со статьей, где, в частности, отмечал: "По красоте материала, мастерству изложения и общей гармоничности построения — это настоящее большое искусство, без поисков внешних эффектов и без перемигивания с публикой. Тут не было ни слащавых наивностей, ни залезания в гробы умерших композиторов за вчерашним материалом" (6. сс. 137-138).

Одна из самых обаятельных мелодий Шестнадцатой симфонии — основная баркарольная тема второй части, образная весомость которой подчеркнута и тем, что именно ею (как это было в Шестой симфонии) определен лирический тон коды финала. Перед нами один из характерных типов русской элегической кантилены, о которой Прокофьев гово-

рил, что сквозь нее “казалось бы, сквозит улыбка Глинки”. Подобное замечание существенно, ибо подчеркивает классический прототип темы, восходящей к романсовой лирике “Венецианской ночи”. Мелодии Глинки и Мясковского роднит опора на типичную для русской музыки секстовую интонацию (вверх от квинтового тона лада), выдержанная тоническая педаль равномерности ритмической фигуры в трехдольном аккомпанементе.

Завершим наши беглые заметки-путешествия некоторыми наблюдениями общего порядка о провидческих деяниях основоположника русской музыки. То, что Глинка творил с опережением своего времени — факт исторический, и тот же Сабанеев в своей другой статье о русском гении, в частности, замечал: “Несомненно, что все элементы не только музыкальной эпохи “кучкизма”, но и “чайковизма” уже находятся у Глинки: он *провидел* (курс. мой, Е. Д.) и лирический славянский мелодизм Чайковского, и весь “ориентализм” “кучки” — он создал типы мелодий, которые “кучкистами” только варьировались и которые все в зародыше у него имеются. Сами “кучкисты”, да и весь музыкальный мир, всегда глубоко понимали, что такое Глинка для последующей русской музыки. Есть у него и качества, в которых он определенно выше своих музыкальных потомков. К числу их принадлежит и изящество, и тонкость всей музыкальной фактуры — от мелодических линий и до гармонии и оркестровки. Мелодика Глинки как бы предваряет, порой, даже мелодику Шопена по изысканности рисунка — они были, в сущности, современники. Надо помнить, что Глинка по возрасту своему был старше и Мендельсона, и Шумана, что в годы появления его первой оперы Лист был только пианистом, но еще не композитором, и потому надо признать, что для своего времени, даже в европейском масштабе, он является крупным новатором в области мелодии, гармонии и даже оркестровки. В частности, в области ритмики им впервые и именно в “Жизни за царя” введены в музыку пятидольные ритмы, Европе незнакомые, свойственные русскому народному песенному складу” (7. сс. 27-29).

Провидел Глинка многое, в том числе столь частые в искусстве XX века междупусные связи (романс на стихи Дельвига “Не осенний частый дождик” взял для романса Антонины “Не о том скорблю, подруженьки”), моделирование стиля и жанра (для певицы Този, певшей в опере Доницетти “Фауст” не хватало, по ее мнению, выходной каватины, Глинка сочинил ее совершенно в роде Беллини).

Буквально, как в конце XX столетия, чтобы увидеть свою оперу, воплощенной на сцене, Глинка вынужден был дать подписку, что “не будет требовать за оперу никакого вознаграждения”.

Как видим, Глинка уверенно поставил отечественную музыку на фундаменты европейской композиторской техники и русского национально-го стиля. Эти лозунги стали основными для всего XIX века, где разные поколения композиторов индивидуально шли по этому пути.

Словом, со времен Глинки и в XX веке опора на национальные корни вкупе с открытостью новациям оказалась базовой идеей русской музыкальной культуры.

1. Красовская. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы.- Л., 1971.
2. Борис Покровский. Что, для чего и как?- М., 2002.
3. Стравинский И. Хроника моей жизни.- Л., 1963.
4. Чайковский П. Музыкально-критические статьи.- М., 1986.
5. Статья Сабанеев Л. "Жизнь за царя" с подзаголовком к 125-летию сочинения оперы была опубликована в газете "Русская мысль". 1961, 3 июня. Цит. по: Сабанеев Л. Воспоминания о России.- М., 2004.
6. Прокофьев С. Новая советская симфония Н.Я. Мясковский. Собр. материалов в 2-х т., т. 1.- М., 1964.
7. Сабанеев Л.М. И.Глинка. К 150-летию со дня рождения. // "Новое русское слово", 1954.

**Yelena Dolinskaya**

### **Glinka and the 20th Century: Selected Parallels**

Mikhail Glinka is one of the most significant figures of the Russian classical music. The great composer's creation is highly demanded in the 20th century, not only by performers, but also by composers.

Among the selected report of parallels, there are parallels between Glinka from one side and Prokofiev, Stravinsky, Miaskovsky and Shostakovich from the other side. They are investigated on two different levels: musical theatre and instrumental music. Another overlook is taken in the perspective of Glinka's genre system patterns (waltz, march, mazurka), as well as orchestration principles, melodic and other aspects of the Russian music founder's individual lexicon.

The given historic-theoretical postulates are disclosed on the concrete samples ("Waltz-Fantasy" and Natasha's Waltz in "The War and the Peace", March from "The Love to the Three Oranges" and Chernomor's

March). The theme interconnection between the second movement of the Sixteenth Symphony by Miaskovsky and Glinka's romances, as noted by Prokofiev, as well as the free collage of the key intonation of "Don't Tempt Me" romance in the main theme of the final movement of Shostakovich's Fifteenth Symphony are shown as examples.

The article also discusses the "genre deformation" methodology used by Glinka (Mazurka in "The Life for the King"), and his interpretation of a genre as a recollection "in the system of genre priorities in the music of the 20th century".

Маргарита Катунян  
Пение, игра и молитва: григорианский  
кантус в произведениях Владимира Мартынова

Выражение "новый канон" нередко применяется в связи с характеристикой современного композиторского творчества. Точнее было бы говорить о *новом комментарии*, а не о новом каноне, или, шире, — о *новом кантусном мышлении*. Во-первых, потому что кантус (то есть используемый текст или контекст) может быть как новый, так и старый; во-вторых, комментируемый текст, взятый в качестве кантуса, может быть отнюдь не только церковный, в то время как понятие канона связано, прежде всего, с церковной деятельностью художника. Наконец, кантус никем не задан, но, как и средневековый *vox principalis*, является предметом композиторского выбора.

До эпохи Нового времени всякая композиция в той или иной степени была *комментирующей*. Приобщением к канону была не только работа с мелодическим кантусом, но также опора на церковные лады, обращение к церковным жанрам. После экстремально полной реализации вторым авангардом нововременного проекта *авторской композиции* пост-Новое время актуализировало поворот к культурным традициям и контекстам. Смысл композиторского высказывания теперь состоит в интерпретации самого заимствованного текста (контекста), самой традиции. Это и стало знаком *нового комментирующего мышления*.

Итак, новое комментирующее мышление. В чем его суть? Если идти по пути аналогии между новым комментарием и старым каноническим или кантусным методом, то при целом ряде сходных позиций между ними есть существенные различия, обусловленные их разными культурными контекстами.

По природе старый метод — стихийный, изначально установившийся, модальный, он действует по принципу: "делай так же". Новый кантусный метод — концептуальный, ибо композитор решает задачу, которую он себе сам поставил. По характеру старый канон неотделим от контекста — ситуации обряда, им определяется его материал, его структура. Современный комментирующий метод направлен к новому синкретизму, новому ритуалу, он может быть связан с несколькими контекстами.

И старый, и новый комментарий интертекстуален. Но старый интертекстуален в том смысле, что он оперирует параллельными местами, то есть разными каноническими текстами, излагающими одну и ту же мысль, хотя по-разному ее развивающими. Новый интертекст оперирует разными текстами и контекстами, имманентно не обязательно или вовсе



не связанными общей мыслью. Принцип связи "сочиняет" автор, и он может быть достаточно избирательным, что означает, что складывающийся макротекст есть текст авторский. Различие состоит еще и в том, что композитор создает контекст сам, то есть "сочиняет" ситуацию (концепт), в которую вписывается его произведение.

Принцип бриколажа.\* Старый комментарий формировался в до-опусной деятельности, новый — относится к, так называемой, пост-опусной. Современный композитор, работая с историческими стилевыми идиомами, удаляется от авторского языка как индивидуализированного музыкального материала или вовсе отказывается от него, тогда как в до-опусном творчестве авторского языка еще не было. И если распевщик-аноним пользовался готовыми попевками, то современный комментатор-аноним располагает всей культурной информацией.

Диалог — более ранний вид взаимодействия авторского и кантусного. Он еще сохраняет связь с авангардным проектом, заявляемым с позиции авторства: "свое" — "чужое". В зону "своего" попадает "чужое" не столько как собственно кантус, сколько как знак иного контекста, его замещение. Не важно, ведется ли диалог в форме параллельного дискурса (то есть горизонтального, контрапунктического) или дискурса вертикального, дискретного, в виде обмена репликами — в любом случае это диалог на разных языках. Каждая сторона говорит на своем, один из которых — язык автора от первого лица.

Суть диалога — в дистанции между "своим" и "чужим". Смысл — в примате "своего". "Свое" автор дает в окружении "чужого", обставляет "свое" его контекстами; тем самым через "чужое" он комментирует себя. "Свое" как бы подпитывается "чужим", расцветает и обогащается им, украшается его геральдикой, присваивает себе родство с ним, вписывает себя в его родословную. Это путь, на котором авангард изменил своему постулату "ни шагу назад", ибо только так и можно оценить этот шаг, если рассматривать его с позиции материала. На самом же деле *прорыв к традиции* как материалу означал, что авангард ступил на территорию кантусного мышления.

Более радикальный метод взаимодействия "своего" и "чужого" предлагает пост-нововременной проект. Отказу от амбиций самовыражения, от авторской речи как материала и обращение к комментирующей композиции отвечает метод бриколажа. Новизна — в позиционировании "своего" по отношению к "чужому". Симбиоз привлекаемых кон-

\*) "Бриколаж" (от франц. bricolage — поделка, подручное средство) означает оперирование готовым материалом, в данном случае имеются в виду мелодические формулы неавторского происхождения.

текстов вообще не обнаруживает явного присутствия авторского материала. Речи о дистанции даже не заходит.

“Свое” проявляет себя не в музыкальном материале, а в концепте, чаще всего апеллирующем к области экстрамузыкального. И здесь становятся равно актуальными все исторические языки и диалекты, традиции и контексты. Автор выстраивает контексты, сопоставляет их, и они взаимодействуют друг с другом, вызывая тот или иной акцент, возбуждая целый ансамбль взаимоотражений, смысловых резонансов.

Обрабатывая *cantus prius factus*, средневековые мастера воплощали утопии своего времени. В наши дни кантусное или комментирующее мышление выражает свое время приобщением ко всей культурной традиции. Избираемым кантусом *prius factus* становится весь историко-культурный гипертекст.

## ПРИНЦИПЫ КАНТУСНОГО МЫШЛЕНИЯ

1. Кантус — это заимствованный материал или заимствованный язык, то есть отсылка к нему посредством аллюзии.

2. Способность материала существовать самостоятельно, вне интерпретации.

3. Кантус всегда несет с собой внеавторское, внеиндивидуальное начало, безымянность. В кантусной композиции автор — аноним.

4. Текст не подлежит изменениям. Всегда подлинник. Он должен быть узнаваем. Это главное условие его коммуникативной роли. Имеется в виду не только конкретный источник, но и реальный лексикон, к которому отсылает бриколированная модель.

5. Работая с кантусом, композитор — не артист, выражающий “свое” на фоне “чужого”. Он комментатор, выражает свое через чужое. Его слово должно быть отражением кантуса, должно вступать в диалог с ним, реагировать на его импульсы ответными репликами, имитировать его. В случае бриколажа — говорить его, кантуса, языком. Более того, композитор-аноним комментирует одно “избранное чужое” другим “избранным чужим”, тем самым “нематериально” выражая свою мысль.

За примерами кантусной или комментирующей композиции обратимся к В. И. Мартынову, кто своим творчеством в ряду близких по методу композиторов А. Пярта, В. Сильвестрова, Дж. Тавенера и других наиболее ярко воплощает культурный проект эпохи пост-Нового времени. Среди традиций, привлекаемых В. Мартыновым в качестве исходного культурно-исторического текста, григорианский хорал занимает значительное место. В предлагаемом интервью В. Мартынов ответил на несколько вопросов, касающихся именно этой стороны творчества композитора.

## ИНТЕРВЬЮ С В. И. МАРТЫНОВЫМ

М.К.: *Что побудило Вас обратиться к григорианскому хоралу?*

В.М.: Сам григорианский хорал. Качество, красота самих напевов. Когда я начал им заниматься, пропевать, смотреть по книгам — **Antiphonale monasticum, Graduale triplex**, я увидел, что это лучшая музыка, которая только может быть. А все остальное — только ухудшение. Совершенно понятно, почему она долгое время служила основой всей музыки до **XV-XVI** веков, потому что лучшего ничего нет. Когда начинаешь в этот напев входить, даже не слушать, а просто по нотам читать, просматривать, получается, что это самое лучшее. Кажется, что нужно просто работать с этим, обрабатывать, обрамлять. Хотя я человек православный, но мне кажется, что григорианика мне ближе, чем знаменный распев.

М.К. *Как Вы можете объяснить потребность обращения к григорианскому кантосу в наше время?*

В.М.: Очевидно, что корпус григорианских песнопений для меня — это базовая вещь. Причем базовая даже не в мелизматическом, а в псалмодическом виде. Это такое простое изобретение, как колесо, оно имеет универсальный смысл, и универсальный, мне кажется, не только для европейской культуры. Оно содержит корневые вещи, которые можно найти во многих культурах: в мусульманской макомно-мугамной, иудейской, в архаической китайской культуре. Григорианика так же универсальна, как архаический фольклор. И поэтому, пользуясь такими простыми вещами, можно получить выход во многие области. То есть это такой философский камень, который дает возможность переключиться из одного в другое.

Григорианика имеет базовое значение для европейской культуры, она — в основе всей композиторской музыки. Всю композиторскую музыку можно рассматривать как интерпретацию, реплику на григорианику, обрамление григорианики, во всяком случае, до **XVI** века. И поэтому она дает выход на композиторские пласты, начиная от **Ars antica**, Парижской школы и до Монтеверди, который тоже пользуется григорианикой.

М.К. *Каковы Ваши техники обработки григорианского хора?*

В.М.: В **XIV-XV-XVI** веках продемонстрировано такое фантастическое разнообразие работы с кантосом, что, мне кажется, изобрести ничего нового невозможно. Даже больше, можно сказать, что в какой-то степени по сравнению с тем богатством методов и способов работы с материалом потом наступила бедность композиторской мысли. Поэто-

му, конечно, с этими людьми, в смысле изобретения каких-то новых способов работы с чужим, заимствованным материалом, конкурировать невозможно, потому что, кажется, все сделано.

Но что возможно? Возможны какие-то контекстуальные новшества. В чем это проявляется? В том, что если в XIV-XV-XVI веках окружающая григорианский кантус ткань все-таки выходила из него и была больше с ним связана, то сейчас возможно совмещать кантус с совершенно инородными для григорианики вещами. То, что, допустим, я делаю в "Магнификате", где григорианский кантус совмещен с нормами венской школы или барочным языком (т. е. квадратная структура, из двух предложений состоящая, тональная, как бы идущая наперекор самой природе кантуса). Но в этом и заключается какая-то художественная задача. Хотя и здесь тоже нет ничего нового, потому что мы это единство кантуса и окружающей ткани сейчас воспринимаем уже ретроспективно не так, как оно воспринималось раньше. Например, как Бах обрабатывает протестантский хорал? Мелодии достаточно простые, диатонические, далеко не всегда обладают той тональной и функциональной емкостью и направленностью, которую им приписывает Бах. Часто бывает, когда хоральная мелодия обрастает у Баха такими сложнейшими хроматизмами, наиобостреннейшими тональными тяготениями, которые явно этой мелодии приписаны. Так что эти контекстуальные противоречия, может быть, тоже не являются моим изобретением. Они вроде бы всегда присутствовали. Тут дело не в том, чтобы изобретать новые методы работы с кантусом, а в том, чтобы располагать его и конструировать какие-то новые структуры, новые контексты, что я и пытаюсь делать.

## НОВОЕ САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО

Работа с григорианским материалом — путь осуществления Мартиновым идеи и проекта "Нового сакрального пространства". Суть идеи композитор определяет как попытку "противостоять распаду современного мира путем создания нового культурного синтеза. Она осуществляется на перекрестке различных культур и традиций, сочетание которых образует множество новых культурных контекстов, объединяющихся в единый многомерный текст. Новое сакральное пространство не претендует на то, чтобы создавать новые формы, конкурирующие с богослужебными формами. Его цель — постараться расширить сакральное пространство, существующее в литургии, за ее пределы, освящая неосвященные и разосвященные, то есть утерявшие церковность, области

времени и пространства. В средневековье все пространство сакральное, как и в язычестве. Все искусство модернизма посвящено проблеме богооставленности. Кардинальный момент — то, что сказано Ницше: “Бог мертв”. Это связано с десакрализацией культуры, всего нашего пространства, времени, быта, социума. Сейчас происходит обратное движение маятника — воссоздание сакральности. Новое сакральное пространство — это не претензия ни на какую новую религию или новые формы богослужения. Это собирание камней разрушенного Иерусалима. Мы пытаемся собрать то, что сейчас разрушено” (1).

Мартыновым написан достаточно широкий круг духовных сочинений. Большинство из них нелитургического характера. Этот вид жанра композитор называет паралитургическим (внебогослужебным). Несколько из этих произведений написано на основе григорианики. Это:

*Magnificat quinti toni* (“Магнификат пятого тона”) для контратенора, скрипки и струнного ансамбля (1993);

*Canticum fratris Solis octo tonorum* (“Гимн брату Солнцу в восьми тонах”) для тенора и струнного ансамбля (1996);

“Упражнения и танцы Гвидо”, опера (1997);

“Игра человеков и ангелов” для четырех смешанных хоров, детского хора, скрипки, струнных и духовых (1999);

*Литания Богородице* для трех сопрано и струнного ансамбля (1999);

*Реквием* для смешанного хора и струнного ансамбля (1995).

*Игра человеков и ангелов* для четырех смешанных хоров, хора мальчиков, ансамбля струнных и духовых (1999).

Мелодический материал в этих сочинениях — это, во-первых, подлинники:

- псалмовые формулы: *Магнификат*;
- система восьми псалмовых тонов: “Гимн брату Солнцу”, мелодическая основа произведения отражена в самом названии кантаты “octo tonorum”;
- антифоны и гимны: марианские антифоны в “Литании Богородице”, антифоны св. Михаилу в “Игре человеков и ангелов”, гимн св. Иоанну в опере “Упражнения и танцы Гвидо”.

Во-вторых:

- распев, построенный на подлинных формулах: “Гимн брату Солнцу”;
- распев, построенный на стилизованных формулах-попевках (диатонических минималистских паттернах): *Реквием*, *Магнификат* (в обоих произведениях это отдельные части).

Несмотря на то, что в нашем интервью в ответ на вопрос о техниках В. Мартынов ссылается на средневековую композицию, говоря об исчерпании всех комбинаторных возможностей уже средневековыми мастерами, все же есть смысл рассмотреть некоторые его приемы работы с кантусом поближе. Со времени диатонического контрапункта XV-XVI веков звуковой материал столько раз преображался, а в XX веке достиг таких небывалых форм, что обращение к хорошо забытому старому все равно не будет смотреться возвращением в прошлое, движением вспять, как не казалось таковым использование ракоходов и инверсий в додекафонной композиции нововенцев.

Использованные В. Мартыновым техники лишь отчасти (и то внешне, номинально) традиционные. Они действуют во взаимодействии минималистского письма и репетитивной техники. Поэтому прежде чем обратиться к техникам, сперва рассмотрим саму основу минималистского письма.

В основе минимализма лежат идея освобождения звука и континуальное время — время как поток. Звук как первоэлемент музыки помещен в систему пространственно-временных координат, близких, с одной стороны, архаическому и средневековому мышлению и, с другой — сознанию внеевропейских народов. В противоположность временной модели эпохи гуманизма, времени внутреннего состояния субъекта модель минималистов — это реальное, онтологическое время, в котором можно поставить знак равенства между моментом и бесконечностью. Оно непрерывно и не телеологично. "В него можно войти и выйти, и оно длится независимо от этого. Пьеса — отрезок неначавшегося и незаканчивающегося потока" (2).

Минималистский материал, адаптированный в репетитивной технике, перестал быть только материалом. Совокупность того и другого образовали течение, которое породило свою эстетику. Но она не возникла сама по себе. Она была укоренена в музыке внеевропейских культур. Сами поиски композиторов, окунувшихся в традиционные культуры, побудили их к экспериментам с резко ограниченным материалом. Музыка традиционных и архаических культур в сравнении с европейской культурой Нового времени характеризуется крайне суженным материалом и простейшим принципом развития — повторением.

И в восточной, и в западной монодии, например, тибетской и григорианской, процесс развивается одинаково: по принципу формульности, репетитивности, вариантности.

Композиторы XX века перенимали восточную традицию из первых

рук. Терри Райли учился у Пандита Прана Натха (Кирана). Стив Райх изучал искусство балийского гамелана, африканских барабанов. Услышав Рави Шанкара, Филип Гласс настолько увлекся индийской музыкой, что в течение нескольких лет изучал внеевропейскую музыкальную культуру в Индии, Гималаях, Северной Африке. Обучаясь у носителей традиций музицирования, композиторы-минималисты стремились не к внешнему копированию и не к механическому соединению традиций, а к усвоению языка, идей и структур.

В этом ряду личный опыт В. Мартынова — подтверждение общей закономерности. Фольклорные экспедиции, начавшиеся со студенческих консерваторских лет в глубинку России, на Кавказ, а позже на Памир, в горный Таджикистан, по словам Мартынова, “поменяли все жизненные представления, в том числе, взгляд на всю профессиональную музыку” (3). Установление эстетических, этических и духовных ориентиров окончательно произошло в 1974 г. после фольклорной поездки Мартынова вместе с Любимовым на Памир, где они изучали таджикскую этномузыку. “Там люди сохранили старый жизненный уклад, сохранили и духовную упорядоченность. Мы пытались воссоздать этот духовный порядок в нашей беспорядочной среде, но это не может быть достигнуто, если мы будем только насаждать те или иные заимствованные духовные структуры” (4). Музыка начинает занимать положение вспомогательной части единого, не просто творческого, но жизненного акта, она становится все более синкретически связана с обрядом, с парамузыкальной идеей ритуального порядка. А потому ее язык должен направлять ее от субъективной творческой воли к объективной реальности, космической гармонии, которая выражается в ритуальности, в ритуальном поведении.

Возвращаясь к средневековой европейской монодии, отметим, что такой подход к традиции и материалу григорианики как нельзя точнее соответствует понятию аутентизма: подлинности, адекватности метода обработки самому материалу. Сюда относится каждый шаг композиции, начиная от полагания цели творчества в области этического, а не только эстетического порядка, а также “установления” временной структуры — континуума — и кончая техниками работы с кантусом.

В условиях минималистского письма и репетитивности техники, о которых Мартынов отзывается как о традиционных, приобретают совершенно иной вид.

## Сегментация. Сегменты-звуки.

Среди приемов работы с антифонами, таких как параллельный органум, распев с протяженными звуками наподобие *cantus planus* (в качестве фона) и другие, особая роль отводится приемам сегментации, репетитивности, аддиции.

Сегментация кантуса у В. Мартынова существенно отличается от средневековой техники работы с тенором. Мартынов сегментирует его не по фразам из нескольких звуков, а по отдельным звукам и фонемам. Звук и есть сегмент. Никаких аналогий с подходом Гвидо Аретинского, разъясвшего гимн св. Иоанну на точки-ступени, точки-функции, здесь, однако, быть не может; их не может быть, с другой стороны, и с пуантилистической техникой.

Сегментация на уровне звуков-точек — минималистская идея. Казалось бы, близкая пуантилистической, авангардной по происхождению, она придает совершенно другой смысл звуку или фонеме. Звук-функция Гвидо достигает своего экстремального выражения в пуантилистической композиции. Мартынов поступает наоборот.

Для сравнения. В авангардной композиции звук — это функция. Он проявляет себя не в конкретно регистровом *звучании*, а в абстрактно-структурном *значении*. Звук исчислен как член избранной прогрессии высот и тем самым проявляет себя только через структурные связи с себе подобными. Додекафонная ткань распадается на “атомы”, звуки-точки, распыленные во времени и пространстве.

На противоположной позиции стоит направление “экспериментальной музыки”, возглавляемое Д. Кейджем. Звук “услышан” ради него самого. Слова Кейджа: “Звуки становятся “абстрактными”, если вместо того, чтобы слушать их ради них самих, довольствоваться слушанием их взаимосвязей <...> Думаю, что взаимопроникновение звуков обильнее и сложнее, когда мной не вводится никакой связи. Вот тут-то они и объединяются и собираются в нечто единое. <...> Они сами по себе, они существуют” (5. с. 78). Во многом такой подход к звуку связан с изучением внеевропейских, незападных культур, хранящих архаические ритуальные традиции, где звук наделялся магическим значением. Это звук, обладающий синкретическим единством образа-метафоры, формы и функции. Функция совершенно иной антологической природы связана с магическим значением — обращение к высшим силам, к Космосу, к божеству. Таким образом, минимализм придает большой смысл первичным элементам: “Каждый элемент изымается из контекста и становится сам автономным носителем контекста, моделью мира” (6. с. 192).

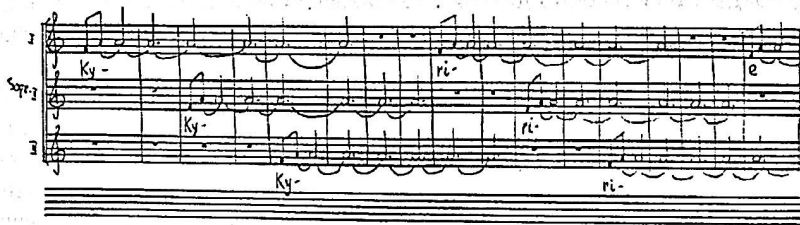


Минималистская композиция, берущая начало в экспериментальной школе Кейджа, базируется на ее философии звука. В какой-то мере в обращении с григорианикой и Мартынов наследует эту синкретическую многомерность звука. Как в архаике, форма-образ-функция (функция — взывание к божеству-покровителю, к Космосу) — это многомерное единство звука делает его самостоятельным объектом.

В соединении с репетитивностью такие паттерны принимают архаическую обрядовую форму инвокации — взываний, призываний, закличек. Имеет значение для такой трактовки и характер певческих голосов, которым адресует композитор такой материал. Как правило, это не академические (поставленные, окультуренные), а фольклорные, естественные, природные голоса.

#### ПРИМЕР 1

##### Kyrie eleison из Литании Богородице (начало)



Этот метод обращения с материалом несет в себе предпосылки установления континуального времяизмерения.

#### Аддиция

Сегментирование кантуса на звуки или фонемы соединяется с минималистским приемом репетитивного развития и другим, забытым, но в XX веке возрожденным приемом аддиции (системное наращивание рядов. — Г. Пелецис (7)). Звук действует в роли паттерна, который при повторениях постепенно разрастается до протяженных мелодий. Долгое становление целого в начальных фазах и пышное цветение в заключительных — привычная для композитора схема построения целого.

Этот метод применен, в частности, в *Литании Богородице* для трех сопрано и струнного ансамбля. Литания — молитвенный обряд, построенный на многократном повторении слов молитвы. Исполнительницы, три сопрано располагаются в разных точках пространства, что подчеркивает обрядовый характер произведения. Литания — мини-

мализм мартыновского образца, когда из повторения сначала мельчайших частичек, отдельных фонем, затем слогов, удлиняющихся попевок вырастают протяженные построения в узнаваемом стиле эпохи или в лексиконе конкретного композитора. Здесь же таковыми стали подлинные григорианские антифоны Деве Марии. Возможно, это самое оригинальное использование кантусов фирмусов за всю историю музыки, когда четыре марианских антифона после долгого прорастания из кратких фонем-эмбрионов, "нисходят" как откровение, как награда. Медленное становление в начальной фазе звучит, как всегда у Мартынова, аскетично и нацеливает слушателя на долгое становление. Зато в финале повторение, наконец-то, оформившихся протяженных фраз подлинника позволяет длить и длить любование будто впервые услышанным напевом, длить и длить действие его непреходящей красоты.

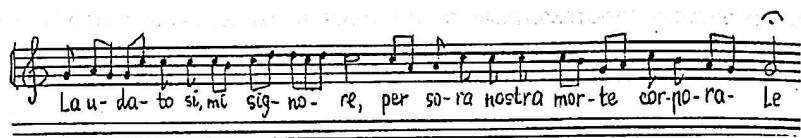
Фразы передаются от одной певицы к другой по кругу, как в бесконечности. Одновременно с помощью глубоких струнных басов и скрипичных флажолетов достигается эффект красивой, протяженной, как бы повисающей звучности. В какой-то момент она напоминает тембр древней индийской вины, с ее сочным резонансом, множеством звенящих обертонов и светящейся струнной позолотой. Как малыми средствами ансамбля **"Opus posth"** это достигнуто, остается непонятным. Главное — его толковательный смысл обозначился достаточно ясно: органичное соединение индуистской медитации, ее тембровой ауры с григорианским гимном.

### Псалмодирование

К древнейшей канонической практике относится распевание псалмовых формул. В *"Гимне брату Солнцу"* поэтический текст похвалы творениям св. Франциска Ассизского распевается в системе восьми псалмовых тонов. Десять строф стихотворения распределены таким образом, что часть строк поется в виде псалмодии, а другая часть — в виде антифонов. Крайние строфы имеют обрамляющее значение. Зато восемь внутренних строф распеты по порядку последования подлинных псалмовых тонов. Обратившись к древней канонической практике распевания текстов на псалмовые тоны, оставшейся забытой композиторами на протяжении всей эпохи Нового времени, В. Мартынов воссоздал ее полностью, сообразно церковной традиции, то есть аутентично (9).

## ПРИМЕР 2

Псалмодия из *Гимна брату Солнцу*.



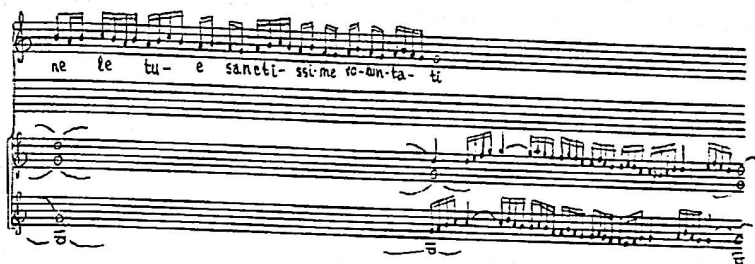
### Мелодический континуум

Мелодический континуум — это протяженный мелодический распев, построенный на формульном (центонном) принципе (термин В. Мартынова (8)). Он представляет другой вид кантилены, выведенной из этих же древних формул-попевок. Это пение воссоздано в антифонах и инструментальных отыгрышах вне стилизации. Условность их стиля сочетается с аутентизмом самой техники центонного комбинирования, с которым полностью смыкается современный минималистский принцип развития на основе паттерна и методики бриколажа. В качестве паттерна выступает попевка одного из псалмовых тонов. Условное прочтение стилистики антифонов имеет интертекстуальный смысл. В приведенном выше интервью Мартынов отметил возможность, благодаря универсальности григорианского пения, выходов к разным культурным традициям. Здесь выявляется именно этот аспект работы с кантусом. Через формульное комбинирование достигнуты аллюзии с сирийским пением, с инструментальными медитациями Востока, Ирана, Индии. В интертекст с григорианикой попадают экспрессивно орнаментированный вокальный и инструментальный стиль мугама, индусской раги.

В примере 3 можно видеть формулу VII тона и ее развертывание в заключительной части *Гимна брату Солнцу*.

## ПРИМЕР 3





### Сегменты-фразы

В отличие от формул, мельчайших частиц, почти что первоэлементов музыки, которыми оперирует техника мелодического континуума, сегменты представляют собой более развернутые построения в форме фраз, то есть категории текст-музыкального синтаксиса.

Этот тип сегментирования более традиционный и используется как таковой в разных композициях В. Мартынова именно в качестве приема "ссылки" на западную традицию. Знаменательным было применение его к православному песнопению в "Апокалипсисе", где выступающий в качестве кантуса фирмуса подобен второму гласу "Доме Евфрафов" представал последовательно в семи секциях, каждая из которых была положена в основу какой-то одной части. Тем самым, *разделившись, чтобы объединять*, сегменты кантуса послужили связующей нитью между крупными частями целого. В неразделенном, подлинном виде предстал лишь в финальной части "Небесный Иерусалим".

По отношению к григорианскому песнопению сегментирование чувствует себя в своей привычной стихии. Более того, этот прием в соединении с конкретной григорианской мелодией — гимном св. Иоанну — послужил для Мартынова ссылкой, причем самой красноречивой ссылкой, еще и на реальный исторический факт в качестве культурного контекста. Речь идет о системе сольмизации Гвидо Аретинского, о гексахорде *ut-re-mi-fa-sol-la*, полученном средневековым ученым с помощью разъятого на слоги гимна св. Иоанну.

В опере "Упражнения и танцы Гвидо" (1997) действующие лица — не персонажи, а олицетворения: сакрального и профанного, духовного и светского, этического и эстетического, и — подчеркнем в контексте проблематики настоящей статьи — кантусной и авторской композиции. В опере два подлинника: Гвидонов гексахорд в качестве серии и гимн св. Иоанну в качестве кантуса фирмуса. На основе серии *ut, re, mi, fa, sol, la* построены различные оперные аллюзии. Тогда как аскетичное

монодическое, органумное, троестрочное пение опирается на *cantus firmus* — гимн св. Иоанну. Как известно, слогами *ut, re, mi...* последовательно начинается каждая строка стихотворения и соответствующей им ступенью Гвидонова гексахорда — каждая фраза гимна св. Иоанну. Именно этими фразами-сигментами так же последовательно открывается каждый из шести разделов центральной части оперы В. Мартынова: раздел *UT* начинается пропеванием сегмента-фразы “*Ut queant laxis*”, второй раздел *RE* открывается фразой “*Resonare fibris*” и так далее.

### Макропаттерны и циклические прогрессии

Циклическими прогрессиями мы называем репетитивные макроструктуры, из которых целое складывается на основе какого-либо принятого условия, концепта. Музыкальные структуры в новейшей музыке рождаются нередко как воплощение концептуальных, а не только имманентно-музыкальных, идей. Из них число — самый древний концепт. Он принадлежит к европейской традиции и восходит еще к пифагорейско-бозэцианскому представлению о связи музыки и чисел.

В творчестве В. Мартынова число как символ и структурный код получает звуковой эквивалент в целом ряде произведений, в том числе в тех, которые так или иначе связаны с репетитивностью. При этом паттерны представляют собой крупные составные структуры, своего рода циклы, блоки, или *макропаттерны*. Количество их проведений регулирует число, наделенное, как правило, символическим значением. Этот метод несет на себе безусловные признаки ритуальности.

Циклические прогрессии В. Мартынов применяет и к материалу, заимствованному из средневековой культуры, — григорианскому хоралу. Концептуализм и мистерия чисел, а уж тем более ритуальность для него вовсе не чужды. Напротив, они составляют его глубинную сущность (10). На основе числовой символики в “*Упражнениях и танцах Гвидо*” В. Мартынов выстраивает все основное действие оперы в форме гигантской прогрессии из шести циклов. Двум кантусам, гексахорду и гимну св. Иоанну отводится объединяющая роль: шесть сегментов — шесть циклов, каждый из которых начинается и заканчивается сегментом кантусов.

В основе либретто оперы трактат св. Бонавентуры о шести ступенях восхождения души к Богу. Отсюда концепт числа 6, оно проецируется на шесть ступеней Гвидонова гексахорда, шесть сегментов гимна св. Иоанну, шесть циклов. В каждом цикле воспроизводится одинаковая последовательность частей: вступление-иниций (то есть слог “*UT*” и т.д., обозначающий имя данного цикла), ария тенора (Гвидо), дуэт двух

сопрано (музы), сегмент из гимна св. Иоанну, хоровой рефрен. На каждой ступени эта комбинация повторяется в обновленном варианте, знаменуя стадии музыкально-исторической эволюции. От ступени к ступени диапазон мелодии в арии Гвидо возрастает от примы (вспомогательные звуки не в счет) до сексты. Так же системно сменяются сегменты гимна св. Иоанну (см. схему). Таким образом, принцип кантуса — *разделиться, чтобы объединять* — здесь выполняет ту же роль, что и в “Апокалипсисе”.

Схема макропаттернов

| Циклы | Инициал.<br>Ступени<br>гексахорда<br>Гвидо | Ария Гвидо<br>амбитус мелодии,<br>тенор соло | Дуэт<br>муз<br>сопр. | Сегменты гимна<br>св. Иоанну.<br>Хоровая<br>монодия | Заключение<br>Хоровой<br>рефрен,<br>tutti |
|-------|--------------------------------------------|----------------------------------------------|----------------------|-----------------------------------------------------|-------------------------------------------|
| 1-й   | UT                                         | Прима ss (hcd)                               |                      | Ut queant laxis                                     |                                           |
| 2-й   | RE                                         | Секунда cd                                   |                      | Resonare fibris                                     |                                           |
| 3-й   | MI                                         | Терция cde                                   |                      | Mira gestorum                                       |                                           |
| 4-й   | FA                                         | Кварта cdef                                  |                      | Famuli tuorum                                       |                                           |
| 5-й   | SOL                                        | Квинта cdefg                                 |                      | Solve polluti                                       |                                           |
| 6-й   | LA                                         | Секста cdefga                                |                      | Labii reatum                                        |                                           |

## ИНТЕРТЕКСТ

Работа с контекстами нередко для В. Мартынова — это своеобразная игра в бисер. Ее композитор характеризует так: “Берется какой-либо культурный факт, к нему подбирается другой факт, и из их пересечения образуется некое новое целое. Соединение в контрапункт двух внеавторских компонентов образует интертекст, который и есть авторская вещь. Но она состоит в найденном контрапункте, и только в этом” (11).

Здесь композитор выступает как интерпретатор текста, которым являются сама культура, история, так как заимствованные в качестве кантуса “факты” — не простая мелодия, а целая эпоха. Разрабатывая и выстраивая интертекстуальный ряд к григорианике, В. Мартынов включает в ее парадигму индусскую рагу, мугам, сирийское пение (“Гимн брату Солнцу”), знаменный распев (“Плач Иеремии”). То есть сопредельные культурные территории. Однако в орбиту григорианики оказываются вовлеченными и исторические пласты европейской музыкальной традиции.

В “Игре человеков и ангелов” В. Мартынов облачает григорианские

антифоны св. Михаилу VII-VIII веков в разные контексты христианской культуры от архаики до современности.

Эта вещь строго привязана к контексту. Она написана специально для конкретной ситуации: для конкретного времени — ко дню св. Михаила, 29 сентября, католическому празднику и для конкретного места — Таллина. *“Игра”* — своего рода приношение городу северной Европы. Она задумана для таллинского слушателя, для поющего многохорного города, для эстонских детских голосов. Эстонские дети поют григорианские песнопения в школе. Для города, устроенного так, что в школах хоры поют среди другого репертуара духовную музыку вплоть до григорианских хоралов и дается христианское воспитание в школе. Это — Мартынов с эстонским акцентом. Таллин — город, близкий ему не только воспоминаниями о 1987 годе, о фестивале *“Старинной и современной музыки”*, героем которого он был наряду с Пяртом, Сильвестровым, Шнитке. А после исполнения на нем рок-оперы *“Серафические видения Франциска Ассизского”* даже был культовой фигурой для эстонских ценителей рока... Город близок ему и сохранившимися человеческими связями, друзьями, общими идеями, проектами. Один из таких проектов — *“Игра человек и ангелов”* для четырех смешанных хоров и детского хора мальчиков.

Пять хоров в одном произведении — масса критическая даже для такого выдавшего виды города, как Таллин. Уже по одному этому мировая премьера *“Игры человек и ангелов”* смотрелась событием экстраординарным. *“Игра”*, что в средневековом понимании означает *“действие”*, *“мистерия”* развернулась в грандиозном пространстве собора в переключках между четырьмя хорами, от которых звук то шел с четырех разных сторон, то прокатывался волнами по кругу от одного хора к другому, то сплавлялся в единый поток. Певцы, ангелы в белоснежных одеждах, человечество в землистого цвета хитонах стекались с четырех балконов вниз, к центру зала, чтобы образовать процессию-хоровод вокруг хора мальчиков и инструментальной группы.

В. Мартынов обращается к григорианскому хоралу как к мифу, пересказанному и отрефлексированному всеми временами. Это: хоровые эхо в стиле венецианской школы собора св. Марка или крестьянские, почти архаические заклички, творящие молитвенную магию. Спирально взвивающиеся вверх потоки звуков, изображающие небесные хороводы, как у нидерландских полифонистов XV века, или по-минималистски протяженные *“раскачки”*, которые он умеет доводить до экстатического парения. Соответственно, и техники разные: попевочное конструирование континуума (формула VII тона), монодическое пение на протя-

женной звучности, метризованная обработка, напоминающая детские игровые песни, современные модальные гармонизации в диссонантно-аккордовом стиле молодежных хоров.

Партитура чрезвычайно красива и сложна. Она потребовала от хоров демонстрации неакадемической, полуфольклорной манеры пения, а от инструменталистов-струнников — старинного, безвибратного способа игры. На премьере из всего интернационального состава хора наиболее уверенно себя чувствовал хор "Сирия", хорошо знакомый со стилем Мартынова по "*Плачу Иеремии*" и *Реквиему*. Зато самым эмоциональным был польский хор "Братство люти", во время общей хороводной процессии выкрикивающий тридцать два раза "аллилуйя!" больше с искренностью пылкого благочестия, нежели в артистическом задоре. Самым же большим украшением был нежный и трогательный хор школьников. В мартыновской мистерии белокурые мальчуганы-младшеклассники пели сокровенные григорианские мелодии VII-VIII веков, как простые и светлые детские песни.

1. Из выступления на Музыковедческой гостиной в декабре 1998 года.
2. Из личной беседы с Алексеем Любимовым.
3. Из личной беседы с В. И. Мартыновым.
4. Из радиопередачи о композиторе на радиостанции "Орфей".
5. Цит. по: Дроздецкая Н. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. — М., 1993.
6. Гордон Е. Изобразительное искусство США 1960-х гг. Опыт анализа. Советское искусствознание. — М., 1989. Вып. 25.
7. Пелецис Г. Принцип аддиции в "Tabula rasa" Арво Пярта (парадокс слышимой простоты и зримой сложности), Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст. Ред.-сост. М. Катунян. — М., 2004.
8. Более подробный анализ "Гимна брату Солнцу" см.: Katounian M. Vladimir Martynov's "new sacral space" // Music of the twentieth century within the horizons of musicology. — Vilnius, 2001.
9. Мартынов В. Пение, игра и молитва в древнерусской богослужебно-певческой системе. — М., 1997.
10. См.: Яняляускас Р. Композиция как символ. Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст / Ред.-сост. М. Катунян. — М., 2004.
11. Из выступления Мартынова В. на семинаре "Искусство контрапункта в конце второго тысячелетия". Московская консерватория, апрель, 1999.



**Margarite Katunyan**  
**Singing, Playing and Prayer: Gregorian Chant in Vladimir**  
**Martynov's Compositions**

The article depicts the experience of a contemporary composer who turns to Medieval melodic material, as well as his motivation and his methods of refinement. The author introduces such new conceptions as *new commentary mentality*, and *new chant composition*; with the help of which he analyzes the state of modern culture, the outlets to traditions, the mechanisms of interaction between tradition and contemporary compositional approaches to it by means of the opposition of "one's own" — "someone else's". The author draws an analogy between the old conception of canon and the modern chant mentality, and finds both general and specific features, which characterize the modern cultural paradigm: conceptualism, new syncretism, intertextuality, the newly applicable old principle of bricolage (Lévi-Strauss). The focal section of the article presents the interview with Martynov which reveals the main positions of the composer's creative methodology within the frames of his project of *New sacred space*. The article illustrates the analysis of operational technology with the Gregorian chant on the basis of the avant-garde and the post-avant-garde experience of structuring sound material. Vladimir Martynov's compositions, "Canticum fratris solis octo tonorum" (set to the text by St. Francis of Assisi), "The Games of Angels and Humans" and "Litany to Our Lady" are examined for this purpose.

**Карине Джагацпанян**  
**“DEDICATIO” СУРЕНА ЗАКАРЯНА**  
**(Посвящение А. Тертеряну)**

“Dedicatio” для камерного оркестра в своем первом варианте написано в 1993г. После кончины А. Тертеряна (1994г.) оно заново было отредактировано с расширением струнного состава оркестра и посвящено памяти композитора (1995 г.). Автор сочинения — один из талантливых представителей армянской композиторской школы — Сурен Закарян, не будучи учеником Тертеряна, тем не менее впитал знаменательные черты его творчества и, в целом, новых течений современного музыкального искусства. И это не удивительно, так как творчество А. Тертеряна было хорошо знакомо его современникам. И если оно было ими понято и по достоинству оценено, не могло не иметь своего воздействия и в буквальном, и в переносном смысле.

Несколько слов об авторе рассматриваемого сочинения.

Композитор и пианист С. Закарян прошел крепкую профессиональную подготовку. Получив первоначальное образование в Ереванской специализированной музыкальной 10-летке им. П. Чайковского (класс фортепиано — Э. Танделян, а композиции — Э. Багдасарян), Закарян продолжил учебу в качестве пианиста в Московской консерватории (1976-1981 гг., в классе профессора Л. Власенко) и там же окончил аспирантуру (в 1984 г.). Возвратившись в Ереван, С. Закарян экстерном окончил также и композиторское отделение Ереванской консерватории (в классе профессора Э. Мирзояна). В 1985 г. на конкурсе молодых композиторов в Москве С. Закарян был удостоен сразу двух Всесоюзных премий — за Концерт для Фортепиано с оркестром и за “Семь эскизов” для хора а’capella. А в 1990 г. стал обладателем I-й премии на престижном Международном конкурсе им. Г. Венявского в Польше (г. Познань) за Концерт для скрипки с оркестром. Победа композитора была тем значительнее, что из представленных на конкурс более 150 сочинений из 25 стран мира 2-е место никому не присудили, а 3-е завоевал композитор из Израиля (Э. Зейдман).

С. Закарян — автор целого ряда крупных инструментальных и камерно-инструментальных сочинений: Симфонии (для хора и оркестра), концертов, сочинений для виолончели и камерного оркестра, различных произведений отдельно для струнного камерного оркестра и др. Пожалуй, единственным сугубо вокальным сочинением является “Семь эскизов” для хора а’capella (1983г.), с которого и начал отсчет своим произведениям композитор, уничтожив все, что было создано им до того.

Сочинения С. Закаряна неоднократно исполнялись в Армении и за ее пределами (в Европе и Америке). Отзывы о композиторе самые лестные (см. 1, 2, 3, 4, 5, 6). В его стиле правомерно подмечается влияние Второй Венской школы (7). В то же время его называют романтиком и Музыкантом с большой буквы (см. 1, 4). А в одной из своих статей американский пианист и общественный деятель Ш. Арцруни назвал С. Закаряна "Восходящей звездой". Статья так и озаглавлена (см. 6).

"Dedicatio" впервые было озвучено в Ереване в июне 1995 года камерным составом солистов филармонического оркестра, знатоком современной музыки, дирижером Рубеном Асатрянном, а в сентябре 2000 года состоялась американская премьера. Сочинение с большим успехом было исполнено в Линкольн Центре Нью-Йорка Джулльярдским камерным оркестром (дирижер — Джоэл Сакс). Вот что написал дирижер С. Закаряну, когда еще шли репетиции к концерту: "Это произведение, действительно, изумительное. Мы получаем огромное удовольствие в процессе подготовки" (20.09.2000).

Это одночастное сочинение, написанное в, так называемой, "открытой форме". Музыка возникает словно из небытия и после сложных перипетий — уходит туда же, растворяясь в тишине. Хочу привести экспромтом записанные собственные впечатления и возникшие мысли от первого прослушивания данного сочинения. Они, в сущности, не противоречат дальнейшему анализу и выводам.

Начало медитативное, задумчивое. Движение плавное. Полифония звуков протекает в атмосфере контрапунктически следующих друг за другом темброво-контрастных переключек разных инструментов. На начальный звук (кларнет) вскоре (с третьего такта) контрапунктически накладывается звучание флейты, затем последовательно вступают низкие струнные, чуть позже — фортепиано, а далее — и весь оркестр. Использован широкий спектр тембров — от самых высоких до самых низких. Фортепиано своими тяжеловесными созвучиями в разных регистрах дополняет темброво-колористическую сторону. При этом фактура сочинения в целом остается прозрачной, не нарушается общая медитативность восприятия, которому способствуют тонко отобранные динамические оттенки, в основном, на два пиано с небольшими, ненавязчивыми усилениями и угасаниями звучностей.

В основе тематического зерна лежит замедленное, кружевное секундовое движение. Все сочинение выдержано в размере 4/4, который трактован, однако, абсолютно "прозаически", т.е. нет никакой периодичности. Ритм — свободный, постоянно преодолевающий симметричную сущность метра.

Далее идет уплотнение пространственной массы движения. В своеобразное противоречие вступают и динамические оттенки. Они разные у разных инструментов.

Дальнейшее нарастание накала напряжения приводит к расщеплению плавности движения. Вступает в силу пуантилистическая техника письма. Интересно само противопоставление своеобразной статичности звучания (остинатно выдержанные низкие струнные) пуантилистической отрывистости (как бы недосказанности) партии духовых инструментов. Этот оригинальный контрапункт по мере развития музыки усугубляется еще и серияобразными оборотами у струнных (8). Постепенно пуантилистически отчеканенное звуковое брожение заражает все музыкальное пространство, приобретая тотальный характер, а развитие доходит до, пожалуй, самой серьезной кульминации. Эффект трудно описуем: многозначность, ощущение таинственной, всепоглощающей роковой неизбежности.

Последующее восстановление состояния медитативности ассоциируется с наступлением репризы. Этот раздел насыщен отголосками прошедшего "срыва", психологического стресса, поэтому приобретает более экспрессивный, драматичный характер.

Незаметно динамические оттенки вновь наращивают свое громкостное звучание (до трех форте). Вскоре за этим, однако, следует постепенное угасание звучности. Это и мольба, и вопрос, и согласие, и сожаление, глубокое оцепенение, томление, томление, томление... Фактура становится все более прозрачной. Сочинение завершается на пианиссимо, и все уходит в небытие.

Если провести параллели между творческими принципами С. Закаряна и А. Тертеряна, то можно найти следующие точки соприкосновения:

1. Особое отношение к звуку, игре его светотеней, к разным его тембровым и динамическим окраскам. Умение погружаться в философию друг другу противопоставленных поющих одиноких тонов.

2. Попытка логического заполнения музыкального пространства, трактованного как целостное мироздание.

3. Свободная манипуляция серияобразными оборотами, у А. Тертеряна порою создающими к тому же, иллюзию аллеаторики (9, с. 31), у С. Закаряна — иллюзию додекафонии.

4. Большое значение С. Закарян (как и А. Тертерян) придает динамическим оттенкам. Музыкальное полотно то поступенно заполняется усилением или угасанием звучностей, то контрастно сопоставляется противоположными, крайними формами громкостных выражений. Последнее явление более свойственно музыке Тертеряна. Это передается через неожиданные вторжения звуковых катаклизмов, столь характерных, к примеру, для симфоний А. Тертеряна.

При всем сказанном нет никакого копирования стилей, поскольку одни и те же, так называемые, “современные” средства выражения, проходя через сито субъективных мироощущений композитора, создают совершенно разные музыкальные образы и индивидуальные проявления, приводят к разным масштабно-философским обобщениям. Если философские принципы А. Тертеряна сводятся условно к его умению дерзко манипулировать в музыке контрастными историко-временными категориями с показом их многозначных и многоуровневых проявлений, то С. Закарян скорее пытается через драматичные столкновения противоположностей проникнуть в утонченные состояния души человека и передать свое пронзительное стремление к всеобщей Красоте и Справедливости.

В “Dedicatio” Сурена Закаряна тем самым одновременно присутствуют и индивидуальное мировоззрение, и стиль автора сочинения, и тенденции новаторских музыкальных открытий XX века, и как бы подспудно маячит образ почитаемого Учителя — Авета Тертеряна.

1. Рухкян М. Музыкальные премьеры — романтизм и духовность вопреки суете. - В газете “Голос Армении”, 8.08.2003.
2. Саркисян С. Армянская музыка в контексте XX века.- М., 2002.
3. Торадзе Г. Спасибо Вам, друзья.- В газете “Голос Армении”, 16.12.2003.
4. Եփրեմյան Լ. Հայ երաժիշտն իր խոսքն ունի անելու աշխարհին.- «Արվեստ» ամս., N 4, 1991:  
Епремян Л. Армянскому музыканту есть, что поведать миру.-“Арвест”, N 4, 1991.
5. Սարգսյան Ս. Սուրեն Զաքարյանի “Dedicatio”-ի աներկյան արժեքներն.- «ԱԶԳ» բերբ, 27.01.2001:  
Саркисян С. Американская премьера “Dedicatio” Сурена Закаряна.- В газете “Азг”, 27.01.2001.
6. Arzruni S. Composer Suren Zakarian a rising star. Noyan Tapan, Vol. 7., # 50 (400).- New York, 2001.
7. См. комментарии к диску С. Закаряна (текст — С. Саркисян),- М., 1998, см. также 2, сс. 151, 152 и статью Дж. Сакса в программе к концерту в Нью-Йорке, где исполнялось сочинение С. Закаряна “Island of Lamentatio” (“Остров скорби”), 20.09.2001.
8. Неповторимое последование звуков без их инвариантов дает возможность автору оставаться в сфере собственных звуковых приоритетов, не сковывать свою музыкальную фантазию необратимыми правилами серийной техники письма.
9. Զաղափցանյան Կ. 70-ական թվականների հայկական գործիքային երաժշտության զարգացման միտումները.- ՀԱԱՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների» ամս., 1988, N 8:  
Джагацпанян К. Тенденции развития армянской инструментальной музыки 70-х годов.- В журн.: “Вестник общественных наук” АН Арм. ССР, 1988, N 8.

**Karine Djaghatspanyan**  
**"Dedicatio" by Suren Zakaryan**

"Dedicatio" for chamber orchestra (1993, 2nd edition - 1995) is dedicated to Avet Terteryan. Suren Zakaryan is a Laureate of All-Union and International Prizes, author of a number of large instrumental compositions that have been performed and highly appreciated by the specialists in Armenia and abroad. "Dedicatio" was premiered in Yerevan in 1995 by the chamber soloists' staff of the Philharmonic Orchestra conducted by Ruben Asatryan. In 2000, the American premiere of "Dedicatio" took place. The piece conducted by Joel Sachs was successfully performed in the Lincoln-Center, NY. It is a one-movement open form musical composition. The music emerges as if from non-existence, and slips back after complicated reversals, melting in silence.

S.Zakaryan hasn't been personally taught by Terteryan. Nevertheless, he has absorbed the prominent qualities of Terteryan's creative experience and, in the whole, the new trends of the contemporary music. This kind of influence is natural, as Terteryan's compositions are well-known to his contemporaries. And as the latter was comprehended and appreciated, it could have an impact on them.

However, there is no sign of style copying in S.Zakaryan's piece. The same expressive means, passing through the filter of composer's subjective outlook, create totally different (compared to Terteryan) musical images. They get different individual expressions and finally result in different philosophic synthesis.

In "Dedicatio" one can feel the composer's individual outlook and style, as well as the tendencies of musical innovations of the 20th century. In the same time, the image of the esteemed teacher - Avet Terteryan, is latently present.

## Рубен Смбалян “Perpetuum mobile” в скрипичном творчестве армянских композиторов

Исторически сложившийся жанр концертных скрипичных пьес является отдельным жанровым пластом в армянской камерно-инструментальной музыке. Присущие ему характерные особенности связаны с логикой композиции: яркой выразительностью и броскостью музыкального материала, концентрацией содержательного аспекта произведения, выраженного в течение небольшого отрезка времени, в котором длится пьеса, использовании характерных особенностей музыкальной семантики и композиционной структуры. По мнению выдающегося скрипача Д. Ойстраха, есть разница в работе скрипача над крупной и малой формой: “В миниатюре надо уметь коротко сказать все важное. Говоря образно, все грани должны быть отшлифованы и блестеть. В крупной же форме приемы отбираются наиболее выразительные, масштабные” (1).

Возникновение жанра скрипичных пьес в армянской музыке связано с концом XIX века: сначала в творчестве Т. Чухаджяна, А. Спендиарова, Н. Тиграняна, затем А. Хачатуряна, Г. Егиазаряна, А. Арутюняна, Э. Багдасаряна, Л. Сарьяна и других авторов. До начала 50-х годов XX века композиторами были освоены жанровые разновидности пьес песенно-танцевального плана.

Эволюция концертных скрипичных пьес, несомненно, связана с развитием, взаимообогащением композиционных и исполнительских художественных устремлений и новаций, а также созданием комплекса средств выразительности, связанного со стилистикой данного жанрового пласта в армянской камерно-инструментальной музыке. Синтезируясь с лучшими достижениями интонационных композиторов, пьесы армянских авторов несут в себе ярко выраженные черты национальной музыкальной культуры, что проявляется в характере тематизма, ладо-гармонической логике, основанной на монодическом мышлении, способах интонирования, особенностях ритмики и т.д. Одновременно с общей направленностью художественного осмысления этого жанра, необходимо отметить черты индивидуального авторского стиля, проявляющегося особенно ярко в выдающихся образцах скрипичных пьес армянских композиторов, среди которых “Интродукция и Вечное движение” Эдварда Мирзояна занимает особое место, является эталонным, этапным, поворотным, так как именно с этого сочинения начинается новый виток освоения исторически сложившихся европейских культурных традиций.

Как известно, “Moto perpetuo”, “Perpetuum mobile” являются жанро-

вой разновидностью подвижных концертных пьес моторного характера, отличительной чертой которого является непрерывное, продолжительное, равномерное движение звуков одной и той же длительности (обычно шестнадцатыми).

По определению Е.Назайкинского, "Игровая логика связана также с другим прототипом музыкального синтаксиса — синтаксисом движений. В инструментальной музыке последний важен по двум причинам, первой из которых является вовлечение в музыку богатейшего опыта движений, а второй — возможность использования музыкально-исполнительской моторики как естественной и непосредственной опоры интонационной выразительности". (2).

Жанр "Perpetuum mobile" получил распространение в творчестве композиторов-романтиков (фортепианные пьесы Вебера и Мендельсона), которые рассматривали "Perpetuum mobile" не как виртуозную пьесу "на выдержку", а как музыкальную форму, основанную на постепенном динамичном разворачивании и нагнетании ритмизованного движения, увлекающего непрерывностью своего развития. Истоки создания этих произведений восходят к органной токкате, однако они отличны от ее полифонического развития, так как это — пьесы гомофонного склада. И.Ямпольский в исследовании творчества Н.Паганини пишет: "С гораздо большим основанием можно говорить о народных истоках "Perpetuum mobile". Достаточно указать хотя бы на венгерские народные танцы с встречающимися в них часто круговым, вихревым движением шестнадцатыми. Эта танцевальная стихия, связанная в народе с игрой на скрипке, не осталась без влияния, в частности, на Гайдна, давшего в финале смычкового квартета Ре мажор и фортепианного трио Соль мажор прототип "Perpetuum mobile". (3). К этому необходимо добавить известное "Perpetuum mobile" третьей части Сонаты для скрипки и фортепиано М.Равеля.

В исполнительской практике получили широкое распространение два произведения Н.Паганини, написанные в этом жанре. Концертные сочинения Н.Паганини, в которых блестяще отразилось его дарование виртуоза, казавшегося современникам чудом, были написаны великим скрипачом исключительно для своих собственных выступлений, тщательно скрывались от чужих глаз и были изданы только после его смерти. Композитор написал два произведения с такими названиями — прославленное "Вечное движение" (До мажор) и "Непрерывное движение" (Ля мажор), которые имеются в двух различных редакциях: с аккомпанементом флейты и низких струнных инструментов — двух альтов, виолончели, контрабаса и с аккомпанементом струнного ансамбля, без флейты (две скрипки, два альты, виолончель и контрабас). В обоих



вариантах *Allegro vivace* предшествует короткая интродукция: в одном случае — *Andante amoroso*, в другом — *Larghetto*. Интересно отметить художественную особенность “Непрерывного движения” Ля мажор: партитура и партии аккомпанемента написаны в Си бемоль мажоре, сольная партия — в Ля мажоре. Следовательно, как и в концерте Ми бемоль мажор, соч. 6 Паганини для достижения большей яркости звучания настраивал свой инструмент иначе (Ля бемоль, Ре бемоль, Си бемоль, Фа). Короткая ремарка на одном из листов альтовой партии позволяет нам судить о том, в каком темпе сам автор исполнял эту пьесу 1 июня 1832 года на концерте в Париже. Альтист, обозначив день и час на своих нотах, добавляет: “2242 ноты в 3 и 1/20 минуты, то есть вся пьеса должна была занимать не больше 3 минут 3 секунд”. (4).

Кроме отмеченных сочинений, получили широкое распространение “Вечное движение” О.Новачека (ре минор) и “Непрерывное движение” Ф.Риса (Соль мажор), которые написаны в быстрых темпах (*Vivace non troppo*, *Molto vivace*). (5).

Среди концертных скрипичных пьес армянских композиторов, “*Perpetuum mobile*” впервые появилось в творчестве выдающегося композитора Эдварда Мирзояна в 1954 году для скрипки и симфонического оркестра, затем — для скрипки и фортепиано.

История создания “Непрерывного движения” связана с двумя армянскими скрипачами: Кареном Костаняном и Акопом Варданяном, благодаря встрече с которыми была написана эта скрипичная пьеса, завоевавшая огромную популярность и любовь исполнителей.

Авторское мнение о собственном сочинении очень ценно, так как только он сам может рассказать истинную историю создания своих сочинений. “С годами во мне зрел замысел развернутой вступительной пьесы — “Интродукции”, за которой по принципу яркого контраста должно было следовать “Непрерывное движение”. Интересно, что первая пьеса этого своеобразного двухчастного цикла задумана и написана мною намного позднее второй — в 1957 году, то есть три года спустя. Но сделано это так, что весь материал “Непрерывного движения” словно зарождается в “Интродукции”. Работа над “Интродукцией” оказалась очень трудоемкой. Естественно, она и на этот раз протекала при самом активном участии Яши (скрипача Акопа Варданяна), который исключительно глубоко чувствовал эту музыку и даже придавал образу драматическое звучание”. (6). Композитор посвятил ему это сочинение. На нотах рукой автора написано: “Дорогому Акопу Варданяну, замечательному, талантливому скрипачу, первому исполнителю, явившемуся причиной написания этой пьесы”. (7).

Опора на национальную танцевальную ритмоинтонацию и ладогар-

монические средства стала основой "Интродукции" и "Вечного движения" Э.Мирзояна. В отличие от опыта предшественников, армянский композитор внес ряд нововведений, касающихся концептуально-драматургической и формообразующей сторон этого произведения. Это связано с рядом особенностей семантики композиции, проявившихся в процессе анализа.

"Интродукция" написана в сонатной форме, в темпе *Andante*, а "Вечное движение" — в сложной трехчастной форме, в темпе *Presto*, в движении равномерными триолями в размере 4/4. Широко использованы средства полиритмии и переменной акцентности, придающие острую выразительность, активность и динамичность этой пьесе.

"Интродукция" и "Вечное движение" с самого начала создания озаменовали новый этап в развитии жанра концертных скрипичных пьес, подняли на качественно более высокий уровень планку художественного осмысления внутрижанровой событийности, содержательного аспекта сочинения. До их появления, был пройден большой путь освоения лирически-танцевальной образной системы, однако Э.Мирзоян усложнил и развил жанровую разновидность моторной, технически-виртуозной пьесы *Perpetuum mobile*, включив в драматургическую канву средневековые католические секвенции *Dies irae*, придавшие скорбный характер и драматическую, эмоциональную насыщенность этому сочинению. Благодаря использованию музыкальной символики, произошла переакцентировка образно-идейного замысла, и микроцикл "Интродукция" и "Вечное движение" приобрел масштаб размышлений Художника о смысле жизни, о вечном движении, через противопоставление и преодоление в постоянном противоборстве жизни и смерти. Таким образом, в произведении Э.Мирзояна появились новые грани философского осмысления мира и бытия, обогащающие жанр концертной пьесы через мастерское использование тематической программности, способствующей психологизации всей образной системы этого сочинения. После создания "Интродукции", в которой углубился смысловой аспект произведения, автор уже известную пьесу "Непрерывное движение" переименовал в "Вечное движение", четко обозначив идею замысла. Это произведение имело блестящий успех у исполнителей и слушателей благодаря яркой концертности, многообразным проявлениям эмоциональной выразительности. Его исполняли все армянские скрипачи разных возрастов во многих странах мира, а также зарубежные исполнители.

В дальнейшем, в творчестве армянских композиторов появились скрипичные пьесы, продолжающие традицию, заложенную Эдвардом Мирзояном. Уже в 1957 году было создано "Вечное движение" для скрипки и

фортепиано Григора Ахияня, в 1963 году появилось “Вечное движение” Рубена Алтуняна, созданное на основе армянской народной песни “Гурген джан, Бабкен джан”. Оба произведения активно используются в школьном учебном репертуаре, для которого они были написаны.

В последующие годы, среди множества разнообразных скрипичных пьес были созданы также пьесы моторного характера, напоминающие “Непрерывное движение”. Это “Три инвенционные пьесы” (Контраст, Пианиссимо, Мобиле) для скрипки и фортепиано Гагика Овунца, написанные в 1972 году, причем в интервью с автором он отметил, что не признает идеи “Вечного движения”, поэтому назвал последнюю пьесу цикла просто “Мобиле”.

Среди множества скрипичных пьес Степана Нагдяна необходимо отметить “Быстрое движение”, изданное в 1977 году, которое можно рассматривать в том же русле.

В цикле Адама Худояна “Альбом для юношества” (Ария, “Танец гор Армении”, Ноктюрн, “Вечное движение”), написанном в 1983 году, заключительная четвертая пьеса также называется “Вечное движение”. Все отмеченные сочинения написаны в быстрых темпах, исполняются дубль штрихом, ровными шестнадцатыми нотами от начала до конца.

Самым новым по времени создания является “Вечное движение” под названием “Пчелка”, написанное в 2004 году композитором Арменом Минасяном для скрипки и эстрадного оркестра.

В армянской скрипичной музыке идея “Perpetuum mobile” интересно претворилась также в некоторых частях сонат, среди которых необходимо выделить третью часть сонаты для скрипки соло Эмина Аристакесяна и вторую часть сонаты для скрипки соло Ваграма Бабаяна.

Таким образом, традиции “Perpetuum mobile”, сформированные в европейской музыкальной культуре, своеобразно и новаторски проявились на национальной почве армянской музыки, давая новые импульсы развитию художественной мысли.

1. Ойстрах Д. “Воспоминания, Статьи, Интервью”.- Москва, 1976, с.79.
2. Назайкинский Е. “Звуковой мир музыки”.- Москва, 1988, с.228.
3. Ямпольский И. “Николло Паганини”.- Москва, 1968, с.326.
4. Николло Паганини. Избранные произведения для скрипки и фортепиано. Выпуск 1.- Москва., 1966, с.3.
5. Рис Ф., размер пьесы при ключе 2/4, движение шестнадцатыми.
6. Новачек О., размер пьесы 6/8, начинается вступлением фортепианной партии: в начале аккорд на доминантовой функции, затем движение в фортепианном вступлении идет ровными восьмыми, а в партии скрипки — шест-

надцатымі, прычым кампазітар адзначае розныя спосабы внутрытактавой групіроўкі. ( С. Р.).

7. В книге Будагяна А. "Скрипач Акоп Варданян" приведено высказывание скрипача Гиносяна Генриха: "Непрерывное движение" Э.Мирзояна, которое многие скрипачи исполняют как "техническую" пьесу, штрихом "сотийе", Яша играл крупным штрихом ("деташе" — С. Р.), что придавало звучанию совсем иной — драматический характер". сс.60-61.
8. Будагян А. "Скрипач Акоп Варданян".- Ереван, 1998, сс. 26-27.

### **Ruben Smbatyan "Perpetuum Mobile" in the Violin Works by Armenian Composers**

"Introduction and Perpetuum Mobile" for the violin and symphony orchestra (also version for the violin and piano) by the prominent Armenian composer Edward Mirzoyan is an especial composition, a reference sample, turning point in the Armenian professional music. It was a new coil of assimilation of the European cultural traditions. Before it, a long path to the assimilation of the lyrical-dance figurative system has been passed over. For the first time in the Armenian music, E.Mirzoyan has created, complicated and developed the genre of motor, technically virtuoso "Perpetuum Mobile" piece, including in its dramaturgical outline the "Dies Irae" medieval catholic sequence. The latter has created the mournful character and the dramatic emotional density of the piece. Thanks to the musical symbolism applied, the basic figurative idea has been re-accentuated, and the micro-cycle "Introduction and Perpetuum Mobile" has acquired the scope of the Artist's meditations over the sense of life and the perpetual motion, through the contraposition and surmount of life and death. Thus, the new edges of the philosophic comprehension of world and human existence have appeared in Mirzoyan's composition, enriching the concert piece genre with the application of a thematic program, helping to shape out the psychological image of the composition.

The piece is well-known both among the performers and the audience, thanks to its bright concert features and emotional expressiveness. The piece was performed in many countries by all the famous Armenian violinists, as well as by foreign musicians. Later, the violin pieces entitled "Perpetuum Mobile", developing the traditions founded by E.Mirzoyan, have been composed by G.Hakhinyan, R.Altounyan, G.Hovunts, S.Naghdyan, A.Khudoyan and many others.

## Арменуи Мартиросян

### Роль музыки в формировании ребенка от 7 до 14 лет

*Прошло 10 лет со дня моей последней встречи с Аветом Тертеряном. Столько же лет прошло с того важного периода в моей жизни, когда от-кристаллизовались, сформировались идеи, получившие воплощение в работе детской студии гармоничного развития "Цил Бусац". Эта новая форма существования ворвалась в мою жизнь неожиданно, но, думаю, не случайно. И немалую роль в этом сыграл Авет Тертерян.*

*Было это в 70-ые годы, когда мы часто встречались с Аветом Рубеновичем, т. к. его творчество было темой почти всех конференций, в кото-рых участвовали мои студенты теоретического отделения Музыкального училища им. Р. Меликяна. Беседы эти плавно переходили на тему о роли музыки, искусства, о переживании музыкальных образов и т.д.*

*Эти размышления в течение десятилетий сформировались в те идеи, которые стали основой моей методики, применяемой в работе детской студии.*

Полагаю, название моего сообщения может вызвать недоумение у некоторых из присутствующих. Какое отношение имеет формирование, воспитание ребенка к теме сегодняшнего собрания — к Авету Тертеряну?

Однако, к счастью, имеет, и самое прямое. Прежде всего потому, что Авет Тертерян насколько велик в своем творчестве, настолько же велик в личностном, гражданском аспекте. Он всю свою жизнь сторонился "суетности урбанизированного жития", болезненно воспринимал "неве-жественность, аполитичность", бездуховность, считал и себя в ответе за происходящее. Тому свидетельство его выступления на страницах жур-налов, газет, а также по телевидению (1. с. 162).

"Сегодня в ответе все", — писал он о судьбе музыкального образова-ния — и не только те, кто непосредственно обучает, но все мы — Союз композиторов.

Что же беспокоило композитора почти 20 лет тому назад?

"Итак, посвящение в музыку, в творчество — это самый главный этап образования. Это высшая школа! Это познание сверхчувственного ми-ра, т. е. того мира, где пребывает музыка, не имеющая предметных про-тотипов в реальном мире, познания вещей, без которых невозможно проникновение в суть явлений и в тайны звука. Лишь познание дает воз-можность глубокого погружения в некоторое состояние, в котором че-ловек, обладающий особым даром, начинает слышать неслышимое — вибрации Земли и Космоса.

Конечно же, грош цена такому посвящению, если художественная натура не современная. Если ему не дорого все в окружающем его ми-

ре, если его не заботят судьбы человечества и мира в целом, включая сегодня и предощущение его катастрофы" (1).

В чем же видит Авет Тертерян спасение? В одухотворении личности, основой чего должно, естественно, стать правильное образование, необходимость переоценки ценностей. Сегодня это познание сверхчувственного мира, познание вещей, без которых невозможно проникновение в суть вещей, о которых писал Авет Рубенович, актуально не только, а может и не столько для музыковедов, композиторов, сколько для подрастающего нового поколения людей, от которых зависит будущее человечества. Обратите внимание, как перекликается данная точка зрения с современными подходами в психологии как науке.

"У этого мира нет больше выбора: он перестанет существовать, если не сможет увидеть и принять мир детства в его самоценности. Только так (т. е. только с миром детства) мир взрослости получит возможность войти в будущее, но уже как мир нового (в буквальном смысле слова) человека (2. с. 121). Необходимы переоценка ценностей и новая психология детства.

Как же возможно изменить состояние вещей? Прежде всего не надо "формировать" (2. с. 125) соответствующего человека, ему надо лишь помочь стать самим собой. Для этого необходимо полное смещение акцентов в системе воспитания и изменение приоритетов, формирование новых, а точнее, возрождение вечных ценностей и нравственных устоев через искусство, воспитание чувства прекрасного. Подобные размышления и предчувствия обязательных преобразований в сфере воспитания привели в 1994 г. к действенным шагам — созданию экспериментальной группы гармоничного воспитания детей от 7 до 14 лет. К сожалению, сейчас нет возможности вдаваться в подробности данной методики и объяснения причин возрастного ограничения. Скажу только, что в основе нашего метода лежит раскрытие неограниченных возможностей ребенка, раскрытие творческого мышления и воображения, пробуждения души ребенка при помощи искусства. Вспомним, что, по данным психологической науки, человек (ребенок в особенности) обладает способностями "самодистанцирования" (при необходимости решения творческих задач), "самотрансцендентности". Обе основные силы дают возможность войти "в царство духовной свободы и внутреннего богатства и помогают выжить (3. сс. 2-3)." Ситуация, которая сложилась сегодня в мире, уже через 20 лет после того, как А. Тертерян бил тревогу, желает быть лучше и требует определенных шагов, в частности, от людей духовно пробужденных.

Если десятилетие назад, как проблема номер 1, отмечалась потеря

смысла жизни (ноогенный невроз: чувства бесцельности, сомнения в смысле жизни, отчаяние), то сегодня мы говорим уже о потере интереса к жизни. Человек живет, по Франклю, " в экзистенциальном вакууме ". Все это является результатом воспитания, которое в психологической литературе называется "черной, отравленной антипедагогикой," приводящей к формированию негативной психологии ( Менегетти). Основной путь изменения ситуации педагога и психологи видят в изменении концепции в образовании, в частности, в последнее время расхожим стало словосочетание "гуманизация школы". Большое внимание привлекают сегодня также методики, подобно нашей, ориентированные на свободное творчество, что, как показывает опыт, благотворно влияет на формирование ребенка, его гармоничное развитие.

Основную "решающую роль в вышеназванной методике играет музыка в сочетании с цветом, жестом, пластикой, сказкой и т. д., то есть воспитанники студии музицируют, рисуют, лепят, участвуют в театральных спектаклях, пишут стихи. Однако первостепенной задачей воспитания ребенка с раннего детства, на наш взгляд, является обучение истинному переживанию искусства, в частности, музыки.

С чего же нужно начинать? Мы думаем, что прежде всего с правильного отношения к звуку. Ребенок должен слышать пение или сам петь, только искренне, звучание должно быть из глубины души любящего их человека, а их пение — подражанием ему. Помимо этого, огромное значение приобретает "вслушивание" в вибрации звучаний звезд, неба, земли, Космоса. Он напоминает "антенну", которая воспринимает все, звучащее вокруг него." На гребне воображения" он может на вершине горы сочинить сказку, симпровизировать, подпеть волнам, поговорить с деревом, прочувствовать тишину, как звучание. Чуть позже, к 9-10 годам, он прислушивается уже к тонким вибрациям своих чувств, соответственно этим внутренним состояниям, выбирается и прослушиваемая или исполняемая музыка, сказка, стих, позже — легенды, мифы и т. д. Осторожно и бережно проводим детей к музыке Возрождения, Моцарту, Гайдну. С 10-ти летнего возраста ребенок уже готов принять и прочувствовать определенные произведения эпохи барокко, особенно Баха (к этому времени мы обычно играем спектакли о Моцарте и Бахе) и уже с 12-13-ти лет мы вступаем в мир Вагнера и Тертеряна. Сейчас я не нахожу в этом ничего удивительного, но с первой моей группой меня поразило восприятие музыки Вагнера и Тертеряна детьми данного возраста.

Известно, как сложно проходит подросток в свои 12-15 лет переходный этап, когда он должен найти в себе силы перейти из одной душев-

ной ориентации в другую. В душе подростка возникают сотни "почему", требующие ответа. Пробудившаяся в этом возрасте способность к суждению должна быть направлена на внешний мир с его закономерностями, с его причинно-следственными отношениями, намерениями и целями\*. "Молодые люди должны получить от нас то, что должно продолжаться звучать в их душах, что пробудит в их душах чувства тайн, заключенных в природе, Космосе и мире, тайн, заключенных в существе человека и в истории человечества". Именно так музыка Тертеряна резонирует в душе подростка, освобождает ее от оков, позволяет быть самим собой, вдохновляет его, делает решительным и смелым. Могучий дух нашего народа, дух нашей природы, скал, ущелий, горных вершин, пронизывающий творчество Тертеряна, воспринимается подростками данного возраста, как символ, и становится опорой их дальнейшего духовного развития. Возникает чувство победы над "низшими" чувствами. А "чистые излучения" очищающего звукового Космоса, возвышают и укрепляют душу. Этому способствует правильное отношение к звуку, умение чувствовать пластику, цвет, умение пребывать в музыке, позже — в звуке, что удивительным образом гармонизирует внутреннее состояние человека. Уместно вспомнить здесь вышеназванную статью Авета Тертеряна. "Мы забыли, что такое музыка, с чего она начиналась", — писал Авет Рубенович, — "не вникаем в полифонию отдельного звука, не замечаем его расщепления на множество мельчайших частиц. По-прежнему думаем, что звук — это малая частица музыки. Собственно, нас этому учили. Степень глубочайшего погружения в звук — неведома. Не учили, не привели к покою, то есть к тому состоянию — единственному, с моей точки зрения, в котором пребывает или, точнее, должен пребывать слушающий музыку". "Не учили", но можно и нужно сейчас научить, раскрыть код музыки, ее специфическую символику и подготовить слушателя, который станет новым человеком. "Порой мне кажется, что слушатель выше Творца. Что Творец, наделенный творческой интуицией, может не знать тайны принятых им звуков. Но слушатель знает".

В заключение несколько слов о наших спектаклях. Каждый ребенок, в течение лет, играет в спектаклях, которые построены на непрерывно звучащей музыке. Я бы сказала — не играют, а переживают данный сюжет в музыке, в пластике. Все спектакли для подростков 12-ти и выше лет построены на музыке А. Тертеряна. В поминутно рассчитанном спектакле, когда на сцене находятся одновременно более 10-15-ти

\* Когда душевные силы не удается обратить на внешний мир, они видоизменяются и действуют в 2-х направлениях: насилия и эротики.



пластично под музыку двигающихся участников, поражает чуткое отношение к каждому звуку. И создается удивительная картина "движения в покое" — состояние, которое так созвучно мироощущению великого мыслителя и музыканта Авета Тертеряна.

Музыка Тертеряна обращена и в прошлое, и в настоящее, и в будущее. Она над временем и не скована земным измерением, в ней вневременное и вечное подавляет временное сегодняшнего дня и заставляет заиграть "замолкнувшие" струны души, каждой — по-своему.

1. Тертерян А. "Спасти большое искусство." в СМ. от 1988 №7.
2. Орлов А. Психология личности и сущности человека. - М, 2002.
3. Клейн Ф. Значение логотерапии Виктора Франкля. "Вдохновение добра," 3, 2001.

### **Armenuhi Martirosyan**

#### **The Influence of Music on Different Stages of a Child's Development**

Avet Terteryan's musical heritage highly influenced the musical culture of the 20th-21st centuries. It still has a deep impact on the destiny of new generation of its admirers. The circle of audience accepting and deeply feeling the vibrations that the mankind got through Terteryan, grows day by day. This is exactly what the great thinker and musician tended to.

...The methods used in the Junior Studio of Harmonic Development "Tsil Busats" have been worked out mainly during the last decade, as a result of long conversations with the composer, concerning his opinion on the perspectives of the culture, on the contemporary music, ability to listen to it and its emotional perception.

Terteryan considered that the initiation into the music and, generally, the creative world is an important step of education. It should serve for the salvation of the mankind. The individual inspiration, true education, reappraisal of values and new childhood psychology must be its bases.

Such reasoning and the premonition of binding reforms in the education sphere have resulted in actual steps. An experimental group of children from 7 to 14 years old was gathered in 1994. The methods of Studio are based on the revelation of children's and teenagers' boundless abilities,

creative imagination and skills through the art - drawing, sculpture, music, dance, smoothly switching from one state into another. According to psychologists, the self-removal and self-transcendent skills are inherent to every individual. These two main forces, according to Frankle, give the opportunity to enter "the kingdom of spiritual freedom and inner wealth, and help to survive".

Terteryan's music resonates in teenager's soul, releases it from restraints, inspires, makes him decisive and bold, refines and elevates him. The ability to feel eurhythmics, color, to plunge into sound favors the powerful spirit of his music and gives the teenager the sense of victory over the "vale" inducements, as well as becomes a solid basis for further intellectual development. It is appropriate to mention Terteryan's following remark: "We have forgotten that the music is, where it begins from; we still think that the sound is a small part of music, we have been taught like this. We haven't been led to peace..."

## Հասմիկ Ստեփանյան

### Ավետ Տերտերյանի ստեղծագործությունը հայ երաժշտագիտական մտքի կիզակետում

Ա.Տերտերյանը ժամանակակից հայ արվեստի խոշորագույն դեմքերից է, որի ստեղծագործությունը մշտապես առաջացրել և շարունակում է առաջացնել վառ հետաքրքրություն ինչպես գիտակաների, այնպես էլ արվեստասերների լայն շրջանում: Այն այսօր արժևորվում է որպես ազգային երաժշտական մշակույթի անգուգական նվաճում և մի ձեռքբերում, որը ժամանակակից հայ դասական երաժշտության մեջ նախանշում է զարգացման նոր հեռանկարներ: Արվեստ, որն իր կերպի մեջ եզակի է իբրև մեծ մտածող-փիլիսոփայի ինքնատիպ աշխարհընկալման արդյունք: Նորարարական հզոր ուժով օժտված տերտերյանական հնչյունային աշխարհը համեմատելի է բազմամիստ մի բյուրեղի, որի մեջ բազմաբեկուն է ինչպես իրական կյանքը, այնպես էլ վերջինիս տիեզերական համաընդգրկուն ընկալումները:

Ավանդույթ և նորարարություն հակակշռի դիտանկյունից անչափ հետաքրքիր մի գործընթաց կարելի է համարել հայ երաժշտության մեջ Ա.Տերտերյանի ստեղծագործության թե՛ գեղագիտական և թե՛ իմաստաբանական արժևորումը: Անտարակույս, այդ գործընթացի համակողմանի լուսաբանումը երաժշտագիտական ծավալում մի ուսումնասիրության նյութ կարող է հանդիսանալ: Այստեղ, սակայն, մենք այդ նյութին անդրադարձել ենք միայն մեկ տեսանկյունից, այն է՝ Ավետ Տերտերյանի ստեղծագործության արժեքավորումը՝ որպես հայ երաժշտագիտական մտքի զարգացման և արդիականացման խթանիչ մի գործոն: Ուժի վեկտորը ունի հետևյալ ուղղությունը. նախ՝ հետաքրքրության բարձր ալիք, որը ներառում է նույնիսկ կոմպոզիտորի երաժշտական մտածելակերպը լիովին մեթոդներին, և ապա՝ նրա երաժշտափիլիսոփայության, հնչյունային դրամատուրգիայի ինքնահաստատում՝ երաժշտա-տեսական, վերլուծական, գեղագիտական ոլորտներում: Որպես օրինակ նշենք երկու հրապարակումներ, որոնց համեմատությունը պարզորոշ երևակում է, եթե կարելի է ասել, Ավետ Տերտերյանի ստեղծագործության երաժշտագիտական իմաստավորման ընթացքը: Դրանցից առաջինը Մոսկվայում 1980թ. հրատարակված «Միութենական հանրապետությունների կոմպոզիտորներ» ժողովածուում տեղ գտած երաժշտագետ, արվեստագիտության թեկնածու Ռ.Ստեփանյանի հեղինակած «Ավետ Տերտերյան» հոդվածն է (1, էջ 170), որը նվիրված է կոմպոզիտորի կյանքին և ստեղծագործությանը, և որտեղ հոդվածագիրը համառոտ անդրադարձել է նաև կոմպոզիտորի սիմֆոնիաների հորինվածքային (կոմպոզիցիոն) առանձնահատկություններին: Իբրև կարևոր բնորոշիչ նշվում է այն, որ Ա.Տերտերյանը հայ երաժշտություն է բերում սիմֆոնիկ մտածողության նոր կերպ, որը երաժշտական դիալեկտիկ մտածողության հետ, միևնույն ժամանակ, արտահայտչական բոլորովին նոր համալիրի վրա է հիմնվում: Ըստ հոդվածագրի, յուրահատկությունը երաժշտական նյութի նորովի կազմակերպումն է, որի հիմքում ընկած է սեզանետային, հատվածական սկզբունքը: Վերջինիս մասին արդեն խոսել էր երաժշտագետ, այժմ արվեստագիտության դոկտոր Ս.Սարգսյանը: Ռ.Ստեփանյանը առավել ընդունելի է համարել այս մեկնակերպը, որպես ավանդական սիմ-

ֆոնիկ քեմատիզմին համարժեք բնորոշում հերքելով այլ եզրային մոդիֆիկացիաներ:

Ա.Տերտերյանի սիմֆոնիկ մտածողության առանձնահատկությունների մեջ հիշատակվում է նաև նրա յուրահատուկ նվագախմբային հնչերանգային հարստության մասին: (Նույն տեղում, էջ 195): Եթե սա հպանցիկ անդրադարձ է, որը կարելի է նաև փոքրիկ ակնարկ համարել հիշյալ երևույթի վերաբերյալ, ապա նույն խնդիրը խորությամբ է դիտարկված 1986թ. «Ավանդույթներ և արդիականություն» ժողովածուում լույս տեսած արվեստագիտության դոկտոր Ա.Արևշատյանի «Տեմբրային մտածողության յուրահատկության մասին Ա.Տերտերյանի սիմֆոնիաներում» հոդվածում: (2, էջ 198) Այստեղ բացահայտվում է դիթմի և հնչերանգի ձևակառուցողական գործառույթը, հատկապես նվագախմբի հնչերանգային համակարգում ազգային նվագարանների ոչ տեմպերացված հնչողության, ինչպես նաև մարդկային ձայնի, որպես ինքնօրինակ նվագարանի և հարվածային գործիքների բազմապիսի խմբերի օգտագործումը: Հոդվածում հեղինակը հնարավորին չափով համակողմանի է բացահայտում Ա.Տերտերյանի յուրաքանչյուր սիմֆոնիայի տեմբրային դրամատուրգիան, դարձյալ կարևորելով առանձին հնչյունի կամ որևէ համահնչյունի երաժշտաթեմատիկ գործառույթը: Ի վերջո, արժևորվում է այն, որ կոմպոզիտորի ինքնօրինակ հնչյունագունային բուլր հայտնագործություններն ու վարպետ նրբահյուսումները ծառայում են ստեղծագործության իմաստաբանական և ձևակառուցողական կարևորագույն խնդիրների իրականացմանը: Եվ սա ինքնանպատակ չէ, քանզի՝ «Ա.Տերտերյանի սիմֆոնիաները, որոնք աչքի են ընկնում կոնցեպցիաների և լեզվի յուրահատկությամբ, 70-ական թթ. հայ սիմֆոնիզմ են բերում որակապես նոր գծեր, զգալիորեն ընդլայնելով մինչ այժմ հայ երաժշտությանը ենթակա երևույթների, կերպարների և գաղափարների ընդգրկումը»: (Նույն տեղում, էջ 212): Նույն ժամանակաշրջանին անդրադառնալով, այս միտքն ընդհանրացնում է նաև Կ.Ջաղացյանյանը. «Մեծացավ առանձին տոնի խորին իմաստավորումը»,- նշում է նա: (3, էջ 24):

Շարունակենք մեր դիտարկումը: Ա. Արևշատյանի մեկ այլ հոդվածում, որը լույս է տեսել 2002թ. «Երաժշտական Ակադեմիա» հանդեսում և կոչվում է «Մոնոդիականությունը որպես մտածողության սկզբունք Ա.Տերտերյանի սիմֆոնիաներում» (4, էջ 76), բոլորովին այլ լույսի տակ է դիտարկում հնչյունի տերտերյանական դրամատուրգիան: Հնչյունի գունային զգացմունքայնությունը այստեղ մեկնաբանվում է ազգային մոնոդիայի, նաև՝ արևելյան համատեքստից բխող կենսազգայության հիմքերից:

Իսկ ահա հնչյունի խոհափիլիսոփայական մեկնությունը կարմիր թելի նման անցնում է Ա.Տերտերյանին նվիրված Մ.Ռուխկյանի մենագրության մեջ. «Կոմպոզիտորը ստեղծում է 8 սիմֆոնիա,— գրում է Մ.Ռուխկյանը,— 8 սիմֆոնիկ աշխարհներ, որոնցում գործում է ուժեղ երկրային ձգողականությունը, բայց որտեղ կա նաև միայնակ հնչյուն, որը հաղթահարում է այդ ձգողականությունը, դուրս է ելնում նրա գերությունից, որպեսզի մեկ անգամ ևս խորաբախանց և երջանիկ զգա տիեզերականի և երկրայինի փոխհարաբերությունը»: (5, էջ 6):

Այսպիսով, հայ երաժշտագիտության մեջ աստիճանաբար բացահայտվել են երաժշտաճանաչողական նոր սահմաններ և ծավալներ, որոնք որոշակի ժամանակահատվածից հետո բերել են կարևոր ընդհանրացումների:

Ա.Տերտերյանի մասին գրել են նրան ժամանակակից բոլոր նշանավոր հայ երաժշտագետները և նրանց հեղինակավոր գրչի տակ մի նոր լույս է սփռվել մեծ արվեստագետի ստեղծագործության վրա: Գ.Տիգրանովի, Գ.Գյոդակյանի, Կ.Խուդաբաշյանի, Ա.Փաիկանյանի, Ա.Սարյանի, Ա.Բուրադյանի, Ա.Ռուխկյանի, Ա.Գրիգորյանի և այլ երաժշտագետների բազմաթիվ հրապարակումները նաև նպաստել են կոմպոզիտորի ստեղծագործական ինքնահաստատմանը և ոգևորել են նրան: Այդ հրապարակումների յուրօրինակ մի համգրվան կարելի է դիտել Ռ.Տերտերյանի խմբագրությամբ հրատարակված Ա.Տերտերյանին նվիրված հոդվածների ու հրապարակումների ժողովածուն (6):

Խոսելով ընդհանրացումների մասին և հատկապես Ա.Տերտերյանի արվեստի վերլուծության համեմատական դաշտի սահմանների մասին ցանկանում ենք անդրադառնալ արվեսագիտության դոկտոր Ս.Սարգսյանի արժեքավոր մեմագրությամբ՝ «Հայ երաժշտությունը XX դարի համատեքստում» (7), անշուշտ, չմոռանալով նշել այն փաստը, որ հեղինակը Ա.Տերտերյանի ստեղծագործության ամենավաղ մեկնաբաններից մեկն է եղել և, ինչպես վերևում նշեցինք, նա է դիտարկել երաժշտական նյութի մշակման սեզմենտային սկզբունքը: Հեղինակի մի շարք հրապարակումների կողքին, մեր ձեռքի տակ է նաև Ա.Տերտերյանի ստեղծագործության առավել ընդգրկուն արժեքավորումը հայ ժամանակակից և XX դարի երաժշտության կարևորագույն երևույթների համատեքստում:

Երաժշտության մեջ վերացական (աբստրակտ) մտածողության մի նոր որակը պայմանավորում է նյութի համապատասխան կառուցում: Սա իր հերթին հիմնվում է նախաստեղծագործական փուլի վրա, որի ընթացքում նախապատրաստվում է ոչ միայն բուն նյութը, այլև մշակվում է ապագա ստեղծագործության տրամաբանական զարգացման ամբողջ համալիրը: (Նույն տեղում, էջ 15-16): Ըստ Ս.Սարգսյանի, այսպես են ձևավորվում բազմիմաստ նշաններ ընդգրկող հնչյունային այն ձևերը, որոնց մեջ ձևավորվող կերպարային ազատ զուգահայեցումները պայմանավորում են բոլորովին նոր որակի երաժշտամտածողություն: Սա մեկնաբանվում է որպես ազատ վերացարկում: Ա.Տերտերյանի մոտ դա հիմնավորվում է՝ իրականություն և անհատ, մարդ և տիեզերք, անհատ և ամբոխ գեղագիտական-փիլիսոփայական հայեցակարգում (7):

Հեղինակը համոզված է, որ ոչ նյութական պատկերացումների բևեռացման շնորհիվ Ա.Տերտերյանը բացարձականացրել է աշխարհի հոգևոր ընկալման գաղափարը: Սա է նրա վերացական մտածողության հիմքը, այստեղ են խտացված նրա սիմֆոնիկ ուրույն մտածողության շերտերը:

Վերացարկված իրականության մեջ է բեկված նաև ազգային մտածողության տերտերյանական կերպը: Սա ազգայինի դրսևորման բարդագույն ձևերից մեկն է, որտեղ չկա հնչող «կոնկրետ» նյութ, այն է՝ մեջբերված կամ ոճավորված ազգային մելոս կամ ինտոնացիա: Այստեղ ազգային ինտոնացիան պրոեկցված է վերացարկված իրապատկերի մեջ և ասես ադապտացվում և վերակերպավորվում է որպես գեղարվեստական մտածողության ինքնօրինակ դրսևորում: Ինչպես նշում է Ս.Սարգսյանը, Արևելք-Արևմուտք փոխլրացման դիտանկյունից, Ա.Տերտերյանի ազգային երաժշտամտածողությունը շահեկան է երկու նկատառումներով: Նախ՝ ձևակառուցողական առումով ազատ է և ապա՝ նույնատիպ է տեմպերացիայի ընտրության մեջ:

Այսպիսով, Ա.Տերտերյանի ստեղծագործությունը ներկայանում է յուրօրինակ մի տեսադաշտ, որտեղ նորովի և նաև՝ աննախադեպ արժեքավորումներ են ծնվում և անմիջապես դառնում երաժշտագիտական մտքի թռիչքի և ազատ մտածողության լուրջ կռվաններ: Այս գործընթացին մեծապես նպաստում են նաև մեծ կոմպոզիտորի ժամանակին արտահայտած և գրառած հետաքրքրագույն մտքերն ու խոհերը, նրա երաժշտափիլիսոփայական հայացքները կյանքի, տիեզերքի և երաժշտության վերաբերյալ: Դրանք խորը հետք են թողել Ա.Տերտերյանի ստեղծագործության անդրադարձող բազմաթիվ նյութերում և հետայսու էլ խթանելու են նրա արվեստի նորովի ընկալման ընթացքը անսահման ծավալների մեջ:

1. Степанян Р. Авет Тертерян. // Сб. статей "Композиторы союзных республик", выпуск третий.- Москва, 1980.
2. Аревшатын А. О специфике тембрового мышления в симфониях А.Тертеряна. //Сб. статей "Традиции и современность".- Ереван, 1986.
3. Ջաղացպանյան Կ., 70-ական թվականների հայկական գործիքային երաժշտության զարգացման միտումները.- «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1988, N 8:
4. Аревшатын А. Монодийность как принцип мышления в симфониях Авета Тертеряна. "Музыкальная Академия".- Москва, 2002.
5. Рухкян М. Авет Тертерян. Творчество и жизнь.- Ереван, 2002.
6. Авет Тертерян. // Сб. статей / Ред. Р. Тертерян.- Ереван, 1986.
7. Саркисян С. Армянская музыка в контексте XX века.- Москва, 2002.

### **Hasmik Stepanyan Avet Terteryan's Works in the Focus of the Armenian Musicological Thought**

Avet Terteryan is one of the most prominent personalities of the modern Armenian art. His works have constantly excited a keen interest both among specialists and art lovers. Today it is valued as a peerless achievement of the national music, determining new perspectives in the Armenian modern professional musical art. Terteryan's art is unique, being a result of the philosopher's original world outlook. His sound world filled with the power of innovation can be compared to a many-sided crystal, where both the real life and the composer's cosmic all-embracing comprehension are refracted.

The Armenian musicologists reveal gradually the new musical-cognitive layers and volumes of Terteryan's music. After a period of time, their studies have resulted in some general conclusions. All the distinguished con-

temporary Armenian musicologists have turned to Terteryan's music. Their competent and skillful writings have spread a new light over them. The publications by A.Tigranova, G.Gyodakyan, K.Khudabashyan, A.Pahlevanyan, A.Saryan, M.Rukhkyan, A.Grigoryan and others have inspired the composer and favored his creative self-affirmation.

Terteryan's art is a specific field of vision, giving rise to the new and unexpected musical values, immediately becoming a serious basis for the flight of musicological thought. The great composer's ideas and reflections, his musical-philosophic understanding of life, the Universe and music, being written down, seriously promote this process. They are reflected in different scripts, referring to Terteryan's works. They will always stimulate the new comprehension of his art.

## Сведения об авторах

- Аветисян Нелли Федоровна** (Армения, Ереван) — профессор ЕГК
- Арановский Марк Генрихович** (Россия, Москва) — доктор искусствоведения, профессор ~~МГК~~, зав. отделом современных проблем музыкального искусства ГИИ
- Викторова Ольга Владимировна** (Россия, Екатеринбург) — композитор, преподаватель Гуманитарного университета
- Гедеке Хайнц-Эрих** (Германия, Гамбург) — исполнитель, композитор
- Джагацпанян Карине Азатовна** (Армения, Ереван) — доктор искусствоведения, профессор ЕГК
- Долинская Елена Борисовна** (Россия, Москва) — доктор искусствоведения, профессор МГК
- Катунян Маргарита Ивановна** (Россия, Москва) — кандидат искусствоведения, доцент МГК
- Клемм Эккехард** (Германия, Дрезден) — профессор высшей муз. Школы им. К.М.Вебера, дирижер Дрезденского Гос. театра и Гос. театра “Гертнерплац” в Мюнхене
- Кокжаев Михаил Артемьевич** (Армения, Ереван) — композитор, профессор ЕГК
- Костенич Ирина Андреевна** (Россия, Санкт-Петербург) — исполнительный директор творческого центра им. Павла Флоренского
- Мартirosян Арменуи Суменовна** (Армения, Ереван) — музыковед, преподаватель ЕГК
- Навоян Мгер Рафаелович** (Армения, Ереван) — кандидат искусствоведения, доцент ЕГК, старший научный сотрудник ИИ НАН РА, директор государственного центра армянской духовной музыки
- Паутова Ольга Валентиновна** (Россия, Екатеринбург) — режиссер, директор творческой группы “Артфабрика”
- Птушко Лидия Александровна** (Россия, Нижний Новгород) — кандидат искусствоведения, доцент Нижегородской консерватории
- Рухкян Маргарита Ашотовна** (Армения, Ереван) — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ИИ НАН РА
- Сарьян Аракс Арцруновна** (Армения, Ереван) — кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки ЕГК
- Сигитов Сергей Михайлович** (Россия, Санкт-Петербург) — кандидат искусствоведения, доцент СПГК
- Смбатян Рубен Генрихович** (Армения, Ереван) — кандидат искусствоведения
- Степанян Асмик Гайковна** (Армения, Гюмри) — кандидат искусствоведения, преподаватель ЕГК, научный сотрудник Ширакского арменоведческого исследовательского центра при НАН РА



**Худабашян Карине Эмануиловна** (Армения, Ереван) — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, зав. отделом народной музыки ИИ НАН РА

**Шагоян Гоар Карленовна** (Армения, Ереван) — музыковед, главный редактор журнала “Музыкальная Армения” и издательства ЕГК

**Шахкулян Татевик Рафаеловна** (Армения, Ереван) — музыковед

## Տեղեկություններ հեղինակների մասին

- Ավետիսյան Նելլի (Հայաստան, Երևան) - ԵՊԿ-ի պրոֆեսոր  
Արանովսկի Մարկ (Ռուսաստան, Մոսկվա) - արվեստագիտության դոկտոր,  
~~ԵՊԿ-ի պրոֆեսոր~~  
Գյոդեկե Հայմե-երիխ (Գերմանիա, Համբուրգ) - կատարող, կոմպոզիտոր  
Դոլինսկայա Ելենա (Ռուսաստան, Մոսկվա) - արվեստագիտության դոկտոր,  
ՄՊԿ-ի պրոֆեսոր  
Խուդաբաշյան Կարինե (Հայաստան, Երևան) - արվեստագիտության թեկ-  
նածու, ՀՀ ԳԱԱ-ի Արվեստի ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող,  
ժող. երաժշտության բաժնի վարիչ  
Կատունյան Մարգարիտ (Ռուսաստան, Մոսկվա) - արվեստագիտության թեկ-  
նածու, դոցենտ  
Կլեմմ Էկկեհարդ (Գերմանիա, Դրեզդեն) - Կ.Մ.Վեբերի անվ. երաժշտական  
բարձրագույն դպրոցի պրոֆեսոր, Դրեզդենի Պետական թատրոնի և  
Մյունխենի «Հերմեներպլաց» Պետական թատրոնի դիրիժոր  
Կոկժան Միքայել (Հայաստան, Երևան) - կոմպոզիտոր, ԵՊԿ-ի պրոֆեսոր  
Կոստենիչ Իրինա (Ռուսաստան, Սանկտ Պետերբուրգ) - «Պավել Ֆլորենսկու  
ստեղծագործական կենտրոնի» գործադիր տնօրեն  
Մարտիրոսյան Արմենուհի (Հայաստան, Երևան) - երաժշտագետ, ԵՊԿ-ի  
դասախոս  
Նավոյան Սիեր (Հայաստան, Երևան) - արվեստագիտության թեկնածու, ԵՊԿ-ի  
դոցենտ, Հոգևոր երաժշտության պետական կենտրոնի տնօրեն, ՀՀ ԳԱԱ  
Արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող  
Շագոյան Գոհար (Հայաստան, Երևան) - երաժշտագետ, «Երաժշտական Հայա-  
ստան» ամսագրի և ԵՊԿ-ի հրատարակչության գլխավոր խմբագիր  
Շախկույան Տաթևիկ (Հայաստան, Երևան) - երաժշտագետ  
Պաուտովա Օլգա (Ռուսաստան, Եկատերինբուրգ) - ռեժիսոր,  
«Արտֆաբրիկա» ստեղծագործական խմբի տնօրեն  
Պտուշկո Լիդիա (Ռուսաստան, Նիժնի Նովգորոդ) - արվեստագիտության թեկ-  
նածու, ՆՆԿ-ի դոցենտ  
Ջադացպանյան Կարինե (Հայաստան, Երևան) - արվեստագիտության դոկ-  
տոր, ԵՊԿ-ի պրոֆեսոր  
Ռուխկյան Մարգարիտ (Հայաստան, Երևան) - արվեստագիտության թեկնածու,  
ՀՀ ԳԱԱ-ի Արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող  
Սարյան Արաքս (Հայաստան, Երևան) - արվեստագիտության թեկնածու, ԵՊԿ-ի  
պրոֆեսոր, երաժշտության պատմության ամբիոնի վարիչ  
Սիգիտով Սերգեյ (Ռուսաստան, Սանկտ Պետերբուրգ) - արվեստագիտության  
թեկնածու, ՄՊԿ-ի դոցենտ  
Սմբադյան Ռուբեն (Հայաստան, Երևան) - արվեստագիտության թեկնածու  
Ստեփանյան Հասմիկ (Հայաստան, Գյումրի) - արվեստագիտության թեկնածու,  
ԵՊԿ-ի դասախոս, ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտություննե-  
րի կենտրոնի գիտաշխատող  
Վիկտորովա Օլգա (Ռուսաստան, Եկատերինբուրգ) - կոմպոզիտոր, Հունա-  
միտար համալսարանի դասախոս

## Information About Authors

- Aranovsky Mark (Russia, Moscow)- Doctor of Art, Professor of the ~~Moscow State Conservatoire~~
- Avetisyan Nelly (Armenia, Yerevan) — Professor of the Yerevan State Conservatoire
- Dolinskaya Yelena (Russia, Moscow)- Doctor of Art, Professor of the Moscow State Conservatoire
- Goedecke Heinz-Erich (Germany, Hamburg) — Music Performer, Composer
- Jaghatspanyan Karine (Armenia, Yerevan) — Doctor of Art, professor of the Yerevan State Conservatoire
- Katunyan Margarita (Russia, Moscow)- Ph.D. of Art, Docent of the Moscow State Conservatoire
- Khudabashyan Karine (Armenia, Yerevan) — Ph.D. of Art, Leading Research Worker of the Institute of Arts of NAS RA, Head of the Chair of the Folk Music
- Klemm Ekkehard (Germany, Dresden) - Professor of the Musikhochschule K.M. Weber, Conductor of the Dresden State Theatre and the Munich "Gaertnerplatz" Theatre
- Kokzhaev Mikhail (Armenia, Yerevan) .— Composer, Professor of the Yerevan State Conservatoire
- Kostenich Irina (Russia, St. Petersburg) — Director of Pavel Florensky Art Centre
- Martirosyan Armenuhi (Armenia, Yerevan) — Musocologist, Lecturer of the Yerevan State Conservatoire
- Navoyan Mher (Armenia, Yerevan) — Ph.D. of Art, Docent of the Yerevan State Conservatoire, Senior Scientific Worker of the Institute of Arts of NAS RA
- Pautova Olga (Russia, Yekaterinburg) — Producer, Director of the Creative Group "Artfabric"
- Ptushko Lidia (Russia, Nijni Novgorod) — Ph.D. of Art, Docent of the Nijni Novgorod Conservatoire
- Rukhkyan Margarita (Armenia, Yerevan) — Ph.D. of Art, Senior Scientific Worker of HAS RA
- Saryan Araxi (Armenia, Yerevan) - Ph.D. of Art, Professor of the Yerevan State Conservatoire, Head of the Music History chair
- Shagoyan Gohar (Armenia, Yerevan) — Musocologist, Publisher, Editor-in-chief of the Yerevan State Conservatoire Magazine "Erashstakan Hayastan"
- Shakhkulyan Tatevik (Armenia, Yerevan) — Musicologist
- Sigitov Sergey (Russia, St. Petersburg) — Ph.D. of Art, Docent of St. Petersburg Conservatoire
- Smbatyan Ruben (Armenia, Yerevan) — Ph.D. of Art
- Stepanyan Hasmik (Armenia, Gyumri) — Ph.D. of Art, Lecturer of the Gyumri Branch of the Yerevan State Conservatoire, Research Assistant of the Shirak Armenological Research Centre of NAS RA
- Victorova Olga (Russia, Yekaterinburg) — Composer, Lecturer of the Humanitarian University

## СОДЕРЖАНИЕ

|                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Арановский М. Слово об Авете Тертеряне                                                                   | 3   |
| Рухкян М. Познание традиций: обратная связь                                                              | 5   |
| Сигитов С. Симфонизм Авета Тертеряна и философия музыки XX века                                          | 13  |
| Новоян М. Вокруг одного музыкально-теоретического понятия в творчестве Авета Тертеряна                   | 20  |
| Кокжаев М. "Параллельные миры" Авета Тертеряна                                                           | 26  |
| Гедеке Х.-Э. Авет Тертерян и западноевропейский авангард                                                 | 33  |
| Птушко Л. Три рода музыкальной процессуальности: к проблеме драматургии симфоний А. Тертеряна            | 39  |
| Костенич И. Павел Флоренский: пространство и время, и творчество А. Тертеряна                            | 46  |
| Викторова О. Линии Авета Тертеряна                                                                       | 52  |
| Худабашян К. Авет Тертерян и поэтическое слово                                                           | 61  |
| Клемм Э. Взгляд и анализ новой музыки (связи между симфониями А. Тертеряна и его оперой "Землетрясение") | 73  |
| Шагоян Г. Некоторые теоретические вопросы оперы Авета Тертеряна "Землетрясение"                          | 84  |
| Аветисян Н. Балет "Ричард III" Авета Тертеряна                                                           | 94  |
| Шахкулян Т. Ритмическая fuga в Пятой симфонии Авета Тертеряна                                            | 103 |
| Паутова О. Две версии хореографического воплощения 5-ой симфонии А. Тертеряна                            | 107 |
| Сарьян А. А. Тертерян и Дом творчества композиторов                                                      | 115 |
| Долинская Е. Глинка и XX век: избранные параллели                                                        | 119 |
| Катунян М. Пение, игра и молитва: Григорианский кантус в творчестве Владимира Мартынова                  | 129 |
| Джагацпанян К. "Dedicatio" Сурена Закаряна (Посвящение А. Тертеряну)                                     | 147 |
| Смбатян Р. "Perpetuum mobile" в скрипичном творчестве армянских композиторов                             | 152 |
| Мартirosян А. Роль музыки в формировании ребёнка в возрасте от 7 до 14 лет                               | 158 |
| Степанян А. Творчество А. Тертеряна в центре музыковедческой мысли                                       | 164 |
| Сведения об авторах                                                                                      | 169 |

# ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

|                                                         |     |
|---------------------------------------------------------|-----|
| Առանուսկի Մ. Խոսք Ավետ Տերտերյանի մասին                 | 3   |
| Ռուխսեյան Մ. Ավանդույթների ճանաչողություն.              | 5   |
| հակադարձ կապեր                                          |     |
| Սիգիստով Ս. Ա.Տերտերյանի երաժշտական նորագույն           |     |
| հայտնությունները և արդի փիլիսոփայությունը               | 13  |
| Նավոյան Մ. Երաժշտա-տեսական մեկ հասկացության շուրջ՝      |     |
| Ավետ Տերտերյանի արվեստի առնչությամբ                     | 20  |
| Կոկժան Մ. Ա.Տերտերյանի զուգահեռ աշխարհները              | 26  |
| Գյոդեկե Յ.-Է. Ա.Տերտերյան և արևմտաեվրոպական ավանգարդը   | 33  |
| Պտուշկո Լ. Երաժշտական զարգացման ընթացքի երեք            |     |
| տեսակը. Ա. Տերտերյանի սիմֆոնիաների դրամատուրգիայի       |     |
| հարցի շուրջ                                             | 39  |
| Կոստենիչ Ի. Պավել Ֆլորենսկի. տարածություն ու ժամանակ.   |     |
| և Ա.Տերտերյանի ստեղծագործությունը                       | 46  |
| Վիտորովա Օ. Ա.Տերտերյանի ուղեմիջերը                     | 52  |
| Խուդաբաշյան Կ. Ա.Տերտերյանը և բանաստեղծական խոսքը       | 61  |
| Կլեմմ Է. Նոր հայացք և վերլուծություն. Ա.Տերտերյանի      |     |
| սիմֆոնիաների և նրա «Երկրաշարժ» օպերայի կապերը           | 73  |
| Շագոյան Գ. Ա.Տերտերյանի «Երկրաշարժ» օպերայի             |     |
| տեսական մի քանի հարցեր                                  | 84  |
| Ավետիսյան Ն. Ա.Տերտերյանի «Ռիչարդ 3-րդ» բալետը          | 94  |
| Շախուրյան Տ.. Ա.Տերտերյանի 5-րդ                         |     |
| սիմֆոնիայի ռիթմային ֆուգան                              | 103 |
| Պաուտովա Օ. Ա.Տերտերյանի 5-րդ սիմֆոնիայի                |     |
| խորեոգրաֆիկ մարմնավորման երկու մեկնակերպ                | 107 |
| Սարյան Ա. Ավետ Տերտերյանը և կոմպոզիտորների              |     |
| ստեղծագործական տունը                                    | 115 |
| Դոլինսկայա Ե. Գլինկան և 20-րդ դարը. ընտրված զուգահեռներ | 119 |
| Կատունյան Մ. Երգեցողություն, խաղ և աղոթք.               |     |
| Գրիգորյան կանտուսը Վլադիմիր Մարտինովի                   |     |
| ստեղծագործության մեջ                                    | 129 |
| Զաղազալյան Կ. Սուրեն Զաքարյանի "Dedicatio"-ն            |     |
| (նվիրում Ա.Տերտերյանին)                                 | 147 |
| Սմբատյան Ռ. "Perpetuum mobile"-ն հայ կոմպոզիտորների     |     |
| ջութակի ստեղծագործություններում                         | 152 |
| Մարտիրոսյան Ա. Երաժշտության ներգործությունը             |     |
| 7-14 տարեկան երեխաների ծնավորման վրա                    | 158 |
| Ստեփանյան Յ. Ա.Տերտերյանի ստեղծագործությունը            |     |
| հայ երաժշտագիտական մտքի կիզակետում                      | 164 |
| Տեղեկություններ հեղինակների մասին                       | 171 |

## CONTENTS

|                                                                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Aranovsky Mark. Word about Avet Terteryan                                                                                 | 3   |
| Rukhkyan M. The Cognition of Traditions: Mutual Ties                                                                      | 5   |
| Sigitov S. Avet Terteryan's Symphonic Art<br>and the Philosophy of the 20th Century Music                                 | 13  |
| Navoyan M. About a Musical-Theoretical<br>Concept Concerning Avet Terteryan's Music                                       | 20  |
| Kokzhayev M. "The Parallel Worlds" of Avet Terteryan<br>(Excerpts from the text)                                          | 26  |
| Goedecke H.-E. A.Terteryan and the Western European<br>Avante-Garde                                                       | 33  |
| Ptushko L. Three Kinds of the Musical Processuality: the Problem<br>of the Dramaturgy of the Symphonies by Avet Terteryan | 39  |
| Kostenich I. Pavel Florensky: "Space and Time",<br>and Avet Terteryan's Art                                               | 46  |
| Victorova O. Avet Terteryan's Lines                                                                                       | 52  |
| Khudabashyan K. A.Avet Terteryan and Poetic Language                                                                      | 61  |
| Klemm E. New View and Analysis: Links between A. Terteryan's<br>Opera "Earthquake" and his Symphonies                     | 73  |
| Shagoyan G. Some Theoretical Problems in the Opera<br>"The Earthquake" by Avet Terteryan                                  | 84  |
| Avetisyan N. Terteryan's Ballet "Richard III"                                                                             | 94  |
| Shakhkulyan T. The Rhythmic Fugue in Avet Terteryan's<br>Fifth Symphony                                                   | 103 |
| Pautova O. Two Versions of the Choreographic Interpretation<br>of Terteryan's Fifth Symphony                              | 107 |
| Saryan A. Avet Terteryan and the House of Composers'<br>Creative Work                                                     | 115 |
| Dolinskaya E. Glinka and the 20th Century: Selected Parallels                                                             | 119 |
| Katunyan M. Singing, Performance and Prayer:<br>Gregorian Cantus in Vladimir Martinov's Creations                         | 129 |
| Jaghatspanyan K. "Dedicatio" by Suren Zakaryan<br>(dedicated to A.Terteryan)                                              | 147 |
| Smbatyan R. "Perpetuum Mobile" in the Violine Works<br>of Armenian Composers                                              | 152 |
| Martirosyan A. The Influence of Music on Different Stages<br>of a Child's Development                                     | 158 |
| Stepanyan H. Avet Terteryan's Works in the<br>Focus of the Armenian Musicological Thought                                 | 164 |
| Information about authors                                                                                                 | 172 |

## ԱՎԵՏ ՏԵՐՏԵՐՅԱՆ - 75

Միջազգային գիտաժողով-փառատոն

ԱՎԱՆԴՈՒՅԹ ԵՎ ՆՈՐԱՐԱՐՈՒԹՅՈՒՆ

## АВЕТ ТЕРТЕРЯН - 75

Международная конференция-фестиваль

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

## AVET TERTERYAN - 75

International symposium-music festival

TRADITION AND MODERNITY

|                     |                |
|---------------------|----------------|
| Հրատ. խմբագիր՝      | Հր. Մելիքյան   |
| խմբագիր՝            | Ն. Ավետիսյան   |
| Համակարգչ. էջադրում | Ս. Մանուսաքյան |
| Սրբագրիչներ՝        | Ի. Եգիազարովա  |
|                     | Ա. Ավանեսով    |
|                     | Մ. Ստեփանյան   |

---

«Արճեշ» հրատարակչություն  
Տպաքանակ՝ 200