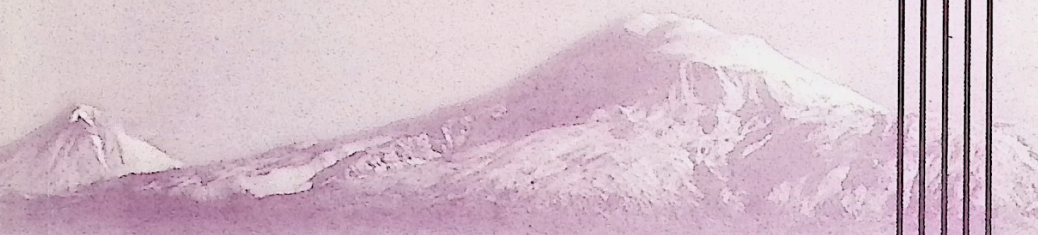


ЖАННА ЗУРАБЯН



ИНТОНАЦИОННЫЕ ИСТОКИ
И
НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ
ТЕМАТИЗМА

*в армянской симфонической музыке
1950-60 гг.*

ЖАННА ЗУРАБЯН

**ИНТОНАЦИОННЫЕ ИСТОКИ И
НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ
ТЕМАТИЗМА**

*(В АРМЯНСКОЙ СИМФОНИЧЕСКОЙ
МУЗЫКЕ 1950-1960 гг.)*

**“КОМИТАС”
ЕРЕВАН**

УДК 78.072
ББК 85.31
3-946

ЕРЕВАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ КОМИТАСА

РЕДАКТОР: кандидат искусствоведения,
профессор А.А. БАРСАМЯН

РЕЦЕНЗЕНТЫ: доктор искусствоведения, профессор **И.И. ЗЕМЦОВСКИЙ**
кандидат искусствоведения, профессор **М.А. БРУТЯН**
кандидат искусствоведения, профессор **Р.А. АТАЯН**

3-946

Зурабян Ж. Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма (в армянской симфонической музыке 1950-1960 гг.). - Ер., Комитас, 2002, 160 стр.

Представленное музыковедческое исследование является кандидатской диссертацией автора (Киев, 1984 г.), не изданная в свое время. Она посвящена комплексному изучению национальных интонационных особенностей тематизма армянской симфонической музыки 1950-60-х гг., представленной творчеством ярко-талантливых композиторов А. Бабаджаняна, А. Арутюняна, Л. Сарьяна, Э. Мирзояна, Э. Багдасаряна, Э. Оганесяна и др.

В исследовании впервые в армянском музыкознании сделана попытка выявить наиболее характерные интонационные элементы национальной монодической музыки, показать формы их претворения в композиторском творчестве и раскрыть их функциональную роль в проявлении национального своеобразия тематизма на примере наиболее ярких образцов симфонической музыки данного времени. Рассмотрены формы претворения особенностей вокального интонирования в инструментальном творчестве, осуществленные пути слияния монодических и композиторских традиций национальной музыки.

На основе проведенного интонационного анализа обобщены выводы относительно тематизма с использованием монодических образцов и оригинального тематизма, а также процесса формирования "интонационного словаря" времени.

Многие положения и выводы исследования актуальны по сей день, что дает основание опубликовать научный труд, созданный около 15 лет назад.

Поскольку работа издается в том виде, в каком была представлена к защите, список научных изданий, вошедших в библиографию ограничен временем выполнения работы.

4905000000

3 _____ 2002

ББК 85.31

0036(01)-2002

© Ж. Зурабян

© "Комитас"

ISBN 99930-804-9-7

ВВЕДЕНИЕ

В армянском композиторском творчестве 1950-60гг. симфоническая музыка занимает ведущее место. *(Эти годы в работе мы будем называть и "послевоенные").*¹ Развитие ее совпало с подъемом творческих сил, связанных с деятельностью композиторов А.Бабаджаняна, А.Арутюняна, Э.Мирзояна, Л.Сарьяна, Э.Оганесяна, Дж.Тер-Татевосяна и других, отразивших в своем творчестве многие типичные черты композиторского искусства послевоенных лет. С их деятельностью связано широкое развитие многообразных жанров армянской инструментальной, вокально-инструментальной, симфонической музыки.

Наряду с молодыми композиторами в те годы продолжали интенсивно творить их старшие современники - А.Хачатурян, А.Степанян, Г.Егиазарян и другие. Однако новые "этапные" признаки, связанные с обновлением стиля, расширением образно-эмоциональной сферы, более активным освоением новых средств выразительности современной музыки наиболее ярко проявились в творчестве молодых.

В тесном сплаве традиционного и современного, при своеобразии композиторских почерков симфоническая музыка этого периода привлекает национальной характерностью музыкального языка, общей направленностью интонационной сферы.

Армянская симфоническая музыка всегда представляла богатый и интересный материал для музыковедения. Создано немало ценных трудов, посвященных ее проблемам. В них особенно широко представлено симфоническое творчество А.Спендиаряна и А.Хачатуряна.

Что касается армянской симфонической музыки послевоенных лет, она находит отражение в брошюрах, статьях, посвященных изучению отдельных произведений, творческой деятельности разных композиторов этого периода. К таким работам можно отнести брошюры: М.Тер-Симонян "Эдвард Мирзоян" (46), А.Григорян "Арно Бабаджанян" (20), Т.Аразян "Эдвард Мирзоян" (6), С.Тащян "Арно Бабаджанян" (45), С.Коптева "Александр Арутюнян" (28), И.Гаспарян "Эдгар Оганесян" (16), А.Юсфина "Первая симфония Дж.Тер-Татевосяна" (65), И.Еолян "Тригор Егиазарян" (22), К.Худабашян "Тригор Егиазарян" (61), статьи: Р.Атаяна "Современный музыкальный язык в произведениях армянских композиторов" (72), Г.Гоциридзе "Симфония Э.Мирзояна" (77), С.Саркисян "Вопро-

¹ В исследовании охвачен исторический отрезок конца 1940-х начала 60-х составляющий целостный период в развитии армянского композиторского творчества с характерными особенностями идейно-образной и интонационной сферы.

сы современной армянской музыки” (Ер., 1983) и др.

Эта тема наиболее широко представлена в книге М.Рухкян “Армянская симфония” (37), в которой центральное место отведено симфонической музыке 1950-70-х годов, раскрытию эволюционного хода развития жанра.

В названных работах достигнуты определенные научные результаты, однако, в целом, многие вопросы, связанные с симфонической музыкой этого периода, остаются мало затронутыми. К числу таких относится проблема тематизма и его национального своеобразия, изучение которой представляет актуальную задачу в определении места и значения армянской симфонической музыки послевоенных лет в общем развитии музыкального искусства.

В армянском музыкознании вопросы национального освещались в довольно многообразных формах, с широким охватом исторических и теоретических проблем. К таким фундаментальным трудам относятся монографии: Х.Кушнарjana “Вопросы истории и теории армянской монодической музыки” (29), А.Шаверджяна “Очерки по истории армянской музыки XIX-XX веков”(63), “Очерки об армянской музыке” - авторы Х.Кушнарjan, М.Мураджян, Г.Геодакян (30), Н.Такмизяна “Теория музыки в Древней Армении” (43) и др.

Процесс становления армянского композиторского искусства отражен в диссертации М.Арутюнян “Пути становления армянской национальной композиторской школы” (115), в книге М.Арутюнян и А.Барсамян “История армянской музыки” (9).

Особенности армянского народного музыкального творчества раскрываются в исследованиях: Р.Атаяна “Армянская народная песня” (12), М.Брутян “Армянское народное творчество” (14). Национальные черты армянского композиторского творчества рассматриваются в книгах: Г.Чеботарян “Полифония в творчестве А.Хачатуряна” (62), Г.Геодакяна “Романос Меликян” (17), К.Худабашян “Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию” (60).

Ряд работ посвящен изучению отдельных жанров народно-национального и композиторского творчества. Среди них: монография в 3-х томах Г.Тигранова “Армянский музыкальный театр” (48, 49, 50), книги: М.Тер-Симонян “Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении” (47), А.Григорян “Армянская камерно-вокальная музыка” (19), А.Сарьян “Армянская народная городская песня” (39), статья А.Будагяна “Из истории армянской скрипичной сонаты” (73) и др. В некоторых статьях рассматривается соотношение национальных особенностей армянского композиторского творчества и музыкальной культуры XX века. К ним относятся статьи

Г.Геодакяна: "Стиль Комитаса и музыка двадцатого века" (75), "Традиционное и новаторское в творчестве А.Хачатуряна" (76).

Среди перечисленных исследований мы не встречаем работ, посвященных специально изучению вопросов тематизма и его интонационной природы. В общих чертах эти вопросы раскрываются в книге Х.Кушнаряна (29), М.Брутян (14), Р.Атаяна (12). Однако в них они рассматриваются в связи с изучением народного, народно-профессионального творчества.

В 1970-80гг. в исследованиях молодых армянских музыковедов наблюдается интерес к изучению особенностей национальной музыки и форм их претворения в тематизме армянской инструментальной, вокально-инструментальной и симфонической музыки. К таким исследованиям можно отнести диссертации: К.Джагацпанян (117), А.Ананяна (114).

Научная новизна данного исследования заключается в том, что впервые изучаются вопросы тематизма в армянской симфонической музыке послевоенных лет в аспекте национального своеобразия. Затрагиваются проблемы интонационного словаря времени, соотношения в нем традиционного и современного.

Национальное своеобразие инструментальной музыки выявляется прежде всего в тематизме произведения, в его интонационной сфере. Проблема тематизма и его интонационной природы освещена в книгах: Е.Ручьевской "Функции музыкальной темы" (38), И.Способина "Музыкальная форма" (42), в книгах Л.Мазеля "Вопросы анализа" (32), "Строение музыкального произведения" (31), Е.Назайкинско "О психологии музыкального восприятия" (35), "Логика музыкальной композиции" (36) и др. Они в разных формах раскрывают сущность понятия темы и тематизма, обоснованную впервые Б.Асафьевым в его труде "Музыкальная форма как процесс", где он пишет: "... Понятие тема - глубоко диалектично. Тема одновременно и себедовлеющий четкий образ и диалектически "взрывчатый" элемент. Тема - и толчок, и утверждение. Тема концентрирует в себе энергию движения и определяет его характер и направление" (10, с.121). Этой цитатой начинает свою книгу "Функция музыкальной темы" Е.Ручьевская, продолжая асафьевскую мысль и раскрывая понятие темы и тематизма в самых разных аспектах. По определению Е.Ручьевской "Тема - элемент структуры текста, репрезентирующий данное произведение и являющийся объектом развития, лежащего в основе процесса формообразования" (38, с.8), или же "тема - тот объект, который дан слушателю в наиболее непосредственно воспринимаемой форме, в единстве чувствен-

но-эмоционального и рационально-логического” (38, с.5).

У Л.Мазеля мы читаем: “Тема - это музыкальная мысль (излагаемая в какой-либо форме), отличающаяся достаточной оформленностью, достаточной концентрированностью, характерностью и индивидуализированностью музыкальной выразительности, и обычно лежащая в основе развития” (31, с.151).

В самых различных определениях (см. также - 56, с.43; 42, с.13; 36, с.157-158) понятие “тема” выступает как носитель эмоционально-смыслового начала произведения. Носитель образа, характера, идей, мысли, состояния и т.п., выраженный в более или менее законченной форме. Безусловно, нельзя отождествлять тему с музыкальным образом или с идейным содержанием. Однако в теме уже заложены наиболее характерные черты идейно-образного содержания произведения. Тема является выражением *замысла*, который раскрывается в ходе всего процесса развития художественного образа, идеи. И носителем идейно-образного содержания может быть весь тематизм произведения (даже при монотематизме, ибо цельность тематизма в этом случае также достигается путем перевоплощений, видоизменений, всего развития одного тематического материала). Под тематизмом, таким образом, подразумевается совокупность всех тем произведения, или всех вариантных проявлений монотемы. Среди множества классификаций типов тем, тематизма в вышеперечисленных исследованиях мы выделяем два основных типа, приведенных в книге Е.Ручьевской “Функции музыкальной темы”. А именно, “мелодический” тематизм, где “наиболее рельефным элементом является мелодия, мелодическое начало” и “фактурный” тематизм, “в котором главенствующую роль играют фактурные элементы, то есть, “комплексные, суммарные” элементы музыки” (38, с.77). В данном исследовании мы в процессе анализа будем руководствоваться этими определениями тематизма.

Понятия темы и тематизма тесным образом связаны с интонационными, стилевыми особенностями музыки. Тему нельзя представить вне интонационной выразительности. Именно выразительная функция объединяет понятия темы и интонации.

В национальных культурах эта взаимосвязь опирается прежде всего на интонационные, ладо-гармонические, формообразующие и жанровые особенности национальной музыки. Изучение *интонационной природы музыки* представляет одну из интересных областей музыковедения. Значительны в этой области исследования М.Арановского, И.Земцовского, А.Ковнацкой, В.Лукиянова, В.Медушевского, Г.Орджоникидзе, Е.Орловой, Е.Ручьевской (69,78, 79, 80, 81,

85, 87, 90, 92, 93, 95) и других музыковедов, раскрывающие широкие грани значения интонации, ее образно-смысловой, коммуникативной, эстетической, конструктивно-процессуальной сущности (Л.Мазель, В.Лукьянов), ее социологического, музыкально-психологического значения (И.Земцовский, В.Медушевский), объективно-отражательной функции (В.Медушевский), новых методологических принципов ее познания (М.Арановский, И.Земцовский), ее диалектической природы (Г.Орджоникидзе).

В этих исследованиях на новом уровне музыкально-эстетических восприятий развиваются основные положения Б.В.Асафьева об интонации, "интонационных комплексах", "интонационном словаре эпохи", ставшими со временем основополагающими принципами реалистического подхода к музыкально-интонационному анализу.

Интонация в своих трех основных, взаимосвязанных значениях, то есть, в качестве: 1 - высотной организации музыкальных тонов по горизонтали, тесно связанной с ладом, ритмом, тембром, динамикой; 2 - манеры, "тонуса" музыкальной "речи"; 3 - конкретного сопряжения тонов в музыкальном высказывании, обладающего значением семантической единицы в музыке, - выступает как важнейший фактор организации и осмысления музыки (67, с.550-557). Она выступает в неразрывной связи с ритмическими, ладо-гармоническими, тембровыми особенностями музыки и находится в тесном взаимодействии с ними. Именно в единстве этих элементов в полной мере проявляется своеобразие, в том числе и национальное своеобразие музыки. Поэтому, выявление национально-характерных черт музыки, на наш взгляд, необходимо вести с более или менее целостным охватом средств музыкальной выразительности, в комплексном рассмотрении наиболее важных элементов музыкальной речи.

В данной работе делается попытка выявить некоторые конкретные признаки национально-характерного в интонационной сфере армянской музыки, вывести первичные (*термин Л.Мазеля*) интонационные элементы армянской национальной музыки и проследить формы их претворения в тематизме симфонических произведений послевоенных лет. Вместе с тем рассматриваются и некоторые наиболее броские интонационные, гармонические комплексы, откристаллизовавшиеся в армянском композиторском творчестве предыдущих лет и ставшие типичными для национального композиторского искусства. Таким образом охватываются и фольклорные, и профессионально-композиторские национальные истоки.

В качестве материала для изучения выбраны наиболее яркие образцы армянской симфонической музыки послевоенных лет. Среди

них: произведения А.Арутюняна, Э.Мирзояна, Э.Оганесяна, Дж.Тер-Татевосяна, А.Бабаджаняна, Л.Сарьяна, Э.Багдасаряна. Произведения специально рассматриваются дважды: и в анализе тем, основанных на фольклорном материале, и в анализе оригинального тематизма, с целью более наглядно показать своеобразие тематизма в разных проявлениях его связей с национальными истоками. По мере возможности, темы рассматриваются не только в пределах экспозиционного изложения, но и в ходе дальнейшего развития, поскольку именно в процессе развития тематического материала раскрывается степень самобытности и национальной определенности композиторского мышления. Помимо основных произведений суммарно характеризуются и другие сочинения вышеперечисленных композиторов в симфоническом, камерно-ансамблевом жанрах.



Истоки армянской инструментальной музыки уходят в глубь веков. Сведения о музыкальных инструментах, бытующих у армян с языческих времен, получены при многочисленных археологических раскопках, в которых обнаружены предметы с изображением древнейших музыкальных инструментов (охотничий рог, пастушеская свирель и пр.). Более интересные и точные данные о музыкальном инструментарии армян содержатся в исторических книгах IV-V веков, в которых отмечается важное значение пения и инструментальной музыки во время народных праздников и светских пиршеств: "... и барабанщики, и свирельщики, и играющие на лире, и трубачи, каждый на свой лад и на разные голоса вместе заиграли..."²

Интересным и богатым по содержанию историческим периодом в развитии армянской музыки является эпоха развитого феодализма (IX-XIV века), когда бурно растут и процветают армянские города, когда высокого уровня развития достигают армянское зодчество, наука, поэзия, живопись, национально-самобытное искусство миниатюры, связанное с культурой оформления рукописных книг, формируется эпос о сасунских богатырях, когда переживает новый подъем народное и профессиональное музыкально-поэтическое искусство. Как отмечает А.Шахвердян, - "Мы можем предположить, что именно в этот период окончательно созрели и установились многие ранее формировавшиеся важнейшие стилистические и музыкально-выразительные особенности армянского народного музы-

² Фаестос Бузанд. История Армении, Тифлис, 1913, с. 348.

кально-песенного искусства в его основных тематических и жанровых разновидностях. (...)

Многочисленные памятники - изображения на надгробных плитах, миниатюрные изображения в рукописных книгах этого времени - свидетельствуют о богатстве музыкального инструментария, принятого в народе и в гусанских оркестрах; появляются первые упоминания о сазе и джутаке" (63, с.34).

В течение XVI-XVIII веков инструментальная музыка в Армении переживает пору расцвета в искусстве народно-профессиональных музыкантов - гусанов и ашугов. Развивается культура как сольного исполнительства, так и ансамблевого. Особенно процветает искусство сазандаров, сопровождающее народные празднества, обряды, придворные торжества и т.п. С установлением форм сольного и ансамблевого инструментального музицирования (от малых ансамблей из 2-3 человек до крупных объединений) устанавливаются и жанры в репертуаре сазандаров. Это - народные песни с сопровождением, со вступлением, ритурнелями, танцы и развернутые импровизации - мугамы. Искусство мугамата в Армении развивалось в основном как форма инструментальной музыки, вбирая в себя лучшие черты народного песнетворчества, его богатые традиции³.

В XIX веке продолжали интенсивно развиваться формы и исполнительские приемы армянской инструментальной музыки в творчестве народно-профессиональных музыкантов. Передаваясь в устной форме из поколения в поколение, они обогащались новым содержанием, новыми идеями - образами, новыми выразительными средствами. Вбирая в себя самые характерные черты национального музыкального творчества, это искусство создавало благоприятную почву для развития новых жанров инструментальной музыки в армянском композиторском творчестве.

Формирование армянской композиторской школы во II половине 19-го века наметило новые пути развития армянской инструментальной музыки, освоения новых форм и жанров, новых выразительных средств через слияние европейских классических принципов мышления с особенностями национальной музыки.

Уже в творчестве первых крупных представителей армянской композиторской школы проявляется активный интерес к европейским классическим жанрам инструментальной, в частности, симфонической музыки (симфоническая увертюра, рапсодия Т.Чухаджяна, симфоническая увертюра, ряд фортепианных пьес и опыты

³Известно, что у ряда народов Средней Азии и стран Востока мугамат представляет область вокально-инструментальной музыки.

ансамблевых сочинений М. Екмаляна, наброски струнного квартета Комитаса и др.).

Первыми удачами в этой области явились обработки народных танцев для фортепиано и некоторых мугамов для скрипки и фортепиано Н. Тиграняна, а также обработки для фортепиано армянских народных танцев Комитаса. В них со всей яркостью выявилось стремление авторов к слиянию специфических свойств национальной музыки с общеевропейскими средствами музыкального языка, к соединению тонально-функциональных принципов классической музыки с ладо-гармоническими особенностями народной музыки. В этой области особенно значительных результатов достиг Комитас, создавая свои хоровые, камерно-вокальные и инструментальные сочинения.

Наряду с хоровыми обработками Х. Кара-Мурзы и М. Екмаляна, Комитас создал поистине классические образцы национальной профессиональной музыки. В произведениях Комитаса в полной мере отразились особенности национального музыкального мышления и намечались пути развития не только хоровой, вокальной, но и инструментальной музыки.

С первых же шагов становления армянской композиторской школы одной из ведущих областей композиторского творчества стала симфоническая музыка, развитие которой непосредственным образом связано с именем А. Спендиаряна, одного из основоположников армянской классической музыки, носителя лучших традиций русской классической школы, продолжателя творческих принципов композиторов "Могучей кучки" и в особенности Н. А. Римского-Корсакова.

Уже в начале 1900-х годов А. Спендиарян выступил со своими значительными сочинениями в симфоническом жанре. Среди них - две сюиты "Крымских эскизов" (1903, 1912), симфоническая картина "Три пальмы" (1905), ряд концертных пьес для симфонического оркестра. Позже, в 20-е годы, были созданы наиболее яркие по национальному характеру "Ереванские этюды" (1925), симфоническая картина "Измена" и две сюиты из оперы "Алмаз" (1924).

С творчеством А. Спендиаряна в армянскую симфоническую музыку входят такие жанры, как сюита, увертюра, первые опыты симфонизации танца ("Концертный вальс", Менуэт, Старинный танец и др.). В некоторых из них фольклорные элементы армянской музыки впервые "сопрягаются" с принципами классического симфонизма.

В творчестве А. Спендиаряна закладываются основы национальной симфонической музыки. Характерная для его творчества программность, сюитность, красочная изобразительность полотен, ши-

рокий эпический размах и светлая лирика, сочетание народно-песенных, танцевальных мелодий с изысканностью романсовых интонационных оборотов, с гармоническими красками русского "ориентализма" получают своеобразное национальное выражение и со временем утверждаются в армянской музыке как традиционные черты композиторского мышления.

Вслед за А.Спендиаряном в 20-30-е годы в области армянской инструментальной, симфонической музыки творили композиторы А.Гер-Гевондян ("Ширакские этюды", симфоническая поэма "Ахтамар", симфонические отрывки из оперы "Седа"), Н.Чемберджи (симфония-поэма "Армения" и др.), С.Бархударян (симфоническая поэма "Ануш", сюита "К десятилетию Закавказской федерации" и др.), О.Егиазаров (Симфония), Л.Ходжа-Эйнатов (симфоническая сюита, симфониетта).

В целом в симфонической музыке этих лет ведущее место занимают не крупные жанры (сюита, поэма, увертюра). Тематизм опирается в основном на целостное использование образцов народной музыки. Преобладает песенное начало и "мелодический" тип тематизма с присущей ему фактурой "мелодия-аккомпанемент"⁴. В сфере формообразования преобладает сюитный принцип с образно-тематическими контрастными сопоставлениями и вариантно-вариационными приемами развития. Однако в этом процессе формируются также черты сонатно-симфонического мышления, которые со всей яркостью проявляются в творчестве А.Хачатуряна.

Деятельность А.Хачатуряна явилась важной вехой в развитии армянского композиторского искусства и, в особенности, симфонической музыки. Созданная в 1935 году Первая симфония, посвященная 15-летию Советской Армении, явилась не только армянской, но и первой "восточной" симфонией (первой среди Закавказских и Среднеазиатских республик). Созданием концертов для фортепиано с оркестром (1936), скрипки с оркестром (1940), второй симфонии (1942), страниц огненно-темпераментной музыки балетов "Счастье" (1939) и "Гаяне" (1942) ознаменовало новый подъем армянской симфонической музыки. В симфониях, концертах Хачатуряна сюитность уступает место сонатно-симфоническому мышлению. Опираясь на особенности виртуозно-импровизационной техники гусано-апугской музыки, на ее богатые ладо-интонационные и метро-ритмические средства выразительности, А.Хачатурян указывает пути скрещивания и слияния западной и восточной музыкаль-

⁴Под таким определением подразумеваем тип фактуры, в котором мелодическая линия четко дифференцируется от сопровождающего фона голосов.

ных культур, особенностей монодической музыки с принципами классического и современного симфонизма.

Одновременно с А.Хачатуряном в 1930-40-е годы в области симфонической музыки работали композиторы А.Степанян, Г.Егиазарян и др. Опираясь на лучшие традиции армянского композиторского искусства, на богатые истоки народной и народно-профессиональной музыки, творчески претворяя выразительные средства современной музыки, они создавали ярко-национальное, самобытное искусство⁵.

В годы Великой Отечественной войны были созданы Первая и Вторая симфонии А.Степаняна, Симфоническая поэма "Айастан", Концерт для скрипки с оркестром Г.Егиазаряна, Первая симфония, Симфоническая поэма Р.Степаняна и другие сочинения, в которых ведущей стала тема Родины, народа, его героического прошлого, его борьбы, человеколюбия. Одним из грандиозных музыкальных памятников периода Великой Отечественной войны, воплотивших патриотические чувства народа, явилась Вторая симфония А.Хачатуряна. Примечательно, что с этой симфонией в творчество А.Хачатуряна впервые проникает и с огромной силой проявляется остро-конфликтное начало, трагедийность, драматизм - черты, получившие дальнейшее продолжение в более поздних сочинениях композитора, особенно в балете "Спартак".

Творчество А.Хачатуряна обобщает лучшие достижения армянского композиторского искусства и продолжает их развитие в русле новых эстетических воззрений мирового симфонизма. Вбирая в себя мощный заряд новых выразительных средств, оно открывает широкие перспективы для развития армянского композиторского искусства последующих десятилетий и, в первую очередь, для композиторского творчества послевоенных лет.

⁵ В творчестве А.Степаняна привлекает его активный интерес к малозатронутым в те годы пластам средневековой армянской профессиональной музыки. Эта особенность была подхвачена и развита в армянском композиторском творчестве с конца 50-х годов. Самобытность же музыки Г.Егиазаряна уже в те годы была обусловлена интересом к импрессионистическим средствам выражения и их слиянию с особенностями армянской национальной музыки. (К творчеству Г.Егиазаряна мы будем обращаться в процессе исследования с целью выявления черты традиционности в композиторском творчестве 50-60-х годов).

ГЛАВА ПЕРВАЯ

РАЗДЕЛ I

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА АРМЯНСКОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА 1950-60гг.

1950-60-ые годы в армянском композиторском творчестве явились переломными, ибо в этот период происходил, с одной стороны, процесс обобщения и переосмысления национальных композиторских традиций, с другой - наблюдался чрезвычайно активный интерес к усвоению новых средств современной музыки, стремление выйти за рамки "локальных" музыкальных ценностей в сферу новых завоеваний мировой музыкальной культуры. На новом уровне развития армянской профессиональной музыки происходил процесс слияния национального и вненационального, традиционного и современного. Наблюдаемый подъем творческих сил был обусловлен общим расцветом советского искусства, расширением коммуникативных связей, усвоением художественных ценностей мировой культуры.

Новые устремления нашли свое яркое и многостороннее отражение в симфонической музыке, явившейся одной из ведущих областей армянского музыкального творчества послевоенных лет. Наряду с существующими в армянской симфонической музыке жанрами сюиты, поэмы, увертюры и др., в творчестве молодых композиторов значительное место заняли симфония и инструментальный концерт (концертное начало в эти годы проникает даже в такие жанры как баллада, рапсодия).

Значительным вкладом в армянскую симфоническую музыку явились произведения А.Бабаджаняна ("Героическая баллада" - 1950, Концерт для скрипки с оркестром - 1949), А.Арутюняна (Симфония - 1957, концерт для трубы с оркестром - 1950, концертно для фортепиано с оркестром - 1951, "Праздничная увертюра" - 1949), Э.Мирзояна ("Симфоническая сюита" - 1946 и "Праздничная увер-

тюра" - 1947), Л.Сарьяна ("Симфоническая поэма" - 1950, "Симфонические картинки" - 1955), Э.Багдасаряна (Рапсодия для скрипки с оркестром - 1958). Новым этапом в развитии армянской симфонической музыки явились Симфонии Э.Оганесяна (1957), Дж.Тер-Татевосяна (1957, 1959), Э.Мирзояна (1961), свидетельствующие о высоком развитии армянской симфонии. В эти же годы созданы произведения А.Худояна (Симфония, Концерт для виолончели с оркестром, "Симфонические картинки"), Г.Арменяна (Концерт для флейты с оркестром), К.Орбеляна (Симфония) и других.

В этих произведениях, представляющих лучшие страницы армянской симфонической музыки 1950-х-1960-х годов, отразились многие характерные черты композиторского мышления своего времени. Это, прежде всего, общая направленность идейно-образной сферы, характеризующейся, главным образом, эмоциональной насыщенностью, романтической приподнятостью чувств, высоким гражданственным пафосом. Для многих названных произведений характерно сочетание эпически-монументальных, конфликтно-драматических и лирико-психологических образов.

Общность тематики, цельность музыкального языка безусловно имели свои глубокие корни. Прежде всего, здесь сказывалось то обстоятельство, что к моменту появления на творческой арене композиторов нового поколения многие значительные достижения армянской композиторской школы были обобщены, подытожены и подняты на новую ступень развития в творчестве А.Хачатуряна, что открывало богатые возможности для новых дерзаний молодых композиторов в сфере соединения национально-традиционного и современного.

На формировании художественного мировоззрения и музыкального мышления композиторов этого поколения сказалось также огромное воздействие ведущих представителей русского симфонизма - Д.Шостаковича, С.Прокофьева, А.Мясковского и др. В своем творчестве они активно вбирали также лучшие традиции представителей русской классической школы - П.Чайковского, Н.Римского-Корсакова, А.Бородина, С.Рахманинова и других - в сфере формообразования, приемов тематического развития, фактурных особенностей и т.п. Эти влияния преломлялись активно-творчески, в стремлении развить свою манеру письма, свой собственный почерк. И, безусловно, в своеобразии и целостности интонационного словаря данного времени решающую роль сыграло наличие ярких творческих индивидуальностей, самобытных художественных дарований, каковыми явились многие из вышеназванных композиторов.

При всем этом, в тот период еще, влияния русской и западноевропейской музыки передавались новому поколению армянских композиторов непосредственно через творчество А.Хачатуряна, ибо здесь они впервые получали ярко-национальное, своеобразное звучание. В творчестве А.Хачатуряна кристаллизировались новые интонационно-тематические образования, синтезирующие в себе достижения советского симфонизма с особенностями национальной музыки, которые со временем утверждались как новые компоненты музыкального языка и находили широкое развитие в армянском композиторском творчестве последующих лет. От музыки А.Хачатуряна в симфоническое творчество послевоенных лет перешли заодно-стремительные темы с токкатной основой, моторно-пульсирующие, целеустремленные темы, связанные с динамикой современной жизни, с полнокровным, празднично-приподнятым жизневосприятием действительности. Наряду с этим - задушевно-лирические, диалогические темы, идущие от балетных адажио и медленных частей инструментальной музыки А.Хачатуряна, которые широко проникают в медленные, лирические страницы симфонической музыки послевоенных лет. От музыки А.Хачатуряна передается этому поколению тот экспрессивный накал, тот эмоциональный заряд, возвышенно-патетический тон высказывания, который характерен не только трагедийно-драматическим, но и лирическим страницам музыки А.Хачатуряна. От Хачатуряна воспринимается и получает дальнейшее развитие свободная импровизационность, идущая из особенностей гусано-ашугского искусства, с характерным для него концертно-виртуозным, чувственно-сосредоточенным, эмоционально-экзальтированным началом. Проникновение этих особенностей в творчество молодых композиторов явилось одной из предпосылок единства интонационного словаря данного времени.

В этом единстве, на наш взгляд, сыграли определенную роль и некоторые объективные жизненные факторы. Примечательно, что многие из этих композиторов прошли одинаковую школу музыкального образования. Вначале музыкальная школа даровитых детей при Ереванской консерватории, затем консерваторское образование под руководством С.Бархударяна и В.Тальяна (А.Арутюнян, Л.Сарьян, А.Бабаджанян, Э.Мирзоян), Г.Егиазаряна (Э.Багдасарян, Г.Арменян, Э.Оганесян), годы переподготовки в студии при Доме культуры Армении в Москве у Г.Литинского, В.Шебалина и Н.Пейко, когда молодые композиторы близко познакомились с новыми достижениями советской музыки, выбрали много новых, благотворных влияний. Важно и то обстоятельство, что многие из этих ком-

позиторов одновременно вступили в Союз композиторов Армении, находились в тесном содружестве, нередко сочиняли совместно (Арутюнян-Бабаджанян, Мирзоян-Арутюнян, Сарьян-Бабаджанян и др.). Наконец, на формирование мировоззрения этого поколения неизгладимый след оставили события Великой Отечественной войны, участниками которой были некоторые из них (Л.Сарьян, Г.Арменян и др.). Неслучайно, что как и во всем советском искусстве послевоенных лет, в творчестве этих композиторов также широкое место заняли темы Родины и народа, войны и мира, борьбы и мужества, идеи гуманизма, что в значительной степени определило грани единства идейно-образной сферы композиторского творчества этого периода.

Связь с народно-национальными музыкальными истоками осуществлялась двояко: в использовании фольклорных образцов в качестве тематического материала и в создании ярко-национальных оригинальных тем, опирающихся на характерные интонационные элементы национальной музыки. Проникновение интонационных особенностей национальной монодической музыки в тематизм в целом, в том числе и в "цитатный"⁶ и в оригинальный, нам кажется особенно значительным в выявлении национального своеобразия музыкального языка.

Исходя из этого, в следующем разделе мы попытаемся в общих чертах раскрыть наше понимание интонации, как фактора проявления национального и вывести первичные интонационные элементы армянской национальной музыки.

⁶Слово "цитатное" в данном исследовании мы применяем в том общепринятом смысле, который означает более или менее целостное использование фольклорного образца в качестве тематического материала.

РАЗДЕЛ II

ИНТОНАЦИЯ КАК ФАКТОР ПРОЯВЛЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО. ПЕРВИЧНЫЕ ИНТОНАЦИОННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКИ

Своеобразие музыки выявляется прежде всего в интонационной сфере, в той интонационной направленности, которая придает определенную выразительность всем компонентам музыкальной речи⁷.

Интонация, по Б.Асафьеву, - это проявление мысли, звукообразное выявление смысла:

“... Мысль, интонация, формы музыки - все в постоянной связи: мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется. Процесс же интонирования, чтобы стать не речью, а музыкой, либо сливается с речевой интонацией и превращается в единство, в ритмо-интонацию слова-тона, в новое качество..., либо минуя слово (в инструментальной музыке), но испытывая воздействие “немой интонации”, пластики движения человека (включая язык рук), процесс интонирования становится “музыкальной речью”, “музыкальной интонацией” (10, с.211). Отождествляя музыкальную интонацию с выражением мысли Б.Асафьев раскрывает сложные связи между словесным и музыкальным языками, между национальным характером и его музыкальным выражением и т.п., и рассматривает специфику музыкального языка разных эпох или национальных культур в зависимости от интонационных особенностей.

“... Народ, культура, эпоха в их исторической жизни определяют стадии интонации, а через интонацию определяются и средства выражения музыки и отбор, и взаимосопряжение музыкальных элементов... поэтому в каждую эпоху, иногда в чередовании ряда поколений, обнаруживается очень небольшое количество основных интонаций, на которых создается сложный комплекс музыкально-творческих явлений” (10, с.217-260).

Асафьевская теория о “типичных” интонациях, “интонационном словаре” разных эпох получила широкое развитие в трудах советских музыковедов.

Характерные, типичные обороты музыкальной речи Л.Мазель называет “первичными комплексами”, рассматривая их в своей отно-

⁷Под музыкальной речью мы подразумеваем конкретное выражение мысли средствами музыкального языка. Язык же - система знаков, служащая средством познания (68, с.376).

сительной выразительности. "Музыкально-исторческий процесс, - пишет он, - кристаллизирует в общественном сознании типичные интонационно-ритмические обороты и другие средства, несущие в пределах соответствующей музыкальной системы тот или иной эмоциональный смысл, хотя бы очень общий (32, с.26)..., кристаллизовавшись в общественном слуховом сознании и почему-либо закрепившись в определенной музыкальной системе, эти комплексы приобретают значение неразложимых "слов" или фразеологических сочетаний некоторого музыкального языка" (32, с.28). Наблюдения Л.Мазеля относительно музыкальной культуры европейской классической традиции можно отнести и к национальным музыкальным культурам. Ибо, как в профессиональном творчестве, так и в народном песнетворчестве в течение веков утверждается определенная система интонационных комплексов-оборотов, отражающая особенности национального музыкального мышления, его этногенетических основ.

Е.Ручьевская называет такие обороты "интонационными формулами", "словами музыки" (38, с.53), И.Земцовский - "напевами-формулами" (79, с.179), Н.Тагмизян - "мелодическими моделями" (101, с.87). В данном исследовании мы будем прибегать к определениям "первичный", "типичный", "характерный", "интонационная формула" и пр.⁸.

Значение первичных интонационных элементов национальной музыки велико потому, что через них выявляются особенности национального характера, мышления. Кроме того, что они выступают в качестве семантических, формообразующих элементов, они в значительной степени способствуют такому своеобразию музыки, которое воспринимается сразу, отличаясь своим неповторимым интонационным выражением. Точно так, как это происходит в словесном языке (в том числе и незнакомом, иностранном), когда звучание языка, речи отличается от других прежде всего своей интонационной основой, включающей в себя специфику звукосочетания, словосочетания, акцентаций и других факторов национального языка и мышления.

Л.Ковнацкая, рассматривая ряд общих черт интонационных закономерностей словесной и музыкальной речи, пишет: "Интонация организует комплексы произносимых звуков, определяет музыку языка и является музыкой речи. Интонация - стержень языка... На-

⁸Наиболее броские, устойчивые интонационные обороты мы условно назовем интонационными формулами, сравнительно общие, но также национально определенные обороты - типичными. И те, и другие можно причислить к "первичным" или "характерным" интонационным элементам национальной музыки.

циональная интонация имеет, условно говоря, непосредственно воспринимаемый лик. Это означает, что каждый национальный язык обладает своей интонационной зоной, звуковым колоритом, тонально-красочным диапазоном, особой эмоциональной "пштриховкой", таит в себе особые экспрессивные оттенки, тембровые нюансы..." (85, с.298).

Подобно словесно-поэтическому языку, который в течение времени переживает значительные изменения, преобразования, трансформируется в своих семантически-словарных и синтаксических, стилевых особенностях и возможностях, но сохраняет в основе своей самые первозданные, самые типичные слова и словосочетания, структуру строения речи и т.п., точно так же музыкальный язык в процессе развития, обновления, преобразования и обогащения сохраняет самые устойчивые, типичные выражения - обороты, которые со временем, проникая в профессиональное композиторское творчество, преломляясь в разные периоды по - разному, более или менее ярко, открыто и выпукло, всегда остаются носителями национального мышления, важными факторами национальной характерности.

Безусловно, трудно вывести черты национального своеобразия и словесного и музыкального языка из чувственно-интуитивных восприятий в сферу научных объяснений, поскольку как в словесном, так и в музыкальном языке интонационные особенности одной национальной культуры выявляют много общего с другими, соседствующими культурами. Однако, в определенном контексте музыкальной речи, общие средства выразительности, общие для многих культур интонации выявляют свою специфику, свое национальное своеобразие. Поэтому, опираясь на изучение армянского музыкального фольклора (крестьянская, городская, народная музыка) и традиционной монодии (средневековая профессиональная, народно-профессиональная музыка), мы попытаемся вывести наиболее яркие из тех интонационных оборотов, которые в течение времени утвердились в качестве типичных, семантически-стержневых элементов национальной музыки, наличие которых способствует выявлению национального своеобразия и в профессиональном композиторском творчестве.

В выборе критерия первичности этих элементов мы исходим из того, насколько часто они встречаются в песнях разных времен и разных слоев народного творчества, и насколько определена и значительна их роль в структуре и формообразовании той или иной песни.

Разумеется, мы не претендуем на исчерпывающий охват всех интонационных особенностей и ограничиваемся кругом наиболее ши-

роко распространенных.

Итак, знакомство с армянской монодической музыкой показывает, что как во многих национальных культурах, так и в армянской музыке первичные интонационные элементы откристаллизовались в течение многих веков, в процессе развития прежде всего гласовых песнопений. Как отмечает М.Брутян: "... Песни, напевы, протекающие в одном и том же ладу, подчиняясь закономерностям этого лада, развертывались в основном уже типизированными мелодическими оборотами. Иначе говоря, народ, в течение веков сохраняя в душе и памяти своей выражение самых близких и свойственных ему эмоций, постепенно типизировал их с помощью мелодико-интонационных оборотов..." (14, с.83).

Типичность этих интонационных оборотов была обусловлена не только ладовой основой, но и метроритмом, темпом, динамикой, которые также кристаллизировались в течение длительного времени, в тесной взаимосвязи с особенностями национального словесно-эпического языка.

Укрепляя в своем музыкальном словаре наиболее типичные интонационные обороты, народ удивительным образом сохранил их в своем песнетворчестве и пронес от языческих времен до наших дней, обогащая, переосмысливая их в соответствии с эстетическими воззрениями и общим уровнем музыкального мышления разных эпох.

Рассмотрение многих образцов армянской народной, народно-профессиональной и духовно-профессиональной музыки показывает, что одни и те же интонационные элементы лежат в основе песен не только самых разных времен, но и разных слоев народного творчества. А именно, они встречаются и в крестьянском, и в городском фольклоре, и в гусано-апугтской, и в духовной музыке, несмотря на существенные различия типов их формообразования и мелодического развертывания. Более того, жанровая принадлежность этих интонационных элементов относительна, т.е. один и тот же оборот встречается в песнях различных жанров. Однако, внутри одного жанра он может нести важное эмоционально-смысловое значение, в песне иного жанра играть промежуточную, второстепенную роль. И в том, и в другом случае он выступает как составной, характерный элемент национального музыкального языка. С этой точки зрения мы разделяем мнение И.Земцовского о том, что "... музыкальная формульность сложилась раньше жанров..., возникновение напевов-формул предшествует возникновению жанровой системы в ее современном понимании. Жанры дифференцировались сначала функционально и поэтически, а затем музыкально (одна и та же формула

обслуживала разные по поэтике и назначению жанры)...

... Поэзия песни более непосредственно отражает дифференциацию функций, музыка же остается верна функциональности более высокого, более обобщенного уровня. Например, для музыки важен сам факт заклатья, а для поэзии важны конкретные цели и способы заклятий. Поэтому один напев сочетается с разными текстами..." (79, с.194). Эта мысль подтверждается и тем, что "...напевы-формулы обычно долговечнее породивших их ритуальных функций, и со временем, частично или полностью переосмысляясь, могут попасть в жанры совершенно иной функциональности" (79, с.180). В статье Н.Такмизяна об армянских духовных песнопениях мы читаем: "... В средние века, как везде, так и в Армении, к стихотворениям, предусмотренным для обязательного пения, не сочинялось отдельно самостоятельных мелодий. Существовали традиционные гласы (или мелодические модели), способные через свободное варьирование согласоваться с теми или иными поэтическими текстами, которые и становились основой музыкального и, особенно, интонационного воплощения тысячи песнопений...

Упомянутые гласы (мелодические модели), обладая своей ладовой и тематической (мотивной) характерностью, а также традиционными формами мелодического развертывания, находились в процессе исторического развития. Они совершенствовались и усложнялись технически, приобретали более живую силу художественного воздействия и количественно возрастали под влиянием новых времен и новых эстетических устремлений, и особенно благодаря деятельности одаренных, талантливых, подчас гениальных поэтов-музыкантов" (101, с.87).

Сказанное относительно "напевов-формул", т.е. мелодических оборотов в еще большей степени относится к ритмо-интонационным или интонационным формулам (ладовая, ритмическая сторона всегда подразумевается нами вместе с интонацией). Однако, если по отношению к жанру, в его социально-функциональном значении (обрядовые, трудовые, свадебные и т.д.) эти интонационные элементы нейтральны, то они заметно дифференцированы в эмоционально-смысловом значении жанра (драматический, лирический и т.п.)⁹.

⁹ В первом значении жанра мы опираемся на определение Л.Мазеля "Музыкальные жанры - это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с различными социальными (в частности социально-бытовыми, социально-прикладными) функциями музыки, в связи с определенными типами ее содержания, ее жизненными назначениями, условиями ее исполнения и восприятия" (31, с.18-19). Во втором значении мы опираемся на формулировку Ю.Тюлина "Жанр - это род (или вид) произведения, определяемый общим характером его содержания" (56, с.13).

Действительно, рассмотрение ряда песен народного, народно-профессионального творчества показывает, что первичные интонационные элементы в своей выразительной роли дифференцируются в основном по образно-эмоциональным признакам жанра, т.е. в песнях драматического плана действуют одни интонационные элементы, а в песнях лирического характера - другие.

Это заставляет нас рассматривать первичные интонационные элементы армянского музыкального фольклора в группах песен, различных по образно-тематическому и общему характеру¹⁰.

В результате, мы выделяем две основные группы песен. В первой - песни эпического, лирико-драматического, скорбно-патетического характера, в которых наиболее активную роль играют интонации песенно-речитативной основы.

Во второй группе - песни лирического, лирико-бытового, шуточного характера, в которых доминируют интонации песенно-танцевальной основы.

Для изучения первичных интонационных элементов песенно-речитативной основы из множества рассмотренных нами песен, в качестве примеров, мы выбрали несколько самых ярких, старинных образцов эпических, исторических, обрядовых, трудовых, лирических песен, песен бездомного, плачей и т.п. Среди них: крестьянские песни "Антуни" (скитальца), "Мокац Мирза" (эпическая историческая), "Апаранский оровел" (трудовая), "Авик" и "Крунк" (средневековые таги), "Тагвор баров" (свадебная), песня Саят-Новы "Аранц кез инч коним" (ашугская), городская песня "Аразн екав" и др. (см. пр. в приложении NN 1-10).

Интонационный анализ этих песен показывает, что среди первичных элементов песенно-речитативной основы выделяются наиболее броские, устойчивые обороты (интонационные формулы) и относительно устойчивые, общие обороты (типичные обороты). В первых заметно преобладает ритмо-интонационная характерность и соответственно - речитативно-декламационное начало, во вторых - преобладает ладо-мелодическая характерность с напевно-мелодическим выражением. Рассмотрим их подробнее в отдельности.

Среди интонационных формул выделяются три типа, которые встречаются в песнях вышеназванной группы как узловые интона-

¹⁰В качестве источников изучения армянских монодийных образцов были использованы: *Этнографические сборники Комитаса (152), С.Меликяна (158), Литургия Комитаса (151), хоры и сольные песни М.Екмаляна (149), Кара-Мурзы (150), Ванские народные песни (144), Гайдзаран (145), Обработки армянских народных песен-плясок Т.Алтуниана (127), сборники песен Саят-Новы, Шерала и др. (174, 199), книги Х.Кушнарера (29), Р.Аталяна (12), М.Брутян (14), А.Сарьян (173).*

ции, лежащие в основе их формообразования и развития. Они встречаются в различных вариантах. Мы приводим их основные инварианты:

1. “Призывно-восклицательные” интонации ¹¹ - тип 1, в нотных примерах будет обозначаться знаком $I \times I$, наиболее выразительны с ямбическим ритмом, ритмическим скачком или смещенным ямбом, с интервальными ходами, чаще всего, на кварту или секунду ¹². Встречаются в начале песни или мелодического построения на ладовых опорах или устремленные к ним и играют роль интонаций “завязки” (см. пр. а).



2) “Утвердительно-повелительные” интонации (тип 2 - $I \bar{O} I$) строятся между основным - вспомогательным - основным звуками или с проходящим звуком. Наиболее выразительны с ямбическим, хорей-ямбическим ритмом чаще всего в конце построений, в качестве “закрывающих” интонаций, устремленных к тонике или побочной опоре лада ¹³. Встречаются на ступенях: I-VII-I, II-III-I, III-V-V, III-I-I, III-II-I, III-IV-V и т.п. (см. пр. б).



3) “Чувственно-экзальтированные” интонации с триольным преддыктом (тип 3 - $I \triangle I$). В виде “узловых” интонаций они выступают с ямбическим ритмом и имеют решительно-возбужденный характер, а в качестве “интонационных развязок” - они встречаются в секвенционном движении, более сглаженным ритмом и имеют напевно-мелодическое выражение (см. пр. в, г).

¹¹У Х.Кушнарера называются “мотивы-зовы” (29, с.31).

¹²Ритмическим скачком М.Брутян называет резкое сопоставление малой и большой длительности (14, с.96), а смещенным ямбом - ямб с метрическим смещением преддыкта. При этом следуют друг за другом два акцента: первый - метрический, второй - ритмический, но метрический акцент смягчается малой ритмической длительностью, и построение воспринимается как ямбическое (14, с.89).

¹³В ладах армянской музыки помимо тоники фигурирует и побочная опора, значение которой определяется метро-ритмической, интонационной устойчивостью. Это, обычно, последний звук первоначального ладового звукоряда - трихорда, тетрахорда, пентахорда, поэтому находится от тоники на расстоянии терции, кварты, или квинты (14, с.23).



Нетрудно заметить, что во всех приведенных интонационных формулах ямбический ритм со своими разновидностями является фактором усиления эмоциональной выразительности. Он наиболее часто встречается в песнях данной группы ¹⁴.

Заметна также различная функциональная роль этих интонационных оборотов внутри мелодических построений. Одни выступают в роли интонационных “завязок” (тип 1), другие - в роли интонационных “развязок” (тип 3), третьи - “замыкающих” интонаций (тип 2).

Таким образом, все они выступают в роли синтаксических единиц музыкальной речи. Нередко они встречаются и с переменной функциональностью, но в этом случае они менее значительны и заметны.

Что касается относительно устойчивых, более общих оборотов, или, условно говоря, “типичных” элементов, то среди них выделяются восходящие скачковые интонации между тоникой и побочной опорой (терцовые, квартовые, квинтовые), кадансовые обороты между III-I, VII-I, IV-I, II-III-I и другими ступенями, а также волнообразные, круговые секвенционные обороты, опевающие ладовые опоры, чаще всего нисходящие ¹⁵, юбилейные вокруг ладовых опор в виде группето, квинтолей, секстолей, септолей и т.п., выступающие чаще в участках мелодического развертывания широкого дыхания (см. пр. группы д).

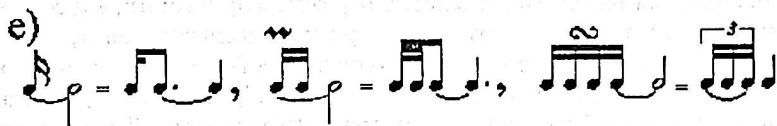


В песнях рассматриваемой группы заметную выразительную

¹⁴О преобладании ямбичности в армянском языке и музыкальном творчестве еще в начале XX века писал М.Абегян (5. с.393-399).

¹⁵Х.Кушнарев неоднократно подчеркивал характерность нисходящих секвенций в армянской монодии (29, с.513).

роль играют мелизмы, которые часто ассоциируются с интонационными формулами или типичными оборотами. Например, форшлаг часто воспринимается как интонационная формула типа 1, двойной форшлаг, или мордент - с формулой типа 2, группето - с формулой типа 3 и т.д. (см. пр. е).



Вышеназванные интонационные элементы, безусловно, не охватывают всего богатства и разнообразия интонационных особенностей армянского музыкального фольклора в их конкретных проявлениях. Более того, многие из них являются общими для многих музыкальных культур, особенно для восточных стран. Однако, как интонационные инварианты, они в каждой национальной культуре выявляют свою частную специфику, связанную с особенностями ладовой, метро-ритмической организации, формообразования, т.е. факторов, исходящих из национального характера, мышления, словесной речи, языка, ощущения звука и т.п.

Характерность этих интонаций проявляется именно в общем контексте песни, в закономерностях ее мелодического развертывания, которые также переходят в композиторское творчество, как особенности национального музыкального мышления. С этой точки зрения, характерность интонационных элементов песенно-речитативной основы выявляется в песнях, в которых преобладают: свободно-импровизационное начало с сочетанием напевных и речитативно-декламационных интонаций, нерегулярный ритм, несимметричность, неквадратность построений, преодоление периодичности путем свободного опевания слога. Узловые интонации в них очень кратки, лаконичны, но несут в себе мощный эмоциональный заряд, который дает толчок мелодическому развитию и спаду на большом расстоянии (эта особенность широко проникает в армянское композиторское творчество). Песни этой группы протекают в ладовых звукорядах локрийской, миксолидийской основы, в гармонических или двойственных ладах¹⁶, которым и обусловлена выразитель-

¹⁶Строение гармонических ладов в армянской музыке отличается от гармонического мажора или минора европейской системы. М.Брутян характеризует их таким образом: "Гармонические лады по своей сущности мажоро-минорные, или миноро-мажорные, поскольку в них тоническая фригийская секунда, лежащая между тоникой (соль) и побочной опорой (до) может разрешиться в равной мере и вверх, и вниз, что ведет к равнозначной устойчивости обеих ладовых опор (14, с.44-45). →"

ность вышеуказанных интонаций. Многие из интонационных элементов песенно-речитативной основы широко проникают в драматические, эпические, скорбно-патетические темы симфонических произведений послевоенных лет.

Для выявления интонационных особенностей песенно-танцевальной основы мы рассмотрели многие образцы лирических, шуточно-бытовых песен танцевального характера и плясовые напевы, среди которых в качестве примеров приводим: крестьянские песни "Еркинкн ампела" (лирическая), "Чем у чем", "О, Телло джан", "Нанари, наз" (любовно-бытовые), "Хнки цар", "Таланн екав" (шуточно-бытовые), "Кочари", "Сона яр" (плясовая, лирическая), "Ануш джан" (лирическая) и др. (см. пр. в приложении NN 11-19).

Интонационный анализ песен этой группы показывает, что в них нет ярко устойчивых интонационных формул. Формульность здесь выражается скорее в метро-ритмической основе и типичность интонационных оборотов подчиняется этой формульности (поэтому в нотных примерах их не будем обозначать особым знаком).

Объясняется это тем, что в песнях с танцевальной основой мелодико-интонационные построения следуют скорее за строфическим ритмом, нежели за ритмо-интонацией слова, слога.

По признакам метро-ритмической формульности эти песни и их характерные интонационные обороты делятся на два основных типа: тип 4, опирающийся на двухдольный метр, и тип 5, опирающийся на трехдольный метр.

Интонационные обороты типа 4 связаны в основном с волевыми, мужественными, акцентированными, но равномерными ритмами с двухдольным метром (см. пр. NN 17-18). Их ритмические формулы:



→ Х.Кушнарев называет эти лады двойственными, выделяющимися как лады "принципиально не натуральные и не монотоникальные"... "Принцип двойственности, лежащий в основе организации рассматриваемого лада, в той или иной мере и в зависимости от интонационного контекста, обнаруживается в функциях всех его ступеней, в том числе и в функциях двух его опорных тонов. Эти последние соотносятся внутри системы двояким образом: либо как тоника с субдоминантой, либо как доминанта с тонойкой (29, с.519-520).

Помимо двойственных или гармонических ладов существует и дважды-двойственный (термин Х.Кушнарера) или дважды-гармонический лад с двумя уя.2, широко распространенный в гусано-ашугских монодиях, в переднеазиатском мугамате, составляющий основу мугама "Чаргя" (29, с.545-546)."

Интонационные обороты типа 5 опираются на более плавные ритмы с трехдольным метром. Характерны для этой группы периодически повторяющиеся синкопы через такт, подчиненные равномерно-регулярному метру (см. пр. NN 11, 13, 15).

Их ритмические формулы:



Нередко встречаются интонационные обороты, опирающиеся на переменный метр, с сочетанием ритмичных формул типа 4 и 5, но с регулярной периодичностью построений (см. пр. N 19).

Типичность интонационных элементов этой группы также обусловлена характерностью ладовых звукорядов, с опеванием ладовых устоев, со скачками, устремленными к ладовым опорам, с секвенционным движением, направленным к ладовым устоям. Ладовая основа здесь более однозначна, стабильна. Характерны лады ионийской, миксолидийской, эолийской основы, гармонический лад. В мелодическом развертывании этих песен действует регулярный метр, периодичность ритмических рисунков, симметричность построений с вариантными повторами, небольшой охват диапазона и преобладание куплетности.

Мелизмы в этой группе песен играют чисто орнаментальную роль, изредка ассоциируясь с интонацией возгласа или скачка в танце.

Не исключено в этой группе и наличие песенно-речитативных интонаций, особенно в лирико-созерцательных песнях. Однако в окружении описанных выше особенностей мелодического развертывания они получают мягкое, плавно-напевное выражение.

Интонационные элементы песенно-танцевальной основы находят широкое развитие в шуточно-скерцозных, жизнерадостно-торжественных темах многих симфонических произведений армянских композиторов.

Помимо интонационных особенностей народного песнетворчества, ряд характерных черт со временем кристаллизировался в народной, народно-профессиональной инструментальной музыке, высокое развитие которой было связано главным образом с искусством гусано-ашугских мелодий-тагов X-XII веков и мугамата, опирающегося на мелодические богатства народного песнетворчества. На основе исследований Х.Кушнарева (29, с. 41-43; 217-19 и др.)

можно заключить, что одной из характерных черт инструментальной музыки армян, как и многих народов Кавказа, является наличие выдержанного тона, так называемого "дама", опирающегося на тонику лада. "... Он используется преимущественно в инструментальной музыке: при игре на двухтрубной волынке-паркапзуке, при игре на двух дудуках или зурнах..." (29, с.41). При двух сопровождающих инструментах выдержанный бас опирается на тонику и побочную опору. Таким образом, "дам" выступает в качестве простейшего выражения многоголосия. "... В образовании подобных многозвучных "органных пунктов", следовательно, помимо тоники могут принимать участие ступени, находящиеся с последней в квартовом, квинтовом, октавном, а в отдельных случаях и в терцовом отношениях" (29, с.43).

Применение выдержанных квартовых, квинтовых, а в октавном охвате кварто-квинтовых басов стало характерным для армянского композиторского творчества, а в дальнейшем получило широкое применение в музыке А.Хачатуряна и в композиторском творчестве послевоенных лет.

Из народной инструментальной музыки перешли в композиторское творчество и ряд особенностей, связанных с тембровой окраской, спецификой звукоизвлечения, строя и общим характером звучания таких инструментов как тар, кяманча, саз, дудук, паркапзук, доол, дап и др. (К этим особенностям мы неоднократно будем обращаться в процессе исследования).

Все вышеописанные особенности армянского музыкального фольклора широко проникли в профессиональное композиторское творчество с первых шагов его становления.

РАЗДЕЛ III

РАЗВИТИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В АРМЯНСКОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ДО 1950-х ГОДОВ

Национальная монодия служила основой для развития армянского композиторского искусства с первых шагов его становления. Творчество первых ярких представителей армянской композиторской школы Х.Кара-Мурзы, М.Екмаляна, Н.Тиграняна, Комитаса представляли в основном обработки народных песен для хора, для голоса с фортепианным сопровождением, народных танцев для фортепиано, скрипки и т.п.

В этих обработках мелодия народной песни оставалась почти неизменной. Однако очень важно было в многоголосном изложении и гармонизации сохранить специфику ее интонационной природы, ладогармонической основы, что удавалось этим композиторам в разной степени.

Уже в обработках Х.Кара-Мурзы и М.Екмаляна, при их заметной приверженности к гомофонно-гармоническому стилю классической музыки европейской традиции с ее тонально-функциональной основой, выявились и своеобразные черты фактуры, полифонического голосоведения, ладо-тональных и гармонических соотношений, связанных с особенностями народной музыки. Это, прежде всего, сохранение ощущения ладовой основы, опирающейся на тонику и побочную опору, выделение типичных интонационных оборотов в мелодической линии и их проведение в средних голосах. Характерны, например, обороты между ступенями IV-IV-V, VI-VI-V, VI-I, II-III-I и др. в средних голосах, или же синкопированные ходы между ступенями I-V, I-IV на фоне выдержанного баса, что в какой-то мере ассоциируется с ритмикой народных ударных инструментов, сопровождающих пение или танец (см. в песнях "Сирун а", "Багер, ми каначецек", "Нану дардер" М.Екмаляна (149, с.12, 23, 61).

Национальную окраску придают также выдержанные басы, органичные пункты, строящиеся на ладовых опорах, чаще всего на тонической квинте или квинтквартаккорде. Примером могут служить: "Егсо джан", "Зома, зома" М.Екмаляна (149, с.29, 54).

Проникновение характерных интонационных элементов в многоголосную ткань, использование выдержанных басов, как типичного приема многоголосия, полиладовые, политональные соединения, берущие начало от народной музыки и сохраняющие своеобразие ин-

тонационной сферы, утверждаясь в творчестве первых армянских композиторов-классиков, становятся характерными и для последующих композиторов.

В обработках Н.Тиграняна (танцы для ф-но, пьесы для скрипки и ф-но и др.) к этим особенностям прибавляются и своеобразные приемы подражания народным инструментам (тару, сазу, кяманче), которое достигается с помощью мелизматических ходов, трелей, форшлагов, мордентов на альтерированных ступенях лада, а также подражания ритмам ударных инструментов - дапа, доола с помощью квартовых, квинтовых мелодических скачков, устремленных к ладовым опорам, которые К.Худабашян по праву называет "мелодическими остинато" ("Ранги", "Финджан" -188, с.3, 6).

Широкое применение мелизмов, хроматизмов и альтераций связано также со стремлением сохранить специфику звучания нетемперированного строя армянских ладовых звукорядов. Благодаря этому типичные интонационные обороты внутри многоголосной инструментальной фактуры сохраняют свою национальную окраску, несмотря на то, что Н.Тигранян широко пользуется такими аккордами европейской мажоро-минорной системы как D₇, DD₇, VII₇, уменьшенные аккорды и т.д.

На новом, классическом уровне осуществился синтез интонационных особенностей национальной музыки с современными средствами выразительности музыкальной культуры XX века в творчестве Комитаса.

В вокальных, хоровых и инструментальных сочинениях Комитаса намного шире и ярче сказалась связь с национальными истоками, несравненно активнее выступили в качестве элементов строения многоголосной ткани первичные интонационные элементы народной музыки. Действенное стала их роль в горизонтальном, полифоническом переплетении голосов, а также в сочетании различных ритмических пластов многопланово развертывающихся музыкальных полотен.

Интересно заметить, что там, где в мелодии преобладают интонационные элементы песенно-речитативной основы, ведущим является полифоническое начало (хоры "Гутанерг", "Сарери вров", "Луснакн ануш", "Шорора ануш", "Кали ерг", "Луснакн сари такин", "Гадек берек тагворамер" и др. (155, с.20, 24, 29, 40, 103), (156, с.35, 56). А там, где преобладает песенно-танцевальная основа с ритмическими формулами типа 4 и 5, более характерной становится гомотонно-аккордовая фактура (хоры "Им чинари яр", "Ери, ери, ери джан", "Сарен елав", "Тагвори мер дус ари", "Арнем, ертам им яр"

и др. (155, с.15, 25, 54), (156, с.16, 20).

И в том, и в другом случае широко, гибко и многообразно применяются выдержанные звуки в средних голосах и остинатные басы, с одновременным сочетанием разных ритмических рисунков (это наглядно и в хорах, и в сольных песнях, и в фортепианных танцах).

Применение выдержанных терцовых, квартовых, квинтовых звуков, квинтовых, квартквинтовых остинатных басов у Комитаса непосредственно вытекает из особенностей народной музыки. Как правильно отмечает Г.Геодакян, - "... в творчестве Комитаса обращение к выдержанному звуку является не отдельным, частным приемом в пределах обыкновенного мажора-минора, а одним из основных принципов организации звуковой ткани (...). И, как свидетельствуют многочисленные примеры, в сочинениях Комитаса проявление различных квинтовых, квартовых, терцовых созвучий непосредственным образом связано с конкретной структурой лада, с тем положением, которое занимает побочная опора лада в данной мелодии" (26, с.112).

В яркости, динамичности комитасовских сочинений значительную роль играет и тембровая выразительность. Помимо подражания народным инструментам, которое наиболее интересно претворилось в фортепианных танцах, где он искусно передает ритмы дапа, дола, вибрирующие оттенки звучания тара и т.п., он применяет и новые, своеобразные приемы динамико-акцентной, тембровой выразительности. Этому способствуют: ритмическая активность и многоплановость фактуры; драматургическая осмысленность пауз и их ритмическая многослойность; тембро-регистровые перемещения отдельных звуковых "точек" или интонационных оборотов; мелизмы на расстоянии больше октавы; широкий охват крайних регистров при легкости, прозрачности фактуры, с помощью которых создается своеобразное ощущение глубины, пространства, воздуха ("Антуни", "Канче крунк", "Цирани цар" и др. (153, с.27, 50, 37). Многие из этих особенностей соприкасаются с новыми средствами выразительности музыки XX века, оставаясь в то же время носителями национального своеобразия.

Характеризуя творчество Комитаса, как явление новое, современное, Г.Геодакян в статье "Комитас" пишет, - "... Обобщив и практически переработав опыт своих предшественников, Комитас придал армянской музыке совершенно новое качество. Решение наиболее актуальных проблем своей национальной культуры он сумел поднять до уровня решения проблем, стоящих перед всем музыкальным искусством XX века. Творчество Комитаса как бы раскры-

ло необозримую даль прошлых веков национальной музыки, вело к самим истокам ее зарождения, и в то же время оно было обращено в будущее, неразрывно связано с новой эпохой в развитии мирового музыкального искусства. Именно в этом заключается историческое значение Комитаса, ставшего основоположником армянской классической музыки" (74, с.40).

В развитии интонационных особенностей национальной музыки нельзя обойти оперу *А.Тиграняна "Ануш"* (187), музыка которой изобилует характерными интонационно-мелодическими оборотами народной музыки. Интонационные формулы, типичные обороты песенно-речитативной основы выступают в симфоническом вступлении к первой картине (с.9, ц.10), Серенаде (с.10, ц.21) и в последней арии Саро "Торы мои" (с.283), в дуэте Ануш и Моси (с.233), в заключительном хоре "Прощание" (с.302) и др. Они разворачиваются в основном в свободно-импровизационном стиле гусано-ашугских песен и тагов.

Интонационные элементы песенно-танцевальной основы с ритмическими формулами типа 4, 5 лежат в основе танцевальных сцен второго действия ("Сольный танец" с.75, Пастуший танец - с.81, Групповой танец - с.96), в общей пляске, в финальном танце, в танце Саро и Моси и во многих танцевальных номерах третьего действия (с.182, 222, 180). В них композитор широко применяет характерные четкие ритмы армянских танцев.

В творчестве Р.Меликяна (песни, романсы с сопровождением фортепиано, среди них циклы: "Змрухти", "Зар-вар" и др.) происходит синтез интонационных и стилевых особенностей народной крестьянской, гусано-ашугской и городской песни (Комитас, Кара-Мурза, Екмалян обращались преимущественно к крестьянским и духовным песнопениям). Не используя конкретно-цитатных образцов народной музыки, Р.Меликян создает песни очень яркие по национальному колориту, опирающиеся на первичные интонационные элементы фольклора.

Наиболее характерными становятся интонационные обороты с увеличенной секундой (характерный признак гармонических ладов, нашедших широкое применение у Р.Меликяна).

Типичные интонационные обороты песенно-речитативной и песенно-танцевальной основы проникают в партию инструментальных сопровождений в качестве элементов подголосочной полифонии (см. песни: "Гиперн екав", "Манукн у джурь", "Ес блбул ем" 160, с.8-21).

Интонационная характерность музыки Р.Меликяна связана прежде всего с насыщенностью фактуры и гармонического языка.

Здесь еще более сгущаются тонально-гармонические краски битональных соединений, опирающихся на ладовые особенности народной музыки (примечательны тональные соотношения в песнях “Сев какавик” e-g, “Манукн у джурь” - g-h, “Ми лар” - g-Д и т.д.). В гармоническом сопровождении широко применяются квартквинтаккорды, септаккорды разных ступеней с обращениями, а также ряд новых, “ладо-диссонантных” аккордов (термин Р.Степаняна - 120), то есть, аккордов, вбирающих в себя в вертикальном расположении звуки ладового звукоряда. И поскольку Р.Меликян широко пользуется ладовыми альтерациями и хроматизмами, то появляются “ладо-диссонантные” аккорды самого разного строения. Характерными становятся секундквартаккорды с альтерированными ступенями. Нередко в гармоническую вертикаль включаются также мелизматические обороты мелодии в виде звуковых “кластеров” (см. “Ми лар”, “Шапах кутас” (60, с.14, 17).

В переменности мажоро-минорных соотношений становится характерным наличие мажорной субдоминанты в миноре, минорной субдоминанты в мажоре, связанное с вариантностью IV и VI ступеней (“Манукн у джурь”, “Ес блбул ем” и т.д.). Эта особенность также получит дальнейшее развитие в армянском композиторском творчестве.

В творчестве Р.Меликяна продолжают свое развитие некоторые принципы Комитаса в построении инструментального сопровождения. А именно, широкий охват диапазона, резкие динамические контрасты-сопоставления, мелизмы, взятые через октаву и т.п.

И хотя, в отличие от Комитаса, фактура в фортепианном сопровождении песен Р.Меликяна более насыщена аккордовым звучанием, бурно ниспадающими или устремленными вверх аккордово-арпеджированными пассажами, сгущенными звуковыми “мазками”, однако в целом музыка Р.Меликяна также отличается ясностью, прозрачностью фактуры, тонкостью тембровых красок.

В творчестве Р.Меликяна многие интонационные особенности народной музыки поднимаются на новый уровень композиторской техники, подготавливая почву для их дальнейшего развития в армянской инструментальной музыке.

Связь с народно-национальными музыкальными истоками по-своему претворяется в творчестве А.Спендиаряна. Здесь мы встречаемся и с цитатным использованием фольклорного материала и с оригинальным тематизмом, опирающимся на характерные элементы народной музыки.

В своем оперном и симфоническом творчестве А.Спендиарян использует монодии, выбирая образцы крестьянских, гусано-ашуг-

ских песен, персидских мугамов, народных танцев, не только армянских, но и крымских, украинских, русских.

Широкое симфоническое развитие получили армянские крестьянские песни "Сона яр", "Кужи ара", "Ари Манан", "Вард копикс" (с.130, 79, 175, 219), танцы "Кяндрбаз", "Шавали" (с.221, 220), восточные мугамы "Эйдари", "Навруз араби" (с.37, 39) в опере "Алмаст" (179).

Ашугская песня "Дун эн глхен" и мугам "Геджаз" использованы в симфоническом произведении "Ереванские этюды" (177, с.211-231).

В цитатном использовании композитор проявляет активный творческий подход к фольклорному материалу, в соответствии с образом и всем замыслом произведения либо сохраняя первоначальный облик и эмоциональный заряд народной мелодии, либо изменяя ее изложение, ход ее развития и придавая ей новое образно-эмоциональное выражение. Примером последнего могут служить песни "Сона яр" и "Кохба яйли", которые, будучи веселыми, мужественными плясовыми песнями, в процессе симфонического развития в опере "Алмаст" приобретают более решительные, воинственные черты, олицетворяя силу, героизм армянского народа. Другой яркий пример песня "Дун эн глхен" Саят-Новы, которая в "Ереванских этюдах" превратилась из патетико-драматической песни в лирическую. "Переинтонирование, переосмысление народных мелодий, включение их в тематику своих произведений вообще очень характерны для творческого метода Спендиаряна. Он даже ввел применительно к различным методам использования фольклорных образцов термины "обработка" и "разработка". Сохраняя ладовую характерность народных мелодий, А.Спендиарян также опирается на функциональную переменность тоники и побочной опоры лада, создавая таким образом полиладовые, политональные соединения, типичные для национальной музыки (см. К.Худабаян - "О некоторых принципах обработки народного материала в творчестве А.Спендиаряна" - 107, с.73).

Примечательно, что в звучании симфонического оркестра композитор стремится передать тембровые краски и выразительные особенности народных инструментов дапа, доола, саза, тара, тем самым как бы сохраняя темброво-интонационную выразительность народной мелодии. "Он развивает элементы полифонии, заложенные в народном творчестве, создает новые тембровые сочетания инструментов, добиваясь звучания, близкого народному инструментарию Ближнего Востока и в первую очередь армянского народа" - пишет А.Барсамян (13, с.12).

Этими свойствами ладо-тонального, тембрового мышления, связывающими творчество А. Спендиаряна с народно-национальными истоками, обусловлена также национальная характерность многих его собственных тем. Во многих оригинальных темах композитор широко применяет интонационные формулы типа 1, 2, 3, значительно шире - типа 3 (с триольным преддыктом), а также типичные интонационные обороты, в том числе квартовые, квинтовые, терцовые ходы между тоникой и побочной опорой, интонационные обороты, опевающие ладовые опоры, секвенционные ходы, мелизматику и т.п.

В темах с танцевальной основой он нередко опирается на интонационные обороты с ритмической формулой типа 4, 5.

Широкое место в оригинальных темах занимают ладовые альтерации, хроматизмы, а также интонационная выразительность седьмой натуральной ступени.

Многие из этих особенностей можно заметить в темах вступления и побочной партии симфонической картины "Три пальмы" (178, с.3, т.5, с.26, ц.6, т.5), во многих отрывках оперы "Алмаст" и особенно в симфонической картине "Измена" (179, с.235-256).

Вместе с тем, в творчестве А. Спендиаряна национальные элементы окружены изысканными штрихами, некоторыми чертами русского "ориентализма", которые выявляют своеобразие творческого стиля композитора и со временем, наряду с особенностями его творчества, приобретают силу традиционности в армянском композиторском творчестве.

Интонационные особенности национальной музыки достигают нового уровня развития в творчестве А. Хачатуряна. В оригинальном тематизме симфонических произведений А. Хачатуряна уже происходит некоторая дифференциация выразительной роли интонационных элементов песенно-речитативной и песенно-танцевальной основы в разных по характеру темах. В эпических, драматических, возвышенно-лирических темах широкое место занимают интонационные формулы типа 1, 2, 3 и типичные обороты песенно-речитативной основы. Примерами могут служить: вступление I части Второй симфонии, тема побочной партии I части Концерта для скрипки с оркестром (190, 192) и др.

Любопытно, что даже в темах с цитатным использованием такого же характера (эпико-драматического), композитор для усиления эмоциональной выразительности прибегает опять-таки к этим интонационным элементам. Например, в использовании народной мелодии "Ворскан ахпер", в III медленной части Второй симфонии автор с помощью пауз особо подчеркивает хорей-ямбический ритм с инто-

национальной формулой типа 1, тем самым более обостряя драматизм темы (190, с.99, т.1).

В качестве другого примера можно привести тему из II части фортепианного концерта, опирающегося на мелодию тифлисской армянской городской песни. Сравнивая эту тему с фольклорным образцом нетрудно заметить, что композитор в ней подчеркивает “призывные” (формула типа 1), “утвердительные” интонации (формула типа 2), триольные обороты с ямбическим ритмом (формула типа 3), которые становятся узловыми в изложении темы и играют важную роль в ее дальнейшем развитии. Для наглядности приводим нотные примеры народной песни и темы концерта, в которых интонационные формулы обозначены соответствующими знаками (см. примеры NN 20 и 21).

Наряду с этим, в ряде тем жизнерадостного, шуточно-лирического характера заметную выразительную роль играют интонации песенно-танцевальной основы. К таким темам относятся: тема побочной партии I части Второй симфонии (190, с.13), тема побочной партии I части Фортепианного концерта (191, с.10), тема III части Скрипичного концерта (191, с.45) и др.

Упомянутые темы опираются на интонационные обороты с ритмической формулой типа 5 (с трехдольным метром).

Еще более широкое место занимают темы, опирающиеся на интонационные обороты с ритмической формулой типа 4 (с двухдольным метром). Это, большей частью, моторно-пульсирующие, стремительные темы, которые соединяют в себе национально-характерную ритмическую основу с динамикой современной музыки. К таким темам можно отнести: темы финалов Первой симфонии, Фортепианного концерта, Виолончельного концерта, тему главной партии I части Скрипичного концерта, Скерцо Второй симфонии и др.

В интонационном словаре музыки А.Хачатуряна соединяются, с одной стороны, характерные черты крестьянского фольклора, т.е. диатоническая ладовая основа с интонационной выразительностью седьмой натуральной ступени, широкое применение гармонических ладов с интонационным оборотом увеличенной секунды, многообразие танцевальных ритмов и т.п., с другой стороны - характерные особенности гусано-апугской музыки, с возвышенно-патетическим тоном выражения, с богатым применением ладовых альтераций, хроматизмов, модуляций, широким охватом диапазона, с мелизматическими украшениями, орнаментикой, подражающие виртуозной манере исполнения на таре, сазе и других инструментах.

В творчестве А.Хачатуряна устанавливаются новые ладо-гармо-

нические приемы выразительности, несущие с собой расширение тонально-гармонической сферы, уплотнение полиладовых, политональных и полифункциональных наслоений, ведущие к "хроматизации лада" (определение Г.Геодакяна (76).

Характерная черта музыки А.Хачатуряна - ритмическая многоплановость, преодоление ритмической периодичности даже в темах с танцевальной основой, создание не только густой полифонической, но и многоплановой фактуры.

В творчестве А.Хачатуряна с новой силой выявились черты эпико-лирического, экспрессивно-эмоционального самовыражения национального характера, теплота и непосредственность. Правильно отмечает А.Ханбекян в статье "Крупный пласт" А.Хачатуряна и его истоки", считая одной из важных черт национальной характерности в симфонизме А.Хачатуряна "крупный симфонический пласт", так называемое - "симфоническое стояние, вытекающее из особенностей гусано-ашутского искусства, из его лирико-созерцательных, эпико-драматических образных слоев". "...Крупный, однородный пласт, выхватывающий основную мысль произведения, "стояние" лирическое или патетическое рождается симфонизмом народной песни, танца"... "...Симфоническое "стояние" А.Хачатуряна, то лирически-отрешенное, то экспрессивное; опирается на ряд моментов. Это расширенные лады, где развитие ритмоинтонаций, переинтонирование временных устоев создает удивительно тонкое, одухотворенное мелодическое движение, богатейшую внутреннюю динамику эмоций. Это остинатный бас, настойчиво подчеркивающий ведущее тоническое начало, длительное погружение в монотональную сферу в условиях полилада. Это прием повторности в развитии материала, способствующий погружению, ощущению единого эмоционального пласта, однако расцвеченного тончайшими переливами красок-эмоций" (106, с.127, 137).

В охвате новых слоев народно-национальных музыкальных истоков, в их широком симфоническом развитии выявились особенности национального мышления А.Хачатуряна, которые подготовили новую, еще более благодатную почву для дальнейшего развития национально-традиционных черт в армянском композиторском творчестве.

Особенности национальной музыки широко проникают также в симфонические произведения *А.Степаняна* и *Г.Егуазаряна*, созданные в 1940-е годы.

Наиболее значительные сочинения 40-х годов в области симфонической музыки А.Степаняна - Первая и Вторая симфонии, написанные в годы Великой Отечественной войны (1944,1945), проникнуты

патриотическим духом. Наряду с оперой "Лусабацин" ("На рассвете") они явились ярким свидетельством его творческой зрелости.

Своеобразие творческого стиля А.Степаняна было обусловлено не только эпической широтой полотен, чувственно-уравновешенным, созерцательным характером образов, не только богатой палитрой тембровых, гармонических красок, но, прежде всего, широким охватом интонационных особенностей национальной музыки - крестьянских, ашуго-гусанских песен и духовных песнопений.

К национальным истокам композитор обращается и с цитатным использованием и широким применением интонационных особенностей в оригинальном тематизме. Примечательно, что А.Степанян впервые в армянской симфонической музыке использовал духовные песнопения, выявил их своеобразную мелодико-интонационную красоту, выдержанную в строгих, величественных тонах, через них он раскрыл новые грани эмоционального строя музыки своего народа.

Ярким примером может служить проведение средневекового шаракана (духовного гимна) "Айсор жоговял" в качестве тематического зерна в Первой симфонии.

В создании оригинальных тем и в процессе их развития композитор опирается на характерные интонационные элементы национальной музыки. В ряде тем эпического, драматического характера заметную выразительную роль играют интонационные формулы, типичные обороты песенно-речитативной основы. В качестве примера можно привести первую тему побочной партии I части Первой симфонии (180, с.21).

Широкое место занимают также темы, опирающиеся на интонационные элементы песенно-танцевальной основы. Среди них: тема главной партии III части, тема эпизода Первой симфонии (180, с.28-63).

В симфонических произведениях Г.Егиазаряна также находят место темы с использованием народных мелодий и оригинальный тематизм с ярко выраженной национальной основой.

В годы Великой Отечественной войны было создано одно из значительных произведений Г.Егиазаряна в симфоническом жанре - симфоническая поэма "Айастан" ("Армения"), исполненная героико-патриотических чувств, связанная с образом армянского народа, его героическим прошлым и настоящим. Вся музыка поэмы дышит национальным колоритом. В основу оригинального тематизма легли характерные интонационные элементы песенно-речитативной основы в теме вступления (146, с.3), а также интонации песенно-танцевальной основы с ритмической формулой типа 5 в теме главной

партии (146, с.22), для создания лирико-эпической темы побочной партии композитор использовал характерные обороты крестьянской трудовой песни "Ол ара, езо" - ("Аробная песня") (146, с.27, т.3).

К цитатному использованию Г.Егиазарян обращался и в произведениях послевоенных лет, в "Танцевальной сюите" для большого симфонического оркестра, где использованы народные мелодии "Яман яр", "Вагаршапатский танец", "Сарери овин мернем" и др. (147, с.3, 28, 53), в симфонической картине "К восходу солнца", где широкое симфоническое развитие получает армянская народная свадебно-ритуальная мелодия "Саари" (148), позже, в Симфонии "Раздан" он использовал в качестве тематического зерна интонационные обороты народной песни "Мачкал" (III часть) и др. Танцевальные ритмы и ритмические формулы типа 4, 5 особо интенсивно проникают в тематизм произведений Г.Егиазаряна. Впервые здесь получают широкое развитие активные, двухдольные чеканные ритмы сасунских танцев с их эпическим размахом, величественно-воинственным духом (в дальнейшем они заняли ведущее место и в творчестве молодых композиторов 50-х годов, в особенности в произведениях Э.Оганесяна).

Как и в творчестве А.Степаняна, у Г.Егиазаряна наблюдается активный творческий подход к фольклорному материалу, который уже в экспозиционном изложении подвергается заметным изменениям, окрашивается новыми ладо-гармоническими, тональными, тембровыми и динамическими средствами выражения. И цитатный, и оригинальный тематизм в произведениях Г.Егиазаряна отличается своеобразием, ощущением национального жизнесприятия, броскостью национальных красок.

Говоря о национальном своеобразии произведений Г.Егиазаряна, авторы монографий о нем И.Болян (22), К.Худабашян (61) отмечают не только широкое проникновение интонационных особенностей народной музыки, обилие всевозможных танцевальных ритмов народной музыки, не только ладовую специфику, представленную широким применением натуральных звукорядов эолийского, дорийского, фригийского, двойственного и других ладов (61, с.76), не только богатство своеобразных тонально-гармонических сочетаний, вырастающих из особенностей народной музыки, но и как очень важный фактор самобытности почерка отмечают особую колоритичность его оркестра, тембровую изобретательность, сочетание тонко-прозрачных и ярко-огненных цветов, его прирожденное чувство цвета, тембра. В цветовых гаммах полотен Г.Егиазаряна особо выделяются солнечные краски, получаемые своеобразным применением

ем засурдиненных труб, сочетанием деревянно-духовых и струнных, подражанием тембрам народных инструментов - зурне, паркапзуке и т.п., которые способствуют темброво-интонационному выявлению национального характера. Не случайно, именно кслористичность, тембровая изобретательность явились сферой самых активных влияний музыки Г.Егиазаряна на симфоническое творчество более молодых армянских композиторов.

Таким образом, интонационные особенности армянского музыкального фольклора проникают в творчество армянских композиторов как семантические частицы национального музыкального языка. Однако, у разных авторов они получают различное выражение, в зависимости от стиля, индивидуального почерка композитора. Так, в одном случае, они находятся в сфере строгого, лаконичного, сдержанно-уравновешенного стиля выражения, идущего от крестьянского, духовно-профессионального и народно-профессионального песнетворчества (Жомитас, А.Степанян, Г.Егиазарян и др.), в другом случае, они преломляются в более густых, сочных тонах, в стиле эмоционально-приподнятого, импровизационного выражения гусано-ашугского искусства и в сочетании стилевых особенностей разных слоев музыкального фольклора (А.Спендиарян, Р.Меликян, А.Хачатурян и др.).

В использовании фольклорного материала наблюдается следующая тенденция: со временем целостное использование уступает место фрагментарному, все более активным становится отношение к цитатным темам, к их широкому симфоническому развитию в русле закономерностей сонатно-симфонического мышления. Постепенно, уже в творчестве А.Хачатуряна, А.Степаняна, Г.Егиазаряна, наряду с цитатными темами широкое место занимают оригинальные темы с яркой национальной характерностью. В них уже наблюдается процесс дифференциации выразительной роли интонационных элементов песенно-речитативной и песенно-танцевальной основы в разных по характеру и образно-эмоциональному строю темах.

На такой традиционной основе выросло творчество нового, молодого поколения армянских композиторов, в котором связь с национальными истоками осуществлялась в свете новых особенностей композиторского мышления, новых художественных стремлений, новых претворений традиционного и новаторского.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ТЕМАТИЗМ, ОСНОВАННЫЙ НА ФОЛЬКЛОРНОМ МАТЕРИАЛЕ

Изучение армянской симфонической музыки 1950-60гг. показывает, что композиторы этого периода продолжают традиционную для армянского композиторского творчества линию использования монодий в тематизме симфонических произведений. Вместе с тем, "цитатные" темы в этот период уже занимают сравнительно малое место по отношению к оригинальному тематизму. Наблюдается новое отношение к народной музыке. Композиторы обращаются к фольклорным образцам не только как к богатому мелодико-тематическому источнику, но и как к определенной образно-эмоциональной сфере национальной музыки. При этом, они выявляют более активное, творческое отношение, преломляя фольклорный материал в новом синтезе национально-традиционного и современного.

Поскольку использование фольклорного материала само по себе не обеспечивает еще истинно национальный характер музыки, для этого необходимо, чтобы тематический материал и методы его развития были взаимосвязаны, вытекали бы друг из друга, мы постараемся во время анализа показать, как осуществляется синтез фольклорного и собственно-профессионального, как выявляется ощущение художником природы национального мелоса и степень его профессионального мастерства, благодаря чему достигается органически цельный художественный результат. Анализ даст возможность также выявить связь с некоторыми традиционными приемами письма, а также ряд новых интонационных образований, ставших типичными и выступавших как факторы общности, целостности интонационного словаря данного времени армянского композиторского творчества. Рассмотрим темы с использованием фольклорных образцов в симфонических произведениях Л.Сарьяна, А.Арутюняна, Э.Оганесяна, Дж.Тер-Татевосяна, Э.Мирзояна.

Черты национального своеобразия и индивидуального композиторского почерка ярко и выпукло обнаружались в "Симфонических

картинках" Лазаря Сарьяна (170), созданных на основе музыки к кинофильму "Мелочь" в 1955 году¹⁷.

В пяти небольших, но броских пьесах композитор воссоздает картины жизни, быта и природы своей родной страны, образы, проникнутые солнечными красками, светлой улыбкой, юмором, бодрым жизнерадостным настроением. Это жанровые сценки, связанные с праздничными (Вступление), лирико-созерцательными (Рассвет), веселыми, остроумными настроениями (Застольная, Шутка) и радостным, торжественно-приподнятым ощущением жизни (Финал). Все они навеяны чувством любви к Родине. По жанровым особенностям "Симфонические картинки" примыкают к сюите, и в этом отношении Л.Сарьян развивает традиционную линию творчества А.Спендиаряна.

При законченности отдельных частей "Симфонические картинки" в целом монолитны. Сохраняя характерную для сюиты образно-тематическую контрастность частей, композитор объединяет весь цикл общей интонационной платформой, обобщая все наиболее яркие и значительные темы предыдущих частей в финале.

Тема с использованием народной музыки встречается в третьей части - "Застольной". В основе ее лежит народная плясовая песня "Нубар" (Нубар - имя душунки). Это лирическая, жизнерадостная песня, которая становится одной из ведущих тем цикла и получает дальнейшее развитие в финале. Уже в первоначальном изложении темы композитор проявляет довольно свободное отношение к фольклорному материалу, подвергая народную песню мелодико-интонационным и метро-ритмическим изменениям. Для наглядности приводим пример фольклорного образца и темы из III части - "Застольной" (см. пр. 22, 23).

Композитор использует только первое предложение песни и далее создает еще два тематических отрезка, продолжающие развитие "Нубар" и опирающиеся на ее характерные обороты, однако, представляющие новый, оригинальный материал (см. пр. NN 23, 24). Фактически, мелодия "Нубар" занимает только одну треть часть всей темы, но именно ею стимулировано создание последующих разделов темы. Самым характерным интонационным элементом, объединяющим все три тематических раздела, является "утвердительная" интонация (формула типа 2), опирающаяся на трехдольный

¹⁷В жанре симфонической музыки до этого композитором были написаны: "Тема с вариациями" для большого симфонического оркестра (1947), Симфоническая поэма (1950), вокально-симфоническая сюита "День мира" (1953), музыка к кинофильмам "Смотрини" (1953) и "Мелочь" (1954).

грациозно-танцевальный ритм. В основе всего тематизма лежит ритмическая формульность типа 5 со своими многообразными проявлениями. Нетрудно заметить, что в использовании фольклорного образца композитор изменяет контуры народной песни, заменяет минорный лад мажором, удлиняет первую долю и "смягчает" синкопированный, скачкообразный ритм. Придает теме более плавный и в то же время решительный характер. Своеобразный колорит вносит движение параллельными секстами, мажоро-минорные сопоставления фраз, мажоро-минорная вариантность ступеней.

Тема народной песни "Нубар" получает широкое развитие, раскрывая сферу жизнерадостных, лирических чувств национального характера. Она вместе с новыми тематическими образованиями проходит в разных ладо-тональных, гармонических сочетаниях, с мажоро-минорными переливами (основная тональность до мажор), с вариантностью VI, III ступеней (ц. 17, 24, 25 и др.).

Придерживаясь фактуры "мелодия - аккомпанемент", композитор подчеркивает танцевальную основу темы гибкими, равномерными ритмами. Придавая размеру 6/8 то двухдольное, то трехдольное деление, он достигает полиметрии внутри одного размера, тем самым и большей ритмической гибкости. Этому способствуют также метрические акценты у ударных инструментов.

Национальной окраске музыки способствуют выдержанные во всей части ритмические остинато квинтовых басов, пунктирные ритмы, напоминающие удары доола и ассоциирующиеся с ритмическими приемами в инструментальных обработках Комитаса, А.Спендиаряна, С.Асламазяна (см. ц. 15, 19, 20 и т. д.).

Ладо-гармоническая, ритмическая характерность сочетается и с тембровой выразительностью. Особенно выделяется выразительность медно-духовых и деревянно-духовых инструментов - в изложении основной темы параллельными сектаккордами (ц. 15, 19). (Кстати, параллельное движение аккордов становится характерным для армянской симфонической музыки 50-х годов).

В своеобразном преломлении фольклорного образца и яркой национальной окраске всей музыки этой части сказываются индивидуальные черты стиля композитора, а именно: сжатость, лаконичность форм, непосредственность эмоционального высказывания, легкость и прозрачность фактуры, ощущение в ней пространства, "воздуха", так называемого "внутреннего дыхания", красочность гармонии, тонкость полифонического голосоведения, тембро-интонационная выразительность, а также сочетание импрессионистических "красок" с характерными ритмоинтонациями советской сим-

фонической музыки 50-х годов.

Таким образом, в использовании фольклорного материала Л. Сарьян проявляет активный творческий подход. Сохраняя танцевальную основу и первоначальный образно-эмоциональный строй народной мелодии, он расширяет рамки ее выразительности, ведет ее развитие от грациозно-женственного начала к настроению народного праздника, всеобщей радости, к широкому охвату стихии танца. Это яркий пример симфонизации танца, в котором отражены и характерные особенности народных танцев, и традиционные черты обработки танца в армянском композиторском творчестве, и особенности симфонического мышления в армянском композиторском творчестве послевоенных лет.



Национальная основа тематизма ярко проявилась в *Симфонии Александра Арутюняна* (128), созданной в 1957 году¹⁸. Она стала ярким выражением его творческой зрелости, воплотила в себе новые достижения его творческих исканий. Симфония ознаменовала собой появление нового, значительного произведения в армянской симфонической музыке 1950-60 гг.

Патриотический пафос, эпический размах, столкновение драматических сил, внутренних противоречий и окрепшая в "борьбе" всепобеждающая сила любви к жизни, к Родине, к красоте человеческой души - так можно в общих чертах охарактеризовать идейно-образный замысел симфонии. Композитор сохраняет традиционную концепцию классической симфонии, соотношение ее четырех частей, масштабы, принципы формообразования и тематического развития. Однако, внутри традиционных форм он проявляет свободное отношение к пропорциям частей, к тональным соотношениям. Наблюдается склонность к сквозному развитию форм, к расширению сфер тематического развития, к насыщению симфонической ткани новыми приемами выразительности, идущими от советской симфонической музыки послевоенных лет.

В симфонии мы встречаем одну тему, основанную на народной мелодии. Это тема из II части Симфонии (*Andante sostenuto*), которая играет важную драматургическую роль в Симфонии, проникая

¹⁸Созданию Симфонии предшествовал ряд произведений, написанных им в жанре симфонической музыки: "Концертная увертюра" (1944), "Торжественная ода" и "Марш" (1947), "Праздничная увертюра" (1948-49), Концерт для трубы с оркестром (1950), Концертино для фортепиано с оркестром (1951), Танцевальная сюита (1952-53) и др.

в интонационный строй всего тематизма.

II часть Симфонии исполнена глубоких патриотических чувств, дум о Родине, об исторической судьбе и тяжелых испытаниях своего народа. Исходя из общего замысла Симфонии, из лирико-драматического, патетического характера этой части композитор выбрал в качестве тематической основы народную песню "Ерб алекоц пови вра" ("Когда над бушующим морем"), некогда услышанную им. В этой лирико-патриотической песне сочетаются волевые ритмо-интонации эпических песен с нисходящими секвенционными оборотами, характерными для армянских лирических песен. В основе мелодии лежат квартовые и секундовые "призывные" интонации (тип 1), триольные обороты (тип 3) и нисходящие секвенции (из типичных оборотов), подчиненные равномерным синкопированно-вальсевым ритмам (см. пр. N 26).

В своём варианте композитор подчеркивает хорей-ямбические ритмы "призывных" интонаций, секстовый скачок народной песни (т. 3) заполняет восходящей цепью "призывных" интонаций и завершает фразу триольным "утвердительным" оборотом, что придает теме более решительный характер. Во многих местах коды на увеличенную секунду заменяет более своеобразным звучанием повышенной VI и VII ступеней (см. пр. 27, т. 35). Композитор использует народную песню целиком, но здесь также фольклорный образец составляет одну третью часть всей темы. Продолжая развитие народной мелодии, композитор создает второй и третий тематические разделы, удивительно органически связанные между собой и создающие основу тематизма всей части (см. пр. N 27, 28, 29).

Первый, цитатный раздел темы решительный, волевой, протекает в минорном ладу (e), второй раздел, более просветленный, напевный - в мажорном ладу (H), третий, возвышенно-эмоциональный, с широким мелодическим дыханием октавных интонаций - с мажорно-минорной окраской (H-e). Но всех их объединяет патетический тон выражения и внутренний сдержанный драматизм - ярко-выраженный "мелодический" тип тематизма, с фактурой "мелодия-аккомпанемент", выдержанный равномерный маршевый ритм при трехдольном размере (что достигается регулярным проведением синкопированного ритма). А также: ладо-тональная основа с мажорно-минорной переменностью; имитационное дублирование "призывных" интонаций в средних голосах (особенно в ударной группе) и проведение в конце каждого тематического раздела второй, заключительной фразы цитатной темы с нисходящими секвенциями (т. 5, ц. 3, 5). С точки зрения ладовой характерности выделяется сочетание на-

турального, гармонического, мелодического минорного лада (е) с вариантносью VI, VII ступеней, характерное звучание вносит и V пониженная ступень (такт 9), широкое применение ладовых альтераций. Во всех тематических разделах выделяется интонационная устойчивость побочной ладовой опоры (Н) с опевающими ее мажорно-минорными оборотами и характерным интервалом увеличенной секунды. Таким образом композитор достигает интонационной целостности между тематическими разделами с фольклорной основой и собственного сочинения.

В процессе развития кварттовые и секундовые “призывные” интонации (тип 1), триольные обороты (тип 3) выступают в качестве действенных факторов драматизации музыкальной ткани. Начиная со второго проведения темы (ц. 6), они выступают все более активно, сгущенно, соответственно с процессом накопления звучания, уплотнения полифонических линий, насыщения гармонических, тембровых красок, расширения политональных, полиритмических сочетаний. И в заключительном разделе этой части, в проведении темы параллельными секстаккордами, в звучании оркестрового tutti, особо подчеркивается выразительность секундовых, кварттовых интонаций, хорей-ямбических ритмов, как носителей волевых, драматических импульсов (такое отношение к выразительной роли кварттовых, секундовых “призывных” интонаций мы будем встречать и в других произведениях данного периода, особенно в творчестве Э.Оганесяна, Дж.Тер-Татевосяна и др.).

Отмеченные интонации проникают и в другие темы Симфонии, в своих самых разнообразных проявлениях способствуя интонационному единству тематизма, что наиболее наглядно проявляется при сравнении тем вступления I части (с. 3-5), побочной партии I части (с. 32, ц. 14), побочной партии IV части (с. 190, ц. 13).

Тема с фольклорной основой переживает большое развитие и к концу II части, достигая высокого пафоса, звучит с истинно эпическим размахом как выражение непоколебимой воли народа (с. 108, ц. 15-17).

“Цитатная” мелодия приобретает более выпуклые, выразительные черты. Она служит интонационной первоосновой, толчком для создания развернутой темы, написанной в свободной трехчастной форме. Сохраняя первоначальный вид, композитор обогащает народную мелодию новыми “диссонантными” созвучиями, новыми тонально-гармоническими красками, полиритмическими, полиметрическими линиями фактуры, полифонизацией всей ткани, сохраняя при этом ярко-выраженное песенно-мелодическое начало.

Интерес к использованию народных мелодий сохранился в творчестве А.Арутюняна и в последующие годы. К фольклорным образцам он обращался задолго до создания Симфонии. Примером может служить развитие начального мотивного оборота народной лирической песни "Кужн ара" ("Взяла кувшин") - во II части "Концертино" для фортепиано с оркестром. После Симфонии примеры заимствования можно встретить в вокально-симфонической поэме "Сказание об армянском народе" (1961), где автор широко опирался на характерные интонационные обороты армянских народных песен скитальца (антуни) и плачей (вохберг) в I части, на мелодию народной бытовой песни "Манир, манир, им чахарак" ("Пряди, моя прядка") - во II части и на характерные мелодико-интонационные обороты народной песни "Крунк" в IV части. В Симфонии же, созданной в 1966 году, он использовал характерные обороты народной песни "Чем крна" ("Не могу танцевать") в V части (Финал). Можно отметить и ряд образцов народно-крестьянских, средневеково-духовных песнопений и алпугских песен Саят-Новы, использованных и широко развитых в симфонизированных полотнах оперы А.Арутюняна "Саят-Нова" (1969).

При всем этом, в творчестве А.Арутюняна несравненно большее место занимают оригинальные темы, в создании которых композитор проявляет высокое мастерство и щедрое мелодическое дарование.



Связь с народно-национальными музыкальными истоками широко раскрывается в *Симфонии Э.Оганесяна* (1965), созданной в 1957г.

Зрелость, самобытность стиля, получившие наиболее яркое выражение в этой Симфонии, были подготовлены созданием в течение 50-х годов ряда произведений различных жанров¹⁹.

В монументальной, четырехчастной Симфонии (Аллегро, Скерцо, Анданте, Финал) выявились многие типичные черты симфонической музыки послевоенных лет, с характерными для нее смелыми, новаторскими приемами письма, со свободным преломлением традиционных форм, со свободно-сквозным типом развития, с насыщенностью гармонической сферы остро-диссонантными созвучиями, с природно-эмоциональным выражением музыкального языка.

Связь со своим временем сказалась прежде всего в идейном за-

¹⁹Сюита для симфонического оркестра (1949), поэма-кантата (1950), хоровая поэма "Дни берега" (1951-52), балет "Маргар" (1955), фортепианный квинтет (1955), музыка к кинофильму "На за чести" (1956) и др.

мысле Симфонии, в которой ведущим является эпическое, драматическое начало. Музыка развивается целенаправленно, напряженно, с острыми драматическими кульминациями, со сменой эмоциональных взлетов и спадов, душевных “кризисов” и внутренних озарений. Вся музыка Симфонии выдержана в эпико-драматических, возвышенных тонах, и в ней даже лирические образы воспринимаются через призму эпического. Думы и чувства художника обращены к страницам истории, борьбы и побед своего народа, к воссозданию величия его духовного мира.

Композитор здесь, впервые после А.Степеняна, обратился к армянской средневековой монодии. Он использовал мелодию эпически-возвышенного тага “Авик” (“Птица”), как одного из самых ярких шедевров средневекового музыкального искусства (III часть). В Симфонии использованы также городская, лирическая песня “Лусняк гишер” (“Лунная ночь”), идущая из глубинных пластов национальной музыки (I часть), и мелодия ванской плясовой (II часть).

Рассмотрим вначале последние два примера:

Мелодия песни “Лусняк гишер” лежит в основе темы побочной партии первой части, которая представляет сферу лирико-психологических настроений²⁰. Это - песня, широко бытующая в городском фольклоре, имеет куплетную форму с одночастной структурой, состоящей из двух предложений. Разворачивается во фригийском ладу (е), с пониженной IV ступенью. Самыми выразительными элементами этой мелодии являются интонации увеличенной секунды, квартового скачка между опорными звуками и нисходящие секвенции (см. пр. N 30).

Интересно заметить, что квартовый оборот с опеванием опорного тона (2-е предложение) неоднократно встречается в средневековых тагах и духовных песнопениях, что как бы оправдывает выбор композитора этой песни, наряду с величественным тагом “Авик”. Для наглядности можно сравнить ее с некоторыми отрывками из литургии Комитаса (151, N 11, 14 и др.). Композитор использует только второе предложение песни, которое становится основой для создания более развернутой темы. Это одна из тех тем, которые формируются и раскрываются постепенно, и в этом процессе фольклорный материал трансформируется, обогащается новыми красками, расширяет свои выразительные возможности и приобретает новое содержание (см. пр. N 31). В процессе всего развития фольклорного зерна композитор наиболее неизменным оставляет интонацию квар-

²⁰Первая часть Симфонии написана в форме сонатного аллегро.

тового скачка и увеличенной секунды. Тема лирической песни здесь получает более сдержанное, грустное выражение. Этому способствует выбор оркестровых тембров (тема проходит у кларнета соло - ц. 14-15, затем у разных инструментов деревянно-духовой группы, в сочетании со струнными, преимущественно в матовых тонах). В процессе развития темы в музыкальную ткань постепенно проникают “призывно-восклицательные” (тип 1), “утвердительные” (тип 2), “экзальтированные” (тип 3) интонации, лежащие в основе тем вступления и главной партии I части. Все более активно включаясь в тематическое развитие, они заметно подчиняют характер темы побочной партии драматически-напряженному настроению тем вступления и главной партии (см. ц. 28-37).

Развитие темы идет путем постепенного сгущения, уплотнения гармонических красок, со все большим охватом оркестрового звучания. Музыкальная ткань насыщается политональными, полиритмическими соединениями, с широким использованием полифонических приемов. Впрочем, именно полифонизация фактуры, как характерная черта стиля композитора, приводит к новым полиладовым, политональным и полиритмическим наслоениям (см. ц. 15, 19, 26 и др.), которые придают теме широкое, многоохватное, своеобразное звучание.

Следующий фольклорный образец, использованный в Симфонии, - это народная плясовая песня “Сона яр”, распространенная в районе Вана²¹. Она лежит в основе тематизма второй части Симфонии - Скерцо²². Среди ванских, мушских, сасунских народных плясовых мелодий с их мужественно-воинственными ритмами, этот напев имеет более игривый, светлый характер с изменчивым ритмом, связанным с неквадратностью мелодических построений. (Песня протекает в ионийском ладу с мажоро-минорной вариантностью третьей ступени, с переменной квартовой и квинтовой побочной опорой - d/g-a (см. пр. 32).

Композитор использовал мелодию целиком, но с некоторыми изменениями. Она легла в основу только лишь первого предложения темы, а второе предложение представляет новый материал, дополняющий общий характер первого. Интересно заметить, что в этнографическом сборнике Сп.Меликяна (158), откуда композитор взял фольклорный образец, рядом с этой песней под номером 89 записана плясовая шуточная песня “Ахчи ертанк дна вра”, общие ритмические контуры которой возможно явились основой для создания

²¹Эта песня не имеет ничего общего с той одноименной песней, о которой упоминается в I главе (с. 26)

²²Скерцо написано в сквозной форме.

второго предложения темы (см. пр. 33).

Итак, тема состоит из двух предложений, каждое с тремя повторными фразами, которые варьируются с каждым повторением, что очень характерно для армянских народных плясовых мелодий. По сравнению с фольклорным образцом, композитор в первом предложении, т.е. в мелодии песни "Сона яр" - еще более подчеркивает танцевальный характер с мелодическими скачками, с более выпуклыми интонациями (формула типа 2), динамизирующими окончания фраз. При варьировании фраз вместе с интерваликой меняется и месторасположение мелизматических ходов, что вносит новые выразительные оттенки, подчеркивая грациозно-кокетливый характер мелодии. Наряду с этим, он оставляет почти неизменной ладовую основу песни, с вариантносью III, VII ступеней (тоническая высота здесь H), и в течение развертывания всей части, исходя из ладовых особенностей темы, широко применяет полиладовые, полигармонические соединения, как d-E-H (ц. 56), E-H, As-des (ц. 57) и др. (см. пр. 34).

Таким образом, в одной теме сочетаются два начала - женское и мужское, воплотившие в себе разные стороны национального характера. И вновь, выбор фольклорного материала продиктован общим замыслом произведения и содержанием этой части, которую очень метко характеризует М.Рухкян. Она пишет: - "Это - картина народного веселья, а может быть танец между битвами, танец мужественных воинов и их невест, танец-ритуал" (37, с.58).

Примечательно, что уже в первых проведеньях темы, в недрах танцевальной основы Скерцо мелькают "призывные" интонации, вначале робко (у духовых - ц.55), затем более открыто, в мелодической линии (у струнных и деревянно-духовых - ц.59), и включаясь в процесс тематического развития, вносят в светлое звучание Скерцо элементы драматизма. И переход от Скерцо к III части также происходит через эти интонации (ц.67), которые дают начало величественно-монументальному звучанию темы "Авик".

Среди тем, основанных на монодическом материале, наиболее значительна тема III части, с использованием средневековой монодии "Авик". В идейном содержании и драматургическом развитии Симфонии эта тема занимает центральное место, как выражение возвышенных чувств, связанных с образом народа.

Формируясь внутри тематизма предыдущих частей, мелодия "Авик" впервые открыто и полнокровно звучит здесь, в III части. На фоне всего предыдущего хода развития Симфонии она звучит как мощный, призывный голос утверждения народного духа. Композитор проводит мелодику тага целиком, с монолитной фактурой, с ши-

роким охватом оркестрового звучания. Тема проходит в унисон, с октавными удвоениями (у деревянно-духовых и струнных), как бы подчеркивая монодический характер мелодии²³.

По сравнению с первоисточником (см. пр. N 2), в этой теме мелодия "Авик" звучит более решительно, возбужденно-экзальтировано (это наглядно и при сравнении с другими обработками этого тага²⁴).

Такому характеру темы способствуют аккордовые "удары-возгласы" у медно-духовых инструментов с ладо-диссонантными гармониями, а также динамические приемы (кроме звучания *ff* происходит динамическое нарастание внутри аккордов медной группы (ц.68 и далее). Благодаря этому тема приобретает более сгущенные, суровые тона (см. пр. N 35).

В развитии и трансформации темы, начиная с среднего раздела (ц. 69)²⁵, большую роль играет постепенное насыщение гармонических красок, широкое использование подголосочной, имитационной, контрастной полифонии и принципа мотивной разработки. В качестве элементов мотивного развития наиболее активно выступают квартовые, секундовые "призывные" (тип 1), "утвердительные" интонации с проходящими звуками, устремленными к тональным опорам (тип 2), которые сопровождают развитие темы на протяжении всей части, приобретая разные оттенки выражения - от призывно-повелительных до скорбно-патетических.

Развитие "Авик" как тематического остова всей Симфонии продолжается и в Финале. Здесь композитор перекидывает интонационный "мост" с конца III части к Финалу и основная тема Финала получает непосредственный "заряд" от последних "призывно-восклицательных" интонаций III части. Кwartовые, секундовые, тритоновые ямбические интонации проникают в темы и главной и побочной партий финала, которые, кстати, очень близки по характеру²⁶. Развиваясь, они подготавливают почву для появления темы "Авик" в центральном эпизоде разработки (ц. 92), где тема "Авик" звучит ближе к первоисточнику, более просветленно, "выпрямленно", величаво, как выражение непоколебимости и жизнестойкости нацио-

²³Такое проявление монодического мышления в инструментальной музыке становится характерным для композиторского творчества послевоенного периода.

²⁴С.Агаджанян - Полифония (121), Л.Аствацатурян - "Авик" - обработка для струнного оркестра (134), Р.Атаян - "Армянские средневековые таги" - обработка для голоса и органа или фортепиано (135, с.22).

²⁵Третья часть написана в трехчастной форме

²⁶Финал написан в форме сонатного аллегро с элементами трехчастности, ибо вместо разработки выступает эпизод с новым тематическим материалом.

нального характера. Проведение мелодической линии у всех инструментов деревянно-духовой группы в унисон, с трехкратными октавами на тремолирующем фоне струнных, еще раз подчеркивает "монодический" характер темы. Здесь особую выразительность имеют кварттовые интервалы в басах. (Широкое применение кварттовых басов вообще становится характерным для эпических тем не только в творчестве Э.Оганесяна, но и в произведениях многих композиторов этого периода).

Находясь все время в недрах тематического развития ямбические ритмо-интонации также постепенно сглаживаются, приобретают более ровные контуры и широкий интервальный охват, и дальнейшее развитие Финала в репризе ведет к торжественно-победоносному звучанию, в котором из темы "Авик" остаются самые стойкие, волевые и решительные начальные интонации.

Итак, исходя из идейного содержания произведения, в центре которого стоит образ народа, Родины, композитор расширяет рамки выбора национальных источников и в одном произведении обращается и к народно-танцевальной (Ванская плясовая), и к городской лирической песне ("Лусняк гипер"), и к средневековому тагу ("Авик"). Во всех случаях он исходит из исконно-национальных, ярко-своеобразных качеств монодических образцов.

Композитор проявляет различный подход к первоисточнику. В одном случае используя материал целиком ("Авик", "Ванская плясовая"), в другом - частично, фрагментарно, в качестве лишь тематического зерна, первоосновы, сохраняя при этом образно-эмоциональный строй народной мелодии ("Лусняк гипер").

Композитор во всех случаях сохраняет основные черты первоисточника, а именно: характерность ладовой основы, с богатством ее оттенков, альтераций и т.п.; монодический тип мышления в подчеркнуто-монодических образцах ("Авик"), броскость характерных интонационных оборотов. Вместе с тем, фольклорные элементы обогащаются новыми, современными средствами музыкальной выразительности.

Интерес к использованию фольклорного материала наблюдается и в последующих сочинениях Э.Оганесяна.

Своеобразный подход к фольклорным истокам он проявил еще в фортепианном квинтете (1955), где в качестве значительного тематического зерна, также сопряженного с образом народа, он использовал характерные обороты народной лирической песни "Гарун а". Мотивные обороты "Гарун а" проникают в тематизм первой (побочная партия), второй (заключительный раздел), третьей части (к кон-

пу) и получают открытое выражение в Финале, который звучит просветленно, торжественно, и скорбные интонации лирической песни вырастают в ярко-эпический финал, воспевающий жизненную силу народа (см. пр. 36, 37, 38, 39).

Использование музыкального фольклора находит широкое применение в балете "Антуни" и опере-балете "Давид Сасунский" - где композитор обращается к ярким и древним пластам национальной монодии. Во всех случаях композитор проявляет самое активное творческое отношение к народным мелодиям и преломляет их в новом, современном звучании.



Среди ярко-национальных и, вместе с тем, новаторских произведений, созданных в конце 50-х годов в армянской симфонической музыке, наряду с Симфониями А.Арутюняна, Э.Оганесяна, Э.Мирзояна, выделились *Первая и Вторая Симфонии Дж.Тер-Гатевосяна*.

Первая Симфония (182), которую мы выбрали для анализа, была написана в 1957 году²⁷. Автор задумал Симфонию как повесть о человеке, о его жизни, борьбе, мужестве и жизнелюбии.

Основная тема Симфонии - современность, но она перекликается с настроениями прошлого, воспоминаниями о войне, о борьбе народа за мир и счастье. Драматургическая концепция Симфонии оптимистична. Она направлена к утверждению светлых, радостных чувств бытия.

Симфония состоит из четырех частей, объединенных не только идейно-образным содержанием, но и общностью интонационного строя. Композитор в основе тематизма использует лейттемы и лейт-интонации, которые в значительной мере способствуют цельности музыкальной ткани и стимулируют развитие ведущей идеи произведения. Они формируются в первой части и получают дальнейшее развитие в последующих частях Симфонии.

Музыка Симфонии изобилует разнообразными, ярко-контрастными темами и лирико-психологического (побочная партия I части, тематизм III части и др.), и конфликтно-драматического (главная партия I части), и скерцозно-танцевального, жизнерадостного характера (тематизм скерцо и финала). При этом, обращает на себя внимание мелодическое богатство тематизма, щедрая мелодико-ритмическая изобретательность автора.

²⁷До этого им были созданы: "Лирическая поэма" (1955), "Маленькая сюита" для симфонического оркестра (1956), Первый струнный квартет (1956).

При всей новизне и современности музыкального языка, выраженной в смелом, новаторском использовании тонально-гармонических, полифонических приемов, ритмических, тембровых динамических средств, музыка Симфонии несет ярко-выраженную национальную характерность, которая проявляется и в оригинальном тематизме и в темах с использованием народных мелодий.

В применении Дж.Тер-Татевосяном фольклорных образцов наблюдается свободный творческий подход, при котором фольклорный материал, используемый в небольшом "отрезке", служит лишь толчком для создания самостоятельно развертывающейся темы²⁸.

В симфонии композитор использовал два фольклорных образца: народную песню "Крунк" ("Журавль") в III части и танец "Кочари" в IV части. Третья часть - Адажио - сфера глубоких, возвышенно-драматических настроений. После ярких, солнечных красок, игристых образов скерцо с его активно-действенным началом, Адажио резко контрастирует своим интеллектуально-психологическим, углубленным характером. Это драматургический центр симфонии, в котором после определенного драматического нарастания происходит внутренний перелом, ведущий к торжеству жизненных сил в Финале.

В основе тематизма этой части лежит мелодия средневекового тага "Крунк", символизирующая чувства тоски, любви к Родине.*

В выборе этой песни сказывается склонность композитора к лирико-драматической сфере выражения национального характера. В то же время, через эту песню выявляется связь его героя с народом.

Из развернутой мелодии тага композитор берет только первую фразу, варьирует ее в повторном проведении и ведет дальнейшее изложение темы самостоятельно, опираясь на наиболее характерные обороты песни (см. пр. песни N 5 и пр. темы N 40). Теме предшествует небольшое вступление, в котором выделяется роль "призывно-восклицательных" (тип 1), "утвердительных" (тип 2) интонаций, близких к характерным оборотам песни "Крунк" и подготавливающих появление темы. Тема звучит на фоне напряженного парал-

²⁸В творчестве Дж.Тер-Татевосяна заимствование народной музыки встречается нечасто. Намного более широкое место занимают оригинальные темы, опирающиеся на интонационные особенности национальной музыки (во II симфонии, I, II струнных квартетах, концерте для скрипки с оркестром и др.). Однако, метод использования фольклорных образцов в тематизме I Симфонии представляется настолько ярким и типичным для армянского композиторского творчества 50-х годов, что мы рассматриваем Симфонию именно в этом аспекте.

*"Крунк" - яркий образец средневекового тагового искусства, в то же время одна из самых популярных песен в народе. Как отмечает Р.Атаян, "Крунк" максимально приближается к крестьянским песням и занимает промежуточное место между тагами и песнями крестьян" (12, с. 43).

дельного движения увеличенных аккордов, в своеобразной тембровой окраске, сочетающей насыщенное звучание струнных с глухими ударами большого барабана и там-тама (см. т. 4, 5, 10, 14). Таким образом, уже сначала фольклорный образец трансформируется в сторону углубления его образно-эмоциональной сферы. Дальнейшее изложение темы, далеко выходящее за рамки мелодии "Крунк", композитор ведет в свободном-импровизационном духе гуано-апутских песен, с особенностями их мелодического развития, ладовой основы, метро-ритма и т.д. Вначале она звучит как лирическое высказывание-излияние (в этом смысле она напоминает лиризованную трактовку песни "Антуни" в струнном квартете Э.Мирзояна), затем все более и более драматично, сдержанно-сурово. Примечательно, что не только во вступлении, но и в изложении темы и в дальнейшем развитии всей части активную роль играют те же интонационные формулы типа 1, 2, лежащие в основе народной песни "Крунк".

В изложении и развитии темы композитор широко пользуется полифоническими приемами. В полифоническом сплетении голосов выявляется полиладовая, политональная основа темы, в которой голоса движутся в разных ладовых звукорядах, в разных тональных сочетаниях (например с ц. 3 - одновременно звучат *cis-a-g*, с мажоро-минорной переменностью ступеней), сгущая, тем самым, выразительные оттенки темы.

По ходу драматизации темы в ее развитие включается тема побочной партии I части, т.е. одна из лейттем Симфонии, воспринимаемая как "луч света, как провозвестник счастья" (65, с.25). Достигая определенной кульминации, она подводит к заключительной части, где умиротворенно и просветленно вновь звучит тема "Крунк". В течение всей части значительное место отводится ударным инструментам, которые своими мрачно-зловещими ритмами и тембрами способствуют раскрытию образной сферы Адажио. В данном случае композитор непосредственно углубляет образно-эмоциональную выразительность народной песни, преломляя ее по-своему, в более суровых, драматических тонах, в сфере мрачно-диссонантных гармонических и тембровых красок.

Второй фольклорный образец, встречающийся в Симфонии, - это танец "Кочари", энергично-пружинистые обороты которого становятся основой для темы побочной партии финала (мы рассматриваем форму финала, как свободно трактованную форму сонатного аллегро).

Музыка финала пронизана стремительным движением танцевальной стихии. Фанфарное звучание квартетных "призывных" интона-

ций (тип 1) является исходной для главной темы финала. Упругая, волевая и мощная по звучанию тема основана на "подпрыгивающих" пунктирных ритмах, столь характерных для скерцо и жизнерадостных финалов армянской симфонической музыки этого периода (Симфония Э.Мирзояна, "Симфонические картинки" Л.Сарьяна, "Героическая баллада" А.Бабаджанияна и др.). И на этом стремительно-подвижном фоне звучит волевая тема побочной партии, основанная на ритмоинтонациях народного танца "Кочари" (см. ц.8).

Она звучит на чеканном ритмическом фоне остинатных басов (между Т-Д). Сходство с народным танцем сказывается не столько в мелодическом рисунке, сколько в общем характере и ритмической основе темы. С народным танцем тему связывают: двухдольный, подчеркнутый метроритм с характерными интонационными оборотами ритмической формульности типа 4; упорное повторение основного тона (с восьмью длительностями); круговые обороты, опевающие ладовые устои (с чередованием восьмых и шестнадцатых); подчеркнутость синкопированных ходов между ладовыми устоями, ассоциирующиеся с танцевальными прыжками, и т.д. (см. пр. танца "Кочари" N 17 и пр. темы N 41).

Широкое применение синкопированного ритма, метрическое варьирование мотивных оборотов, акцентация, придают особую остроту, угловатость и в то же время гибкость. Композитор здесь еще более подчеркивает волевой, мужественный характер танца, придавая своей теме настроения сасунских танцев, тем самым, раскрывая типичные черты национального характера.

В тембровой окраске темы привлекают красочные сочетания струнных и деревянно-духовых (ц.8,9), струнных и медно-духовых (ц.12, 13), приближающие общее темброво-интонационное выражение темы к звучанию народных духовых инструментов, особенно паркапука (в этом смысле он продолжает традиционную для творчества Г.Егизаряна линию в сфере не только тембрового подражания народным инструментам, но и общего ощущения народного танцевального начала).

Национальная характерность этой темы обусловлена и ладо-тональной основой. Она строится на звукоряде "тон-полутон", нередко встречающемся в армянской народной музыке в виде локрийского лада с пониженной IV ступенью. В данном случае это звукоряд dis-e-fis-g-a-b-c, с тонической основой g-c - в результате чего получаются интересные политональные соединения (ц.8, ц.9 и др.).

Политональные линии еще более сгущаются, когда начинается развитие темы в виде фугато (ц.11-14). При этом сгущаются и тем-

бровые краски в сторону низких регистров, в сторону более строгого выражения, и тема достигает определенной драматической кульминации.

В развитии этой темы, как и всего тематизма финала, а также всей Симфонии важную роль играют квартовые интонации (преимущественно с ямбическим ритмом), как носители волевого начала и как активные средства динамизации музыкальной ткани (см. в финале ц.12, 14, 18 и т.д.). Вообще квартовость лежит в основе тематизма Симфонии, выступая, с одной стороны, как характерная черта советской симфонической музыки послевоенных лет, встречающаяся преимущественно в конфликтно-драматических и активно-динамических темах, с другой стороны, выявляя национальную специфику, как один из первичных интонационных элементов армянской народной музыки. По этому поводу правильно замечает М.Рухкян - "В музыкальном рельефе Симфонии с самого начала вырисовывается кварта. Композитор выявляет ее самые различные, в зависимости от "обстоятельств" оттенки выразительности. Она звучит то восторженно, то решительно, то призывно, то игриво. Она важная деталь в графике Симфонии, и при рассмотрении гармонической сферы обнаруживается ее оригинальная роль ладового "переключателя". Пользуясь гибкостью этого интервала, композитор подвижно и пластично меняет тональную окраску темы в ее развитии и характер образа. С помощью этого маленького, но важного строительного элемента возникает эпизод *Agitato*, побочная тема I части, первая тема Скерцо, главная тема финала" (37, с.48).

В широком применении интервала кварты, как интонационного стержня многих тем Симфонии сказывается и общность с интонационным "словарем" данного периода, ибо интервал кварта, в своих различных проявлениях, и чаще всего в виде первичного интонационного элемента армянской народной музыки проникает во многие темы инструментальных, симфонических произведений послевоенных лет.

Таким образом, использование фольклорных образцов в тематизме I Симфонии Дж.Тер-Татевосяна отмечено свободным отношением композитора к фольклорному материалу.

Композитор излагает народную мелодию фрагментарно, взяв за основу темы самый выразительный мелодико-интонационный оборот народной песни, танца, сохраняя и еще более углубляя сферу образно-эмоциональной выразительности народной мелодии. В свободном развертывании темы, помимо первоначального "цитатного" оборота важную роль играют также первичные интонационные элемен-

ты, лежащие в основе используемой песни, танца. Они проникают в музыкальную ткань, сохраняя родство самостоятельно излагаемой темы с фольклорным первоисточником (зерном), а также стимулируя весь дальнейший ход ее развития. Так, в тематизм с фольклорной основой широко проникают “призывно-восклицательные” (тип 1), “утвердительные” (тип 2), “чувственно-экзальтированные” интонации (тип 3) в теме, основанной на песне “Крунк”. Из типичных интонационных оборотов - квартовые, квинтовые скачки, “круговые” обороты между ладовыми опорами и другие интонационные обороты, подчиненные ритмической формуле типа 4 - в теме, основанной на народном танце “Кочари”.

Эти интонационные элементы проявляют себя не только в рассмотренных темах, но и в оригинальном тематизме, способствуя национальной характерности многих самобытных, современных по звучанию тем Симфонии. Опираясь на характерные особенности народной музыки, Дж. Тер-Татевосян развивает свои темы в русле новых средств выразительности современной музыки и типичных черт своего композиторского почерка. В своеобразии стиля композитора особенно привлекает свежесть, острота гармонического языка, широкое применение сложных гармонических комплексов, вбирающих в себя сочетания различных аккордовых структур (терцовых, кварто-квинтовых, ладо-диссонантных). Новизна гармонического языка обусловлена диссонантностью полиладовых, политональных соединений, часто вытекающих из особенностей армянской народной музыки. Многоплановость тонально-гармонических линий часто достигается полифонически-линейным строением фактуры. Композитор широко пользуется полифоническими приемами письма в качестве активных средств тематического развития. Обращается и к подголосочной, и к имитационной, и к контрастной полифонии, в зависимости от характера и содержания темы или драматургического развития данного раздела произведения.



Своеобразный подход к фольклорным истокам проявляется в *Симфонии для струнных и литавр Э. Мирзояна* (I61), написанной в 1961 году²⁹. Она явилась крупным завоеванием не только армянской, но и всей советской симфонической музыки. Вбирая в себя многие характерные черты композиторского искусства своего време-

²⁹Выбор такого оркестрового состава в армянской симфонической музыке встречается впервые.

ни, Симфония Э.Мирзояна прозвучала как необычайно свежее, ярко самобытное художественное произведение, в котором были по своему претворены особенности национально-традиционного и современного музыкального мышления. Симфония означала новый этап и в самом творчестве Э.Мирзояна³⁰.

Раскрывая богатый мир драматических и лирических образов, глубоких философских размышлений, музыка Симфонии как-бы сочетает в себе реально-действенное начало с нереально-ассоциативным.

По содержанию Симфония углубляет ту линию психологического симфонизма, в которой сфера личных дум и эмоций непосредственным образом связана с общественными явлениями жизни, с гражданственно-патриотическим пафосом. Драматизм обнаруживается с первых же тактов Симфонии, во вступлении, в котором словно сконцентрирован основной идейно-эмоциональный заряд произведения, определяющий весь дальнейший ход его развития.

Симфония отличается драматургической цельностью всех частей цикла³¹, законченностью свободно-трактованных форм, целенаправленностью развития. В Симфонии есть две темы, основанные на фольклорном материале. Это - первая тема главной партии первой части и тема среднего раздела второй части³².

В основе первой темы лежит народная крестьянская песня "Ес кез теса" ("Я увидел тебя"). Она излагается сразу после вступления в упругом, напряженном звучании струнных (виолончели и альты), своим решительно-суровым выражением продолжая драматическую напряженность вступления (ц. 5).

В фольклорном первоисточнике мелодия песни "Ес кез теса" имеет светло-лирический характер, протекает в эолийском ладу с равномерным метро-ритмом, с несимметричными мелодическими построениями, способствующими ее свободно-плавному изложению.

В Симфонии эта песня, в качестве тематического зерна, подвергается коренному преобразованию.

Соответственно образному замыслу данной темы, эолийский лад мелодии заменяется более "суровым" локрийским минором с пониженными ступенями, ведущими к хроматизации лада, равномерно-

³⁰В симфоническом жанре до этого были написаны: Симфоническая поэма "Лореци Сако" ("Сако лорийский"), в качестве дипломной работы в 1941 году, "Поэма героям Великой Отечественной войны" (1944), "Симфонические танцы" (1946), "Праздничная увертюра" (1947), "Симфоническая поэма" (1955), "Интродукция и перпетуум мобиле" для скрипки и симфонического оркестра (1957).

³¹Симфония состоит из четырех частей: 1 - Аллегро, 2 - Скерцо, 3 - Адажио и 4 - Аллегро.

³²Первая часть написана в форме сонатного аллегро, где главная партия построена с элементами двойной фуги.

плавный ритм - нерегулярно-акцентным, благодаря чему тема приобретает взволнованно-драматический характер. Уже с пятого такта она трансформируется, первое предложение замыкается, дробится в повторении фраз, а второе предложение, опираясь лишь на первый мотивный оборот, становится на путь свободного развития, и в нем как бы происходит мотивное развитие фольклорного первоисточника. В новом интонационно-образном преломлении народной мелодии немаловажную роль играют также: мрачный тембр виолончелей и альтов, ведущих "моноподическую" линию темы (в октавном удвоении), подчеркнутые штрихи (в основном детапе), синкопированный ритм, получаемый с помощью пауз на сильных долях, которые вносят отрывистость в построения и усиливают внутреннее напряжение. Все это заметно отдаляет звучание темы от фольклорного первоисточника (см. пр. 42 и 43).

Переосмысливая народную мелодию, композитор представляет тему в свете сгущенных, драматических красок, новых жизненных восприятий, внутренне неразрешенных проблем, противоречий. Драматизм темы усугубляется в целостном изложении главной партии, содержащей элементы двойной фуги с двумя контрастными темами. Сталкиваясь и взаимообогащаясь, эти темы способствуют раскрытию противоречивого, сложного, но цельного художественного образа (вторая тема представляет оригинальное сочинение и мы будем рассматривать ее в разделе интонационного анализа оригинальных тем).

В основе темы Скерцо, т.е. второй темы с фольклорной основой, лежит городская бытовая песня "Керин екав мер бакъ" ("Дядя пришел к нам во двор"). Она появляется в среднем разделе Скерцо и непосредственно связана с его общим содержанием. Скерцо выдержан в духе своеобразного "перпетуум мобиле", с выдержанными на протяжении всей части остигматными басами, "качающимися" между Т-Д, и в нем, внешне шуточно-игривые, жанровые образы воспринимаются как ассоциативные, нереальные, через призму сложных психологических состояний, что выводит Скерцо далеко за рамки "жанровости" и делает его одним из драматургических центров Симфонии.

Музыка скерцо разворачивается на остигматной основе с танцевальным ритмом (6/8 размер), кругообразными мелодическими оборотами, которые словно раскрывают затуманенную черту давних воспоминаний. На этом "кружащемся" фоне и появляется тема с использованием городской песни "Керин екав мер бакъ", которую обычно пели дети с игровыми движениями рук, разъясняющими со-

держание слов каждого куплета.

В своем первоисточнике простая и бодрая песенка здесь появляется в таинственном, завуалированном, "искаженно-диссонантном" звучании, олицетворяющем воспоминания о прошлом.

Вновь композитор, соответственно замыслу произведения и надлежащей в нем драматургической роли темы, меняет первоначальный облик народной песни, наделяет мелодию новым образно-эмоциональным содержанием.

По сравнению с первой "цитатной" темой здесь первоначальная форма песни и метроритмическая основа сохранены. В данном случае трансформация фольклорного материала происходит прежде всего гармоническими, тембровыми и динамическими средствами. Еще до появления этой темы создается звуковая сфера с тремолирующим фоном засурдиненных струнных, с нисходящими ходами акцентированных аккордов, которая подготавливает ожидание чего-то таинственного, нереального (см. ц.11, с.43) - (см. пр. 44). Здесь особо выделяется роль засурдиненных, флажолетных тембров на двух рр, которое также способствует созданию необычности звучания. И вот на этом фоне с такой же тембровой окраской (на флажолетах и на рр, ррр) - с широким регистровым охватом струнных звучит тема (см. пр. 45).

Наряду с темброво-динамическими средствами в общем образно-эмоциональном выражении темы важную роль играют гармонические краски. "Нереальность" звучания темы достигается именно "лябильностью" тонально-гармонической сферы, которая через параллельное движение аккордов образует сложную политональную ткань. Если ближе всмотреться в эту ткань, можно заметить черты конструктивного подхода, при котором каждый голос параллельно движущихся аккордов ведет мелодическую линию со своей высоты, точно, неизменно, параллельным движением мелодии в самых отдаленных тональностях. В первой фразе наслаиваются тональности *cis-gis-f-d*, во второй фразе к ним присоединяется басовый голос, имитирующий тему в *d-moll*. Образуются и тритоновые (*d-gis, g-cis*), и секундовые (*f-gis*), и хроматические (*g-gis*) тональные соотношения-наслоения. При этом, в вертикальном порядке также чередуются аккорды одинаковой структуры, т.е. аккорды с диапазоном большой септими и с "осью"увеличенной секунды (энгармонически заменяя интервал увеличенной секунды малой терцией можно рассматривать аккорд как полууменьшенные септаккорды с повышенным септимальным тоном, или как своеобразные терцквартаккорды с арпеджированным сопровождением - см. пр. 45).

Таким образом, здесь блестяще сочетается внешняя “непринужденность”, естественность высказывания со строгой внутренней логикой строения музыкального материала. Отметим также, что подобное использование параллельного гармонического движения, идущее от творческих традиций советской симфонической музыки (Д.Шостакович - VII симфония, А.Хачатурян - II симфония и др.), становится характерным для творчества Э.Мирзояна, в каждом произведении осуществляясь по-разному, в соответствии с общим содержанием произведения.

В создании тем с использованием фольклорного материала Э.Мирзоян, в основном, меняет контуры народной мелодии, подчиняет ее своему замыслу, обогащает новыми средствами выражения, тем самым отдаляя ее от первоначального звучания. При этом, фольклорный образец служит для него тем образно-смысловым стержнем, через который раскрывается сложный мир мыслей и эмоций, на основе которого вырастает новый тематический материал, раскрывающий новые грани восприятия жизни.

Такое свободное, творческое отношение к фольклорным образцам вообще свойственно творчеству Э.Мирзояна. Во многих упомянутых нами выше произведениях тематизм опирается на использование народных песен, танцев, с их более или менее целостным изложением. Чаще всего композитор берет в качестве тематического зерна самый характерный, большей частью начальный мелодический оборот, и на этой основе строит самостоятельную, развернутую тему, при всем этом оставляя узнаваемыми основные контуры фольклорного материала. Такой метод использования народного мелоса наблюдается и в симфонической поэме “Лореци Сако”, и в “Симфонических танцах”, где он использовал мелодии мужественного народного танца “Кочари” (во II части), и лирического танца “Чем у чем” (в III части).

В “Симфонической поэме” в основу темы побочной партии легли характерные обороты трудовой аробной песни “Оровел”, а в Сонате для виолончели и фортепиано (1967) композитор наряду с темой католической секвенции “Dies irae” использовал мотив популярной народной песни “Ераз” (“Сон”).

Наиболее ярким сочинением с использованием фольклорного материала, наряду с Симфонией, является струнный квартет, первое значительное произведение композитора в камерно-ансамблевом жанре, созданное в 1947 году, явившийся ярким доказательством щедрого и самобытного таланта композитора.

Квартет задуман композитором как пятичастный цикл - тема с

вариациями. Драматургическое развитие произведения идет от мрачно-драматических размышлений и конфликтных ситуаций, к утверждению жизнерадостных торжественно-приподнятых настроений. Личностно-психологическое начало в Квартете тесно переплетается с высоким гражданственным пафосом. И не случайно композитор в создании темы опирается на характерные интонационные обороты народной лирико-драматической песни "Гарун а", а в IV вариации вводит новую тему, построенную на начальных оборотах скорбно-патетической песни "Антуни" (см. пр. этих тем N 46 и 47).

Здесь, видимо, более уместно говорить о "мотивном" использовании фольклорного материала, ибо фольклорный образец, взятый в своем самом ярком, характерном мелодическом отрезке, служит лишь интонационным, образно-эмоциональным первоисточником для создания оригинальной темы.



Обобщая результаты анализа тематизма, основанного на фольклорном материале, можно заключить, что в композиторском творчестве послевоенных лет продолжается традиционное для армянской композиторской школы обращение к национальным музыкальным истокам и использование монодийных образцов в качестве тематической основы. Очевидно, что поиски композиторов при этом обращены к самым различным пластам народного творчества, в том числе: к крестьянским песням ("Ес кез теса", "Нубар", "Сона яр", "Кочари", "Чем у чем"), к городскому фольклору ("Лусняк гишер", "Ерб алекоц цови вра", "Керин екав мер бакъ"), средневековым монодиям ("Авик", "Крунк") и др. Указанные песни относятся не только к разным пластам армянского песнетворчества, но и к разным жанрово-тематическим группам (лирическим, эпическим, танцевальным, жанрово-бытовым и т.д.).

По методу использования монодийского материала среди рассмотренных тем выделяются:

а) Темы с наиболее полным, цитатным изложением первоисточника ("Авик", "Сона яр" - в Симфонии Э.Оганесяна, "Ерб алекоц цови вра" - в Симфонии А.Арутюняна, "Керин екав мер бакъ" - в Симфонии Э.Мирзояна). В них, несмотря на ряд изменений и преобразований, сохраняется основной облик первичного материала. В данном случае, монодийный образец является прямым отражением заложенных в теме идей, образов, эмоций на новом уровне музыкального высказывания. Исключение составляет "Керин екав мер бакъ"

- в Симфонии Э.Мирзояна, которая, будучи использована целиком, значительно отдалается от образного содержания песни, приобретает новые, более глубокие выразительные черты.

Есть примеры, когда фольклорный образец, использованный целиком, занимает лишь часть темы и дополняется новыми тематическими разделами ("Ерб алекоц цови вра" - в Симфонии А.Арутюняна, "Сонаяр" - в Симфонии Э.Оганесяна). В них создание новых разделов темы вытекает из общего характера интонационного строя фольклорного образца, что способствует интонационной цельности темы. В этом со всей яркостью выявляется профессиональное мастерство и национальное "слышание" авторов.

б) Темы с неполным, фрагментарным использованием национальных мелодий ("Ес кез теса" - в Симфонии Э.Мирзояна, "Нубар" - в Симфонических картинках Л.Сарьяна, "Лусняк гишер" - в Симфонии Э.Оганесяна, "Крунк" - в I Симфонии Дж.Тер-Татевосяна и др.). Они с начала же меняются через ладо-гармонические, метроритмические, тембровые, динамические, структурные средства и разворачиваются свободно, далеко выходя за рамки народной мелодии. Однако, в них в качестве наиболее устойчивого тематического элемента выступает первоначальный "цитатный" оборот (фраза, предложение), стимулирующий весь ход развития темы. Сохраняя основные контуры своего мелодического строения, фольклорный образец в таких темах заметно отдалается от своего первоначального выражения, либо усугубляясь в своем эмоциональном тоне ("Лусняк гишер", "Крунк"), либо противопоставляясь ему ("Ес кез теса").

в) Темы с "мотивным" использованием фольклорного образца. В которых в качестве тематического зерна берется самый броский, выразительный мотивный оборот (чаще всего начальный), и становится основой для дальнейшего самостоятельного разворачивания темы³³. Такие темы обычно занимают промежуточное место между темами с цитатной основой и оригинальным тематизмом. Примеры такого использования можно встретить не только в симфонической музыке ("Кочари" в Симфонии Дж.Тер-Татевосяна, "Ес кез теса" в "Героической балладе" А.Бабаджаняна, "Кужн ара" в "Концертино" А.Арутюняна и т.д.), но и в камерно-ансамблевых произведениях, созданных теми же авторами в послевоенные годы (например, начальный мотив песни "Тарун а" лежит в основе фортепианного трио

³³ В определении мотива мы придерживаемся мнения Ю.Тюлина о том, что "Мотив надо понимать как музыкально-смысловой, выразительный элемент темы (или тематического материала вообще), а не как метрически-структурную "единицу" ее построения", и, что "Под мотивами надо подразумевать интонационные обороты, имеющие особое выразительное значение, и в том их объеме, в котором они придают теме характерные черты" (56, с. 46, 47).

А.Бабаджания, Струнного квартета Э.Мирзояна, Фортепианного квинтета Э.Оганесяна, песня "Антуни" - в IV части Струнного квартета Э.Мирзояна и др.).

При таком использовании фольклорного материала композиторы в большинстве случаев сохраняют первоначальный характер народной мелодии, углубляя и раскрывая ее потенциальные возможности именно в сфере образной выразительности. В этом случае связь идейно-образной сферы фольклорного материала с темой более прямолинейна, и, на наш взгляд, таит в себе больше элементов скрытой программности.

Во всех рассмотренных типах заимствования монодий наглядно выступает свободно-творческое отношение композиторов к первоисточнику, преломление его в русле новых средств выразительности музыки XX века. И во всех проявлениях интереса к фольклорным истокам исходным является образно-эмоциональная, идейная сфера выразительности народного мелоса.

В своеобразном преломлении монодических образцов, безусловно, решающую роль играют стилевые особенности композитора, черты его творческой индивидуальности, определяющие специфику его музыкального языка (о них в общих чертах говорилось в соответствующих разделах анализа). В то же время, в самых разнообразных формах использования материала связь между фольклорным и нефольклорным осуществляется через проникновение в тематику характерных особенностей национальной музыки и, прежде всего, первичных интонационных элементов с их активной выразительной ролью.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ОРИГИНАЛЬНЫЙ ТЕМАТИЗМ

Изучение оригинального тематизма рассматриваемых произведений показало, что национальное в них проявляется через наличие первичных интонаций и других особенностей, идущих от национальных корней, а также многих традиционных черт, устоявшихся в армянском композиторском искусстве.

С точки зрения выразительной роли первичных интонационных элементов в разных по характеру темах преобладают разные интонационные элементы. Часть тем опирается преимущественно на интонации песенно-речитативной, другая - песенно-танцевальной основы. Хотя строгое разграничение между ними невозможно, поскольку они проникают в тематизм взаимосвязанно как общие интонационно-семантические элементы, но дифференциация их выразительной роли в разных по характеру группах тем все-таки очевидна. Исходя из этого, мы будем вести интонационный анализ оригинального тематизма именно с такой группировкой тем, в каждом отдельном произведении рассматривая темы в одной группе опирающиеся на интонационные элементы песенно-речитативной, в другой - песенно-танцевальной основы.



Яркий оригинальный тематизм, основанный на интонационных особенностях народной музыки, выявляется в *“Героической балладе”* А.Бабаджяна (138), созданной в 1950 году. После Концерта для скрипки с оркестром (1949) это первое значительное произведение композитора в симфоническом жанре, явившееся крупным вкладом в армянскую симфоническую музыку послевоенных лет.

Автор назвал *“Героическую балладу”* симфоническими вариациями для фортепиано и симфонического оркестра. В нем сочетаются особенности концертного жанра с принципами вариационного развития (тема и пять вариаций с кодой). Вариации развертываются свободно, соединяются плавными тональными переходами, создавая

целостное развитие музыкальной ткани. Они свободны не только по форме (хотя сохраняют основные структурные особенности темы), но и по тематизму. Вариационность формы в какой-то мере сопрягается и с внутренней трехчастностью сонатного цикла, с несимметричным делением подразумевающихся частей (I, II, III вариации можно рассматривать как первую часть цикла - Аллегро, IV вариацию - как медленную часть, а V вариацию с кодой - как Финал).

По идейному замыслу "Героическая баллада" - эпическое, героико-патриотическое произведение, насыщенное острыми драматическими коллизиями, с сопоставлением ярко-контрастирующих образных сфер. В ней сочетаются мужественная решительность со светлой лирикой (вступление, II вариация), спокойная повествовательность - с активно-действенным началом (главная тема, I вариация), волевые импульсы - с трагедийностью (III-IV вариации), жизнерадостно-победоносные настроения - с глубоким драматизмом (V вариация, Кода). Все это объединяется в патетике героических, патриотических эмоций.

Основной тематический материал "Героической баллады" состоит из двух разделов - вступления и главной темы. Тема вступления призывно-патетическая, а главная тема - лирико-эпическая. При всей контрастности, их объединяет общий колорит, эпическое начало и наличие первичных интонационных элементов песенно-речитативной основы. Во вступлении в этих интонациях подчеркивается речитативно-декламационное, а в главной теме - напевно-мелодическое начало.

В основе вступления лежат "призывно-восклицательные" (такт 1, 3, 5 и др.), "утвердительные" (т. 7), "экзальтированные" интонации и секвенционные обороты (т. 4, 6, 10 и др.). Особенно выделяется выразительность квартовой "хорей-ямбической" интонации, выступающей как интонационное "зерно" вступления и всего произведения. Ее имитационное дублирование в средних голосах (с секундовым интервалом), раздающееся как "эхо", создает интонационную концентрацию музыкальной мысли (т. 1, 3, 5 и др.). С национальными истоками вступление связывает свободно-импровизационная манера развертывания, опевание ладовых опор, нерегулярный метроритм, а также монодический характер изложения. В многоголосной фактуре мелодического тематизма, на фоне остинатных басов мелодическая линия излагается в четырехкратном удвоении октав, подчеркивая как бы монодичность темы (см. пр. темы вступления N 48).

В повторении фраз обращает на себя внимание устойчивость ин-

тонации “завязки” и вариантность интонаций “развязки”, которые все более расширяясь в повторных проведениях, каждый раз по-новому подчеркивают выразительность основного интонационного зерна (эта черта идет от армянских эпических, гусано-ашугских песен). В национальной окраске темы важна роль ладо-гармонической основы, в которой чередуются характерные обороты миксолидийского, ионийского, лидийского ладов. Черты ладового мышления сочетаются с возможностями современных средств гармонического языка, с политональными наслоениями (H-D, H-F, H-gis). Гармоническая ткань вступления пронизана альтерированными аккордами (т. 1, 3, 4 и др.), параллельным движением альтерированных секстаккордов и квартсекстаккордов (т. 5), выразительностью II пониженной ступени (такт 3, 4) и минорной доминанты (такт 9, 15 и др.), мажоро-минорной переменностью лада, которые выступая в качестве “лейтгармоний” получают дальнейшее развитие в следующих разделах “Баллады”.

Главная тема лирико-эпическая. По характеру ее можно отнести к проникновенным, патриотическим темам армянской инструментальной музыки. Тема разворачивается в размеренном темпе, в свободно-импровизационном изложении, с вариантным изменением фраз. Гомофонно-гармоническая фактура подчеркивает ее напевно-мелодический характер (см. пр. темы N 49).

Несмотря на то, что главная тема более светлая, лирическая (окружена гармониями доминантовой сферы, с двойными доминантами и нонаккордами), в ней также таится сдержанный драматизм и патетика. С темой вступления ее связывают: “растянутые” синкопированные обороты (с первого же такта), триольные предькты (тип 3), “утвердительные” интонации в конце фраз (тип 2), которые придают ей решительный характер; а также остинатность, способствующая здесь спокойно-повествовательному характеру темы. С темой вступления ее объединяет также ладо-гармоническая основа с вариантностью ступеней (II+, II-, VI-, VI нат. и др.), полифункциональными гармониями (сочетание T-D, T-V-III, I-III функций и т.д.).

Все это способствует целостности интонационного строя тематизма, что в свою очередь становится залогом интонационного единства всего произведения.

Тематически вариации связаны и с темой вступления (первая, четвертая вариации и кода), и с главной темой (вторая, пятая вариации) или с обеими одновременно (третья вариация). В то же время структура “вступление и тема” соблюдается во многих вариациях.

С темой вступления наиболее близко соприкасается тематизм

четвертой вариации и коды, связанных с сурово-драматическими, скорбно-патетическими, возвышенными настроениями и опирающихся на первичные интонации песенно-речитативной основы.

Четвертая вариация выполняет в цикле драматургическую функцию медленной части. Вариация протекает в величественно-торжественном темпе траурного марша и выражает возвышенные настроения народного горя (автор указывает в заглавии - *maestoso, tempo de marcia funebre*).

“Призывно-восклицательные” интонации (тип 1), с ярко выраженным ямбическим, хорей-ямбическим ритмом, здесь звучат по-новому, более сгущенно, отрывисто и напряженно (в основном секундовыми ходами), с более решительным, ораторским пафосом, углубляя выражение скорби, гнева, протеста. Композитор выбирает характерную для армянских народных скорбных песнопений фригийскую, локрийскую ладовую основу, подчеркивая характерность ее низких ступеней. Движение параллельных секстаккордов и квартсекстаккордов с ладовыми альтерациями, основанное на тонико-доминантовых оstinатных басах, способствует углублению драматизма. При всей насыщенности фактуры здесь также сохраняется песенно-мелодическое начало, с помощью октавных удвоений мелодической линии темы и оstinатных басов (см. пр. темы N 50).

Кода заменяет в концертном цикле как бы каденцию (соло у фортепиано), носит монологический характер. Она опирается на последний, завершающий оборот темы вступления, так называемый “утвердительный” интонационный оборот (тип 2). Однако, эта интонация также здесь переосмыслена. Утверждая себя в неоднократных повторениях, с мотивным варьированием фраз, эта интонация становится основным носителем сурово-решительных, драматических настроений, которым способствуют также бифункциональные, битональные гармонии (*dis-his, a-F* и др.).

И опять в ее гомофонной фактуре четко выделяется монодическое начало, с октавным удвоением мелодико-декламационной тематической линии (см. пр. коды N 51).

Таким образом, соответственно характеру вступления, четвертой вариации и коды, объединяемых эпико-драматическими, скорбно-патетическими настроениями, в них наблюдается активная выразительная роль первичных интонационных элементов песенно-речитативной основы (интонационных формул типа 1, 2, 3).

Другая часть вариаций связана преимущественно с главной темой (вторая, пятая вариации и заключение).

По настроению и общему характеру с главной темой наиболее не-

посредственно связана вторая вариация, как сфера лирических образов-настроений.

Вторая вариация протекает в медленном темпе (*Andante cantabile*), и если рассматривать ее с точки зрения сонатной формы, то внутри первого раздела (I, II, III вариации) она может играть роль побочной партии. В пользу этого говорит и тональное соотношение с главной темой и I вариацией (E-cis). Она лирико-созерцательная, проникновенная и ассоциируется с задушевными темами многих произведений самого автора (II часть фортепианного трио) и его современников (фортепианные прелюдии Э.Багдасаряна, II часть Концертино А.Арутюняна и др.).

В основе тематизма этой вариации лежит синкопированный оборот главной темы, способствующий в данном случае созданию лирического настроения. По звучанию она близка к народным лирическим песням. Национальная характерность выявляется и в ладовой основе (дорийский лад терцовой и квартовой основы, с тоной cis), и в интонационном строе с охватом типичных интонационных оборотов (секвенций, мелизматике, терцовых, квартовых кадансовых скачков и т.п.), и в мажоро-минорной переменности гармонического языка.

Многие черты этой вариации - квинтовые, октавные переключки в верхних голосах фактуры, прозрачность музыкальной ткани, богатство тембровых оттенков, выразительность выдержанных басов, эмоциональная непосредственность высказывания и пр. связывают ее со многими особенностями творчества Комитаса и А.Хачатуряна (см. пр. темы II вариации N 52).

Новые пласты тематического развития "Героической баллады" раскрываются в первой, третьей, пятой вариациях. Их объединяет волевое, активное, жизнеутверждающее начало. Интонационные обороты вступления и главной темы в них подчиняются стремительно-подвижным, танцевальным ритмам, с периодичной переменностью регулярных и нерегулярных метров, с полиритмическими наслоениями, насыщенностью фактуры и тонально-гармонических красок.

Тематический материал первой вариации (*Allegro energico*) связан в крайних разделах со вступлением, в среднем разделе - с главной темой. Она выражает безудержную жизненную силу, стремление, динамику. Развертывается в широком дыхании фраз, с большим охватом диапазона (и у фортепиано и в оркестре), фактурным типом тематизма. Интонационно, основной фактор динамической активности темы заключен в стремительном движении ямбических квартовых интонаций (тип 1) и начального мотива главной темы,

преобразованной здесь до неузнаваемости (см. пр. темы первой вариации N 53).

Танцевальная основа ярко выражена в третьей вариации, в тематизме которой по-новому "освещается" выразительность "утвердительно", завершающей интонации (тип 2), лежащей в основе вступления и главной темы. Выделяется многоплановость ритмической основы, ритмическая изменчивость, органичное слияние национальных и вненациональных, современных ритмо-гармоний. С национальными истоками ее связывает периодичность переменного метра (5/8, 6/8), повторность ритмических рисунков, неширокий охват диапазона мелодических построений, секвенционность и т.п. Интонационные особенности песенно-речитативной основы здесь подчинены ритмической формульности типа 5 (и это вносит особую характерность).

Колористичность всей вариации достигается широким применением ладовых альтераций, вариантностью II, III, VII ступеней (тоническая основа E), бифункциональных гармоний, сочетающих в себе функции тоники и III ступени с пониженной II ступенью (д. 16), IV пониженной ступени и доминантовой сферы (т. 8 и далее) и т.д.

Вместе с тем, в этой вариации композитор органично использует ритмы и гармонии, идущие от современной музыки XX века, ассоциирующиеся с ритмо-гармониями Гершвина, Равеля (д. 20, 22 и др.). При этом, внутри "фактурного" тематизма композитор сохраняет выпуклость мелодической линии, сочетающей в себе песенно-мелодическое и танцевальное начало (см. пр. темы третьей вариации N 54 и 55).

Идейный замысел "Героической баллады" находит свое окончательное решение в пятой вариации, в ее активно-действенном жизнерадостном настроении. Тематизм вариации опирается на начальный мотив главной темы, основанный на живых, танцевальных ритмах. Пятая вариация словно открывает картину народного праздника, всеобщей радости, веселья, безоблачных, светлых настроений. Весь тематизм вариации опирается на ритмическую формульность типа 5 (размер 6/8) с ее характерными интонационными оборотами (см. пр. пятой вариации N 56).

В среднем разделе вариации композитор использует мелодические обороты народной лирической песни "Ес кез теса" ("Я увидел тебя"). Она проникает в тематизм легко, непосредственно, продолжая линию радостных настроений.

После небольшого отклонения в сферу мрачных, скорбных воспоминаний о прошлом (кода) наступает завершающая фаза разви-

тия всего произведения. В апофеозном звучании заключения, основанном на полном проведении главной темы, в торжественно-гимнических тонах утверждается идея жизнелюбия и непоколебимости человеческого духа.

Таким образом, национальная основа интонационного строя в тематизме "Героической баллады" выявляется в широком проникновении первичных интонационных элементов фольклора, с характерными особенностями их мелодического развертывания. Выделяется активная роль интонационных формул и типичных оборотов песенно-речитативной основы в эпико-драматических, скорбно-патетических, эпико-лирических темах (вступление, главная тема, четвертая вариация, кода, заключение). В ряде тем песенно-речитативные интонации подчинены танцевальной ритмике, ритмической формульности типа 5 (третья, пятая вариации), что придает им своеобразный колорит.

Национальное проявляется и в сохранении песенного начала внутри инструментальной фактуры, что очень характерно для данного периода армянского композиторского творчества. В "мелодическом" тематизме очень часто подчеркивается "монодичность" двух-, трех-, четырехоктавным дублированием мелодической линии.

Национальному характеру тем способствует также широкое применение остинатных басов (особенно квинтовых, октавных, квартоквинтовых), ладо-гармоническая основа. Соответственно характеру вариаций применяются в одном случае лады локрийской, фригийской основы с низкими ступенями (IV вариация, кода), в другом случае лады дорийской, ионийской, миксолидийской основы с вариантносью VI, VII, III ступеней (I, II, III, V вариации). Подобно тематизму, который в каждой вариации выявляет свои своеобразные черты, гармонический язык также в каждой вариации раскрывает новые грани выразительности, в основе своей сохраняя те особенности, которые были заложены во вступлении и главной теме. А именно: свобода тонально-гармонических сочетаний, основанная на ладовом, полиладовом мышлении; мажоро-минорная вариантность ступеней; широкое применение увеличенных и уменьшенных аккордов; пониженных аккордов субдоминантовой сферы (II, IV, VI ступеней); мажоро-минорная переменность третьей ступени, таящая в себе широкие возможности для тональных переходов, сопоставлений; выразительная роль полифункциональных гармоний (сочетание I-III, IV-V, I-IV, I-V ступеней и т.д.). Особую выразительную роль играет движение параллельными секстаккордами и квартсекстаккордами (чаще всего альтерированными), способствующее эмо-

циональному нарастанию музыкальной ткани (вступление, IV вариации); (этот прием вообще становится характерным для армянской симфонической музыки рассматриваемого периода).

Многое связывает музыку "Героической баллады" непосредственно с национальными композиторскими традициями. Среди них: прозрачная фортепианная фактура с октавными переключками в верхних голосах (III вариация) типичная для фортепианного сопровождения комитасовских песен; широкое применение тонико-доминантовых остинатных басов в качестве факторов свободно-импровизационного развития темы (I, III вариации), или углубления эмоционального напряжения (вступление, IV вариации), а также средств активной динамизации (переход от коды к заключению), свойственных творчеству А.Хачатуряна.

Благодаря всему этому в "Героической балладе" А.Бабаджяна выявляется яркое национальное своеобразие, цельность интонационного строя, самобытность стиля, сочетающего в себе традиционное и современное, и раскрывающего много типичных черт интонационного словаря армянской симфонической музыки данного периода.

Проникновение первичных интонационных элементов и характерных особенностей народной музыки можно увидеть и в других произведениях А.Бабаджяна, написанных и в 50-е годы и позже, в которых композитор создает оригинальные темы с ярко выраженной национальной основой.

К таким произведениям можно отнести, в первую очередь, Фортепианное трио, написанное в 1952 году и представляющее одну из ярких страниц армянской камерно-ансамблевой музыки.

В тематизме Фортепианного трио также заметно дифференцируется роль первичных интонаций песенно-речитативной и песенно-танцевальной основы. В ряде тем эпико-драматического, эпико-лирического характера наблюдается активность интонационных элементов песенно-речитативной основы, с характерными приемами их мелодического развития. К таким темам можно отнести тему побочной партии I части, основную тему II части и средний раздел III части (см. пр. N 57, 58, 59).

В темах скерцозно-жизнерадостного характера действуют интонационные элементы песенно-танцевальной основы с их ярко выраженной ритмической формульностью. К ним относятся темы скерцо (III часть) и среднего раздела II части (см. пр. N 60, 61).

Связь с интонационными истоками продолжается и в последующих произведениях композитора, в концерте для виолончели с оркестром (1962), в сонате для скрипки и ф-но (1963), поэме для фор-

тепиано (1968), в ряде произведений фортепианного, камерно-инструментального жанра.

Несмотря на заметное усложнение языка, на широкое использование современных средств выразительности, вплоть до додекофонной, серийной техники (в некоторых сочинениях), в тематизме этих произведений опять-таки в качестве факторов национального своеобразия действуют первичные интонационные элементы и песенно-речитативной, и танцевальной основы.



В тематизме "*Симфонических картин*" Л.Сарьяна (170), наряду с "цитатной" темой (III часть), весь остальной тематизм собственного сочинения, основанный на характерных особенностях национальной музыки³⁴.

Соблюдая свойственный для жанра сюиты принцип контрастного сопоставления частей, композитор строит картинку на разнообразном тематизме, в одних темах подчеркивая лирическое, песенно-мелодическое начало, в других - динамически-активное, танцевальное. В тональном отношении больших контрастов не наблюдается. Все картинку написаны в мажорных тональностях (F-B-C-As-C), что подчеркивает оптимистический характер произведения.

На оригинальном материале построены: Вступление (часть I), Рассвет (часть II), Шутка (часть IV) и Финал (часть V).

Картинки разворачиваются в основном в свободно трактованной трехчастной или вариационной форме. За исключением "Рассвета", все остальные части начинаются с небольшого вступления.

Прежде всего обращает на себя внимание то, что в большинстве тем интонации и песенно-речитативной, и песенно-танцевальной основы очень часто подчиняются маршевым ритмам с регулярным метром, и происходит своеобразное слияние свободно-импровизационных и танцевальных ритмов национальной музыки с равномерно-маршевыми ритмами советских массовых песен (такой синтез речитативно-импровизационных и танцевальных ритмо-интонаций с маршевыми ритмами можно встретить и у других армянских композиторов, в частности в произведениях А.Сатяна, Г.Егиазаряна, А.Арутюняна и др.).

В тематизме первой части (Вступление) уже вначале привлекает внимание вступительная фраза, построенная на опевании опорных

³⁴Подробная характеристика произведения и отдельных частей нами дана во второй главе (с. 61).

тонов гармонического лада (см. до цифры I). В основе темы лежит “призывная”, квартовая интонация “завязки”, которая утверждает себя в широком мелодическом дыхании интонаций “развязки”, с секвенционным движением подчеркнутых триольных оборотов (см. пр. темы 62).

Эта тема - яркий пример того, как свободно-импровизационная мелодия с интонационными элементами песенно-речитативной основы подчиняется равномерному, танцевально-маршевому ритму (4/4) и в общем стремительном движении создает бодрое, жизнедающее настроение.

Выбирая “мелодический” тип тематизма композитор ведет линию “сопровождения” на фигурированных остинатных басах тонических трезвучий (у струнных), тем самым как бы одновременно и стимулирует, и удерживая движение. А мелодическую линию излагает на более широком дыхании, в высоком регистре деревянно-духовых (в октавном удвоении у флейт и гобоев), в широком регистровом охвате оркестра, благодаря чему достигается ощущение пространственности, многослойности музыкальной ткани.

По характеру эта тема ассоциируется со многими активно-динамическими темами армянской симфонической музыки 50-х годов (финал Симфонии Э.Мирзояна, главная тема I части Симфонии А.Арутюняна, тема скерцо Симфонии Дж.Тер-Татевосяна и др.).

Во всех проведениях темы сохраняется ее структура, основанная на трех элементах: 1- мелодической линии с броской “призывной” интонацией и секвенционными триольными оборотами “развязки”; 2 - линии аккомпанемента с легкой, равномерно-четкой ритмической фактурой фигурированных остинато (иначе говоря, ритмический, гармонический фон); и 3 - завершающей фразы с локрийским оборотом, в аккордовом движении, преимущественно у медных инструментов (см. конец цифры 3, начало цифры 5 и др.), которая является связующим звеном внутри вариантно-вариационныхведений темы.

Такая структура тематизма придает большую цельность и логичность развитию всей части и выявляет черты своеобразия композиторского мышления.

Уже в этой картине обращает на себя внимание прозрачность, легкость фактуры, ясность линий. Вместе с тем развитие ведет к насыщению звучания, к выявлению новых темброво-гармонических красок, к общему нарастанию динамики. В национальной окрашенности ткани, в ее солнечных тонах особенно выделяется темброво-интонационная выразительность деревянно-духовых, медно-духо-

вых инструментов в сочетании со струнной группой.

В тематизме следующей картины ("Рассвет") национальный колорит выражен более всего в ладовой основе (чисто интонационно здесь преобладают изысканно-романсные обороты). Тема разворачивается в миксолидийском ладу с подчеркнутой интонационной выразительностью натуральной седьмой ступени, с мажоро-минорной вариантносью III ступени. Во всем тематизме преобладает диатоническая основа (см. пр. темы 63).

Примечательно, что здесь также протяжная, напевно-мелодическая линия темы подчинена равномерному четырехдольному метру, что сообщает ей сдержанно-величавое, а в конце части эпическое выражение (еще более возвышенно-монументально она звучит в V картине - финале).

Национальная характерность этой темы связана и с тембровой окраской (особая выразительность труб), и с "аккомпанирующей" линией фактуры с мягкими тремоло струнных, с использованием арпеджированного звучания арфы (с. цифра 11) (вспомним "Энзели", "Геджаз" А.Спендиарова).

В "Шутке" (часть IV) еще более интересно сочетаются национальные черты с интонационными особенностями советской симфонической музыки послевоенных лет.

В основу темы ложатся "крадущиеся" интонации на равномерно-маршевых ритмах (в сочетании флейты и фагота), столь характерные для музыки С.Прокофьева. Однако, они здесь получают национальное выражение, благодаря триольным преддыктам (формула типа 3), квартовым скачкам, секвенционным оборотам (типичные обороты) и диатонической ладовой основе с мажоро-минорной переменностью ступеней (см. пр. темы N 64).

В развитии тематизма этой части широко используются полифонические приемы (канонические проведения темы у кларнета и английского рожка - ц. 30, имитационные проведения у струнных - ц. 35 и т.д.), свежие, своеобразные тонально-гармонические сочетания и модуляции (секундовые g-gis, F-Es, тритоновые d-as, - с. 33, 35 и др.), характерность звучания параллельных терций (ц. 29, 32, 34), ассоциирующихся со "связующим" тематическим элементом I части (Вступления), а также интересные тембровые находки (шутливо-шаловливое звучание флейты и малой флейты, флейты и гобоя и др.).

В Финале помимо основной темы (оригинального сочинения), обобщаются темы из предыдущих частей. Тема "Нубар" из "За-стойной" (III часть) и тема "Рассвета" (II часть).

В фильме "Мелочь", с которым связано создание "Симфоничес-

ких картинок”, музыка “Финала” рисует сцену пожара, который вскоре предотвращается и фильм заканчивается светлым, радостным настроением. В связи с этим в тематизме “Финала” находят место тревожно-взволнованные “призывные” интонации основной темы (ц. 38), и тема “Нубар”, звучащая в омраченно-драматических тонах (ц. 45), а в конце Финала тема “Рассвета” - в величественно апофеозном звучании, выражающая победу добрых, светлых чувств (ц. 53) (см. пр. 65).

Весь тематизм Финала опирается на четко-регулярный метроритм с четырехдольным размером, с широким охватом разнообразных синкопированных, триольных ритмов. В национальной характерности определенную роль играют: ладо-гармоническая основа (применение фригийских, локрийских и гармонических оборотов внутри мажорного лада С, мажоро-минорная вариантность III ступени, создающая быстрые смены мажоро-минорных оттенков-сопоставлений даже в пределах фраз ц. 48; широкое применение ладовых альтераций. Здесь также выделяется роль параллельного движения аккордов в полиладовых, политональных сочетаниях (ц. 45), применение тонико-доминантовых, доминантовых оstinатных басов, способствующих национальному своеобразию.

В музыке Финала обращает на себя внимание богатая красочность оркестрового звучания, сочетание сочных тембров струнных с ярко-солнечными красками деревянно-духовых, и звонкими, светлыми тембрами медных, особенно труб, часто засурдиненных и т.п. Большая роль в Финале отводится ударным инструментам, подчеркивающим линию оstinатных басов (тонико-доминантовых) и способствующим созданию бодрых, жизнеутверждающих настроений. В качестве интонационно-мотивных элементов тематического развития, ведущую роль опять-таки играют “утвердительные” (тип 2), “экзальтированные” (тип 3) обороты - характерные для тематизма “Симфонических картинок” в целом.

Таким образом, национальная основа в оригинальном тематизме “Симфонических картинок” выявляется в широком проникновении первичных интонационных элементов национальной музыки в качестве действенных факторов тематического развития. Примечательно сочетание интонационных особенностей фольклора с новыми ритмо-интонациями советской музыки, преобладание четырехдольного метра (за исключением “Застольной” - III части, все остальные написаны в размере 4/4).

Тематизм “Симфонических картинок” с народно-национальными истоками связывает также: преобладание песенно-мелодическо-

го начала при гибкости, многослойности и красочности фактуры; черты темброво-интонационной выразительности; своеобразие ладо-гармонической основы с преобладанием диатоники; использование остинатности и т.д.

Многие из выше отмеченных особенностей нашли выражение и в других сочинениях Л.Сарьяна. Среди них: "Симфоническая поэма" (1950) - одно из первых значительных сочинений автора в симфоническом жанре. В основе ее главной темы (написана в форме сонатного аллегро) лежат характерные мелодические обороты, типичные для народных лирических песен, и в них активную выразительную роль играют "утвердительные" интонации (тип 2) и триольные прыжки (тип 3). Это одна из типичных лирико-патетических тем армянской симфонической музыки послевоенных лет (см. пр. 66).

Даже в таких произведениях, как Симфоническое панно "Армения" (1966), Концерт для скрипки с оркестром (1979), Симфония (1980), созданных в разные годы и отражающих эволюцию его стиля в сторону более современного, усложненного музыкального языка, в качестве носителей национального своеобразия, хотя и в более завуалированных формах, выступают те интонационные особенности национальной музыки, которые со всей яркостью фигурировали в тематизме "Симфонических картинок" и других произведений 50-60-х годов.



В оригинальном тематизме *Симфонии А.Арутюняна* (128) выделяются темы с ярко выраженной национальной основой и темы, ближе соприкасающиеся с общим интонационным строем советской симфонической музыки послевоенных лет³⁵. Исходя из этого мы будем рассматривать эти группы тем в отдельности.

В группе тем с яркой национальной характерностью в свою очередь дифференцируются темы, в которых преобладают интонационные элементы песенно-речитативной основы, и темы, опирающиеся главным образом на песенно-танцевальные интонации. В первой группе выделяются темы: побочной партии I части, главной и побочной партий IV части. Во второй группе наиболее типичным является тематизм скерцо (III части).

Тема побочной партии I части одна из самых светлых, лирических тем Симфонии. После напряженного драматизма главной пар-

³⁵Общая характеристика Симфонии нами дана во второй главе исследования (с. 44)

тии побочная (в традиционном тональном соотношении с-Еs) - вносит светлую струю в звучание всей части. Тема излагается в широком мелодическом дыхании, в вариантных повторениях свободно трактованного периода (см. пр. темы N 67). По характеру она близка народным лирическим песням. С национальными корнями ее связывают: особенности мелодического развития с опеванием основного интонационного "ядра" с мелизматической вариантностью фраз; выразительность синкопированных ямбических оборотов, интонационных формул типа 1, 2 (такт 2, 10 и др.), которые, проникая во многие темы Симфонии, становятся важными факторами интонационного единства всего тематизма симфонии; ладовая характерность с мажоро-минорной переменностью III, IV ступеней, с широким применением интонационных ходов между ладовыми устоями Es-c, Es-b (такты 3, 4, 7, 8 и др.). Отсюда и особенности гармонической основы с мажоро-минорными сопоставлениями аккордов, политональными соединениями через переменность ладовых опор и т.п.

В изложении и развитии темы очевидны и некоторые черты, связанные с национальными композиторскими традициями. Например: "аккомпанирующий" фон с легким равномерным движением у струнных, характерный для многих лирических страниц симфонической музыки А.Спендиаряна ("Три пальмы", "Ереванские этюды") и А.Хачатуряна (балет "Гаянэ" - Колыбельная). Впоследствии этот "аккомпанирующий" фон постепенно превращается в фактор тематического развития (см. ц. 19, 21, 23, 26).

С творчеством А.Хачатуряна связана выразительность возвышенно-патетических октавных интонаций (см. ц. 15, 19 и т.д.), а также предыктовых интонаций - "связок", или, как мы называем, интонаций "вдоха", которые в данном случае не только предшествуют каждому новому предложению темы, но и играют активную роль в ее дальнейшем развитии. Вначале эти интонации выступают как "связки" между фразами (ц. 14, такт 4), затем несколько более подчеркнута (ц. 18, такт 2). Впоследствии они становятся элементами развития и кульминационного нарастания в разработке (ц. 34) и в репризе (ц. 38, 41), где именно они подводят к новому эмоциональному накалу темы с предельно напряженным звучанием. В репризе тема побочной партии вбирая как бы драматически возбужденные импульсы главной партии, звучит как вершина драматургической кульминации всей части (ц. 34, 38, 41). Эта кульминация (ц. 41) по звучанию типична для многих страниц армянской симфонической музыки 50-х годов. Применение остинатных басов в ударной груп-

пе, пунктирных и триольных ритмов в сочетании с параллельным движением аккордов (6 и 4/6) делают ее одним из типичных упругих оркестровых tutti, выражающих предельное напряжение, драматизм (подобные кульминации мы встречаем в симфониях Д.Шостаковича, А.Хачатуряна, Э.Мирзояна, Э.Оганесяна, Дж.Тер-Татевосяна и др.).

Финал обобщает тематический материал предыдущих частей. И, хотя многие темы Симфонии, в особенности, “дерзновенные” темы вступления и главной партии I части здесь получают более сгущенные, драматические краски, еще шире проникают в глубинные слои фактуры мужественно-волевые ритмы “сасунских”, горских танцев, придающие музыке эпически-возбужденный характер, однако, в целом, в тематизме преобладает песенное начало. Вся музыка Финала проникнута широким мелодическим дыханием, яркой красочностью гармоний, монументальностью форм, связанных с утверждением радостных, торжественных настроений.

Национальное своеобразие главной партии Финала³⁶ выявляется еще во вступлении, в его “призывно-приподнятых” интонациях, очень характерных для многих шутивно-жизнерадостных тем армянской симфонической музыки 50-х годов. В национальной характерности темы опять значительна роль песенно-речитативных интонаций (интонационная формула типа 2, синкопированные квартовые скачки между V-I), ладовой основы с миксолидийской седьмой, фригийской второй ступенями, мажоро-минорной вариантностью III ступени.

Интересно заметить, что тема, пронизанная песенными интонациями, здесь также (как и у Л.Сарьяна) подчинена равномерному, четырехдольному метроритму, подчеркивающему ее светло-торжественный характер (см. пр. темы главной партии N 68).

Тема побочной партии финала также базируется на регулярный метр с четким, маршевым ритмом. Это один из факторов тематического единства главной и побочной партий, хотя в мелодической линии побочной темы более активно выступают интонации песенно-речитативной основы с обилием синкопированных, триольных оборотов, с импровизационно-вариантным расширением фраз и т.п. (см. пр. 69).

Не трудно заметить образно-эмоциональное, интонационное родство между этой темой и вторым тематическим материалом II части (см. пр. 69). Их объединяет внутренняя одухотворенность, патетика, широкое мелодическое дыхание, а также выразительность

³⁶Финал написан в форме Сонатного аллегро.

триольных “экзальтированных” интонаций и ладовая характерность (вариантность III ступени).

В общей темброво-интонационной направленности этой темы (слитное, сочное звучание струнных и деревянно-духовых), в секвенционном движении хроматически варьируемых фраз выявляется родство и со многими лирическими темами А. Хачатуряна.

Тема проходит широкое развитие (118 тактов) и достигает высокой кульминации в репризе (ц. 25), где звучит как яркое воплощение героических, празднично-победоносных настроений.

В группе тем, основанных на песенно-танцевальных интонациях, мы выделяем тематизм Скерцо (III части)³⁷. По своему звучанию скерцо представляет одну из типичных, ярко-национальных страниц армянской симфонической музыки 50-60-х годов (наиболее близка к музыке Л. Сарьяна). Типичны в нем: “капризно”-гибкая ритмическая основа, сочетающая формульность типа 4 и 5 (размер 5/8); интонационная устойчивость ладовых опор, и, связанная с этим, основополагающая роль кварто-квинтовых интонаций. По характеру тема главной и побочной партий не контрастны, однако в главной партии преобладает танцевальное, а в побочной - песенно-мелодическое начало (см. пр. тем главной и побочной партий N 70 и 71).

Развитие и главной, и побочной партий направлено к насыщению звучания, к драматизации музыкальной ткани, к “возмужанию” скерцозных образов, особенно, когда в легкую танцевальную основу включаются тяжеловатые кварто-квинтовые басы у ударных, напоминающие решительную поступь “сасунских” танцев (см. ц. 11-13), а также движение параллельных аккордов (трезвучий и секстаккордов) в звучании всего оркестра (см. с. ц. 13).

Черты традиционности раскрываются и в разработке Скерцо, в полифоническом развитии темы главной партии (ц. 17). Тема развивается в свободно-импровизационном духе гусано-ашугских песен, с виртуозно-“извилистой” мелодической линией. Тембр скрипки в данном контексте напоминает звучание народных инструментов и ассоциируется с приемами использования тембровой выразительности оркестра в творчестве А. Спендиаряна (см. отрывок из разработки Скерцо N 72).

А теперь рассмотрим черты национального своеобразия в тех оригинальных темах, которые сравнительно “нейтральны” по национальным признакам, к числу таких относятся темы вступления и главной партии I части. В них выражены наиболее конфликтные,

³⁷ Мы рассматриваем форму скерцо, как свободно трактованную форму Сонатного аллегро.

драматические черты тематизма Симфонии. Это - темы призыва, протеста, порыва и столкновения.

В сравнении с другими темами Симфонии в них преобладают элементы инструментального мышления, "фактурного" тематизма. По характеру они близки к драматически-активным темам симфоний Н.Мясковского, Д.Шостаковича (особенно тема главной партии). Но, вместе с тем, они тесно связаны с интонационными особенностями тематизма с яркой национальной характерностью. Эта связь осуществляется многими компонентами музыкального языка, в первую очередь, наличием в них первичных интонаций. В теме вступления, например, активна роль "призывных" интонаций (тип 1) с восходящими секундовыми ходами (такты 3, 5, 7 и др.). В данном случае эти интонации имеют двоякую основу. С одной стороны, они характерны для многих драматических, патетических тем советской симфонической музыки (V Симфония А.Мясковского, I и V Симфонии Д.Шостаковича и др.). С другой - это самые характерные интонации армянских эпических, драматических песен. Национальное выражение этих интонаций подкрепляется наличием характерных ладовых альтераций и ямбических, хорей-ямбических, триольных оборотов, замыкающих построения (тип 2, 3). Они же становятся активными элементами развития тематизма всей части (см. пр. темы вступления N 73).

Тема главной партии типична для активно-волевых, динамических тем советской симфонической музыки (Д.Шостакович - V симфония, главная тема I части, А.Хачатурян - II симфония, главная тема I части и др.) - с характерным пунктирным ритмом, стремительным движением, широким охватом диапазона и т.п. (см. пр. N 74).

Самые броские интонационные элементы этой темы - синкопированный тритоновый и септимовый интервал на фоне пунктирного ритма (такт 1), которые в дальнейшем получают широкое развитие. Национальная характерность сказывается в ладовой основе (дважды гармонический лад) с вариантною ступеней. Кроме того, в процессе развертывания темы пунктирные ритмы получают ямбическую акцентацию (когда секвенционное звено начинается не с длинной, а с короткой ноты (такт 3), что, с одной стороны, сближает ее с темой вступления, с другой - в легком, стремительном движении сообщает теме танцевальный характер, как бы раскрывая жизнерадостные стороны национального характера. В этом качестве тема выявляет родство со многими стремительными темами армянской симфонической музыки 50-х годов (Э.Мирзоян - Симфония - IV часть, Л.Сарьян - "Симфонические картинки" - "Шутка", А.Бабаджанян - "Героическая баллада" - III вариация и др.).

Элементы танцевальности, заложенные в теме, еще более открыто выступают в разделах развития, в связующих разделах между главной и побочной партиями (ц. 6, 7) и др., а начальный тритоновый оборот темы приобретает значение лейтмотива и появляется в самые кульминационно-напряженные моменты драматургического развития I части и Финала.

Итак, интонационные особенности национальной музыки действуют как факторы национальной характерности даже в таких, сравнительно “нейтральных” темах, как темы вступления и главной партии I части.

Таким образом, в национальной характерности оригинального тематизма Симфонии особенно выделяется роль кварттовых, секундовых “призывных” (тип 1), триольных, “экзальтированных” интонаций (тип 3) в драматически-напряженных, лирико-психологических темах. В темах танцевально-скерцозного склада наиболее широкое место занимают кварто-квинтовые “скачковые” интонации, мелизматические юбилеи вокруг ладовых опор, секвенционные обороты, иначе говоря, первичные интонации песенно-танцевальной основы. В таких темах значительна роль не только плавного-грациозных (III часть), но и воинственно-мужественных танцевальных ритмов (I, IV части), т.е. наличие ритмической формульности и типа 5 и типа 4.

Рассмотренные интонационные особенности, связывающие оригинальный тематизм Симфонии А. Арутюняна с народно-национальными музыкальными истоками, свойственны и другим сочинениям композитора, созданным в послевоенные годы. Среди них: “Праздничная увертюра” (1949), Концерт для трубы с оркестром (1950), Концертино для фортепиано с оркестром (1951). В них также часть оригинальных тем опирается на песенно-речитативные, другая часть - на песенно-танцевальные интонационные элементы. В первой группе можно отметить темы: II части Концертино, побочной партии “Праздничной увертюры” (см. пр. N 75, 76).

Тематизм Концерта для трубы также опирается на интонационные формулы и типичные обороты песенно-речитативной основы, которые в разных темах получают различное выражение. В темах вступления и главной партии они призывно-фанфарные, волевые, празднично-приподнятые (см. пр. N 77, 78). А в побочной партии и в среднем разделе они носят светло-лирический, напевный характер³⁸.

Примечательно, что в одном случае эти интонации подчиняются

³⁸ Концерт одночастный, с элементами Сонатного аллегро, с средним медленным разделом вместо разработки. (см. пр. N 79, 80)

активно-волевым, подвижным импульсам с преобладанием элементов “фактурного” тематизма (Вступление, главная партия в концерте для трубы, побочная партия в “Праздничной увертюре” и др.). В другом случае они развёртываются широким мелодическим дыханием с преобладанием элементов “мелодического” тематизма (II часть Концертино, побочная партия и средний раздел концерта для трубы и др.).

В темах второй группы, основанных на песенно-танцевальных интонациях, можно выделить темы главных партий “Праздничной увертюры” и I части Концертино (см. пр. N 81,82). Они по характеру близки. Обе активно-динамичные, стремительные, опирающиеся на ритмическую формульность типа 4, с выразительной ролью интонационной формулы типа 2, с богатой ладовой основой, охватывающей характерные обороты миксолидийского, гармонического ладов.

В этой группе тем яркой национальной характерностью наделена тема побочной партии I части Концертино (см. пр. 83). Она изложена в духе грациозно-женственных, шуточно-лирических песен, с броским мелодическим рисунком. Характерны в ней: интонационная устойчивость квартовой побочной опоры эолийского лада, симметричность построений с вариантными изменениями фраз, метроритмическим варьированием мотивов, обилием мелизматических оборотов, характерных для народных песен. В ней выявляются черты общности с творчеством Г.Егиазаряна, с его принципами симфонизации танца, темброво-интонационной, ритмической выразительности.



В оригинальном тематизме *симфонии Э.Оганесяна (165)* первые интонационные элементы национальной музыки широко проникают в темы вступления и главной партии I части, главной и побочной партий IV части, способствуя целостности, монолитности интонационного строя всего тематизма Симфонии³⁹.

Тема вступления одна из значительных в драматургии Симфонии. Наряду с темой, основанной на мелодии “Авик” (III часть), она как бы символизирует образ народа, величественно-благородные черты его характера, проникая в другие части Симфонии с разными эмоционально-смысловыми оттенками. Эпико-драматическая по характеру, с размеренным, но импульсивным движением она опирается на характерные особенности армянских народных эпичес-

³⁹Общая характеристика Симфонии дана во второй главе исследования (с. 47).

ких, исторических, трудовых песен с интонационными элементами песенно-речитативной основы. Очевидна роль интонационных формул (типа 1, 2, 3), особенно "призывных" интонаций (см. пр. темы вступления N 84).

Композитор излагает тему с подчеркнуто "монодическим" характером (октавные удвоения у струнных), с резкими "вторжениями" диссонантных созвучий у духовых инструментов. Развертываясь на ладовой основе (обороты миксолидийского, гармонического лада с тоникой В), тема сопровождается диссонантными гармониями, политональными линиями (В-D-ц. 1, ges-a-ц. 2 и др.), придающими национальным интонациям новое, современное звучание.

Участвуя в процессе тематического развития не только первой, но и всех последующих частей Симфонии, тема вступления своими "узловыми" интонациями (формулы типа 1, 2) перекликается с темой "Авик" и постепенно, в течение первых двух частей способствует интонационно-драматургическому "вызреванию" темы "Авик", как бы подготавливая ее появление в III части. И далее, развитие темы вступления протекает в тесной взаимосвязи с темой "Авик", олицетворяющей возвышенный образ народа.

Интересно проследить путь развития темы вступления и ее наиболее выпуклых, "узловых" интонаций. Проникая в тематизм Симфонии, они перерастают в факторы тематического развития. Например, в средних голосах фактуры и экспозиционного, и разработочного разделов главной партии эти интонации способствуют ее динамизации, кульминационному нарастанию (ц. 11, 23), или же, в побочной партии, основанной на народной лирической песне "Лусняк гипер", "призывные" интонации темы вступления в многоплановой фактуре музыкальной ткани заметно способствуют драматизации темы (ц. 15-19).

Интересно преобразовываются эти интонации в тематизме Скерцо (II часть). Вначале они подчиняются светлым настроениям Скерцо, его живым, танцевальным ритмам (ц. 59, такты 3, 5), однако, постепенно сгущаясь в "недрах" фактуры (ц. 62, 63), особенно у духовой группы, они вносят драматические оттенки в общее настроение Скерцо и подготавливают появление темы вступления в конце части, которая звучит как напоминание о мрачных страницах прошлого (ц. 66, такт 5).

Еще более значительно появление темы вступления в III части. Здесь она создает "диалогическую" линию развития с темой "Авик". Она включается после первого целостного проведения основной темы "Авик" и входит в тесную взаимосвязь с ней, с одной стороны

сама переживая новый этап развития; с другой способствуя развитию темы "Авик". Фактически, перед каждым новым проведением, перед каждой новой кульминацией темы "Авик" происходит интонационно-сопряженное мотивное развитие этих тем (см. ц. 73-80).

В финале Симфонии тема вступления еще более тесно сопрягается с темой "Авик", особенно, в контрапунктическом изложении в каденции (ц. 101), и приобретает светлое, жизнерадостное выражение в общем огненно-танцевальном движении финала. Таким образом, тема вступления своими "узловыми" интонациями как бы "цементирует" музыкальную ткань Симфонии общей интонационной платформой.

Темы главных партий I и IV частей опираются главным образом на интонации песенно-танцевальной основы.

В теме главной партии I части нетрудно уловить характерные ритмические обороты народного танца "Кочари" и интонационное родство с темой вступления. Получается сочетание танцевальных и песенно-речитативных интонационных элементов, создающих многоплановость ткани, ибо они развертываются в разных, горизонтально и вертикально взаимосвязанных линиях фактуры (ц. 7-11). Тема главной партии самая активно-динамичная тема Симфонии, воплощающая настроения борьбы, столкновения, внутренних конфликтов. Полифонизированной фактурой, прерванностью стремительных фраз-построений, диссонансными гармониями, полиритмическими, политональными наслоениями типично "фактурного" тематизма, она ассоциируется с общим интонационным строем советской симфонической музыки 50-60-х годов. В то же время в ней активную выразительную роль играют первичные интонации, вносящие черты национальной характерности (см. пр. темы главной партии N 85).

Национальная основа еще более выявлена в теме главной партии финала. Бодрая, жизнерадостная по характеру, она опирается на песенно-танцевальные интонации с ритмической формульностью типа 4, с мужественно-волевыми, подчеркнутыми ритмами. Самым выпуклым, "узловым" интонационным элементом в ней является синкопированный квартовый скачок между опорными звуками лада, и интонационный оборот, опевающий тонику. Метроритмическое перемещение этого основного мотивного оборота в разных слоях фактуры с приемами имитационной полифонии углубляет внутреннюю динамику, создает ритмически-акцентную многоплановость, придает теме игривый, жизнерадостный характер, сближая ее с темой Скерцо. Это родство сказывается и в темпо-динамике, и в тан-

цевальной основе, и в наличии первичных интонаций, и в ладо-гармонической основе с мажоро-минорной переменностью (см. пр. темы главной партии финала № 86).

И вновь, первичные интонационные элементы национальной музыки выступают как факторы целостности и монолитности интонационного строя тематизма и активности тематического развития.

Широкое применение этих интонаций, особенно интонационных формул типа 1, 2, 3 и типичных оборотов с ритмической формульностью типа 4, становится характерным для творчества Э.Оганесяна. Это проявляется не только в вышеописанных темах Симфонии, но и во многих оригинальных темах других сочинений композитора. Наиболее богато и разнообразно оно выступает в симфонизированных полотнах его музыкально-театральных произведений, в балете "Антуни" и, особенно, в опере-балете "Давид Сасунский", где широкое симфоническое развитие "призывно-восклицательных", "утвердительных", "возвышенно-экзальтированных" интонаций, воинственно-мужественных танцевальных ритмов способствует раскрытию богатых и разнохарактерных, ярко-национальных образов, воссозданию эпических, героических страниц истории армянского народа.



Рапсодия для скрипки с оркестром Э.Багдасаряна (143), написанная в 1958 году, явилась одним из типичных образцов армянской симфонической музыки 50-х годов⁴⁰. В ней в определенной мере выявились черты стиля композитора - богатое мелодическое начало, ясность формы, легкость фактуры, красочность гармонического языка, тембровая изобретательность.

Эпико-драматическая, патетическая по характеру, Рапсодия связана с образом народа, его жизнеспособностью, со страницами его прошлого и настоящего. Своими возвышенными образами она перекликается с такими произведениями, как "Симфоническая поэма" Л.Сарьяна, "Героическая баллада" А.Бабаджаняна и др.

Сохраняя особенности формообразования Рапсодии с сопоставлением медленных, эпических и быстрых, подвижных разделов с приемами вариационного и сквозного развития, композитор придает черты концертности, дифференцируя темброво-выразительные сферы солирующего инструмента и оркестра.

⁴⁰В симфоническом жанре композитором написаны: *Симфоническая поэма (1950)*. Сюита для симфонического оркестра (1951), *Концерт для фортепиано с оркестром (1972)*.

Он вносит в Рапсодию элементы сонатности, представляя в первом ее разделе две центральные темы, сопряженные между собой как главная и побочная. Таким образом, в одночастном строении Рапсодии чередуются: эпико-драматическая, эмоционально-приподнятая главная тема (ц. 1), лирико-патетическая, медленная побочная тема (ц. 5) и активно-импульсивная танцевальная тема, составляющая второй, быстрый раздел Рапсодии (ц. 11). Завершается Рапсодия проведением главной темы в качестве своеобразной репризы и - Заключением. В сочетании эпического и лирического, песенного и танцевального, произведение развивается на едином дыхании, выдержанном в страстных тонах.

Рапсодия целиком построена на оригинальном тематизме, отражающем характерные особенности национальной музыки. Импровизационным темам в духе гусано-ашутских песен, со свободной метрической основой, противопоставляются танцевальные темы с регулярным метроритмом.

Связь с национальными истоками выявляется с первых же тактов оркестрового вступления, в котором чувствуется богатая выразительность первичных интонаций песенно-речитативной основы. Патетический характер этих интонаций подчеркивается параллельным движением полных трезвучий (см. пр. 87).

В виртуозно-импровизационном изложении главной темы у скрипки заметную роль играют "экзальтированные" интонации с триольными ритмами (тип 3), переключки "призывных" интонаций (тип 1) в оркестре, стимулирующие восходящее развитие темы. С точки зрения темброво-интонационной выразительности скрипки, эта тема переключается со страницами скрипичного концерта А. Хачатуряна. В теме, основанной на характерных оборотах дважды гармонического лада, выделяется интонационная выразительность трионов и увеличенных секунд, красочность гармонического языка с богатыми ладовыми альтерациями (см. пр. 88).

Многие из этих особенностей лежат и в основе побочной темы (ц. 5). Она представляет сферу лирических образов и более спокойна, мелодична. Продолжая линию "мелодического" тематизма, характерного для главной темы, композитор излагает эту тему как своеобразную песню с аккомпанементом, выбирая несложную аккордо-гармоническую фактуру оркестрового сопровождения. К тому же, высокий, напряженный регистр скрипки сменяется средним, более спокойным, близким по тембру к человеческому голосу. И здесь интонационные формулы песенно-речитативной основы типа 1, 2, 3, выраженные хорей-ямбическими ритмами, имеют напевно-мелоди-

ческое звучание. Напевность этих интонационных формул обусловлена симметричностью построений, вариантной повторностью фраз, устойчивостью тонических опор, небольшим охватом диапазона, секвенционным развитием, и, самое главное, регулярным метроритмом. С точки зрения ладовой характерности, здесь углубляются те же особенности, примененные в главной теме, то есть, выразительность дважды гармонического лада, увеличенных секунд, широкое применение увеличенных трезвучий и альтерированных аккордов с пониженной II, VI ступенями (см. пр. 89).

Появление темы Allegro подготавливается постепенным насыщением фактуры триольными и синкопированными ритмами (ц. 11-12). Это одна из ярких, характерных тем Рапсодии. Ее активный, жизнерадостный характер выражен в упругом, точкатно-танцевальном движении. Композитор создает полиритмическую фактуру, сочетающую равномерную, четырехдольную "поступь" оstinатных басов с орнаментикой триольных оборотов, на фоне которых у скрипки проходит плясовая мелодическая линия темы. Она строится на элементах мужественных народных танцев, с упорным повторением звуков и опевающими их гибкими мелодическими оборотами. Национальная характерность подчеркивается проведением "пустых" квинтовых оstinатных басов с октавными перемещениями, специфичными тональными модуляциями секвенционных проведений темы на тон ниже - через натуральную VII ступень миксолидийского лада. В трех секвенционных проведениях тема звучит в тональностях Д-С-В, с выдержанной тоникой Д (политональное наложение). Эти модуляции вносят характерный национальный оттенок, ибо такие переходы типичны для плясовых наигрышей на народных инструментах натурального строя дудука, шви, зурны. С особенностями звукоизвлечения этих инструментов связана и другая интересная деталь - мгновенные октавные скачки, так называемые октавные "киксы" в конце построений, которые в качестве своеобразных интонационных штрихов проникли в плясовые наигрыши, ассоциируясь с танцевальными прыжками (см. пр. N 90).

Обобщая сказанное, можно заключить, что в тематизме Рапсодии опять в возвышенных, эпико-повествовательных темах активнее выступают песенно-речитативные, а в темах подвижно-импульсного характера - песенно-танцевальные интонации с особенностями их мелодического развития. Формула типа 3 с триольными оборотами лежит в основе всего тематизма Рапсодии и проявляет себя то резко, подчеркнуто, с напевно-декламационным выражением (главная, побочная темы), то плавно-упорядоченно, подвижно подчинено

равномерным ритмам (тема Аллегро). Кстати, эту особенность интонационной формулы типа 3 мы отмечали в первой главе исследования (с. 23).

Своеобразие и красочность гармонического языка, богатство фактуры также обусловлены слиянием нового и традиционного. Наряду с песенно-мелодической фактурой (побочная тема), выступают элементы инструментального мышления, "фактурного тематизма", полифонических приемов (главная тема, тема Аллегро - ц. 7, 19, 21 и др.). В насыщении фактуры в качестве элементов развития заметную роль играют триольные ритмы (аккордово-арпеджированные), идущие и от национальных истоков, и от композиторских традиций русской, советской музыки, и ставшие характерными для армянской инструментальной, симфонической музыки послевоенных лет.



В оригинальном тематизме *Симфонии Э.Мирзояна* (161) выделяются темы с ярко выраженной национальной характерностью и темы сравнительно "нейтральные", примыкающие к интонационным особенностям современной советской симфонической музыки⁴¹. Однако и в тех, и в других темах в той или иной мере выявляется связь с народно-национальными истоками. Поскольку темы с песенно-танцевальной основой имеют здесь более яркую национальную характерность, рассмотрение начнем именно с них. К этой группе относятся: вторая тема главной партии I части, темы Скерцо и Финала.

Вторая тема I части появляется после проведения и некоторого развития первой темы (рассмотренной нами во II главе) и ложится в основу фугато (ц.9). Противопоставляясь драматически-напряженному характеру первой темы, она своим подвижным, жизнерадостным характером дополняет образно-эмоциональную сферу главной партии.

Вторая тема главной партии опирается на типичные интонации песенно-танцевальной основы с ритмической формульностью типа 4, с краткими мотивными звеньями, секвенционным движением. Интересно, что здесь эти интонационные обороты развертываются на трехдольной метрической основе, с широким применением синкопированных ритмов. Это придает своеобразное выражение, особую гибкость, мягкость и грациозность интонационным оборотам типа 4. Фактором переосмысления этих интонаций служит и так называемая "цепная" штриховка мотивов, когда секвенционное звено

⁴¹Общая характеристика *Симфонии* дана во второй главе исследования (с. 59).

восьмая - две шестнадцатые - начинается с последней шестнадцатой каждого мотивного оборота (это характерно и для многих тем с танцевальной основой в произведениях А.Арутюняна, Л.Сарьяна, А.Бабаджаняна и др.). Такая штриховка вносит тонкие метроритмические нюансы и способствует гибкости, подвижности темы.

Приемы имитационной полифонии в изложении этой темы в начале способствует ее легкому, "парящему" характеру. Но затем, когда в развитие фугато включается и первая тема (ц.12), и обе темы проходят одновременно в контрапунктическом изложении (ц.14), в натянутом звучании оркестра (на двух форте ff), тогда и вторая тема, подчиняясь характеру первой темы, приобретает драматические черты (см. пр. 91).

Несмотря на внешнюю контрастность двух тем главной партии, их внутренне объединяют: трехдольный метр с продолжительностью синкопированных ритмов; ладовая основа с характерными оборотами фригийского, локрийского ладов; наличие одинаковых интонационных оборотов (резкие восходящие и нисходящие скачки на сексту, октаву, септиму), которые способствуют цельности интонационного строя и образно-эмоциональной сферы главной партии.

Следующая в этой группе - тема Скерцо (общая характеристика Скерцо нами дана во второй главе). Она представляет одну из самых светлых и ярко-национальных тем Симфонии. Опирается на типичные интонационные обороты песенно-танцевальной основы с ритмической формульностью типа 5. Тема разворачивается в легком, плавно грациозном движении, в размере 6/8, на фоне остигатных тонико-доминантовых басов. Она разворачивается на непрерывном, широком дыхании. Типичность интонационных оборотов сказывается: в длительной, равномерной повторности опорного тона; в винтообразных, круговых оборотах, напоминающих интонации народной плясовой песни "Чем у чем"; в стабильности мелизматических скачков; в характерности ладо-тональной основы (миксолидийский F) с широким применением ладовых альтераций. Тема проходит большое развитие, в котором первичные интонационные элементы (на повторных звуках) постепенно приобретают более решительные черты и в тембровом, динамическом нарастании достигают кульминационного звучания у всего оркестра (см. пр. темы Скерцо N 92).

Следующей, ярко-национальной оригинальной темой Симфонии, также основанной на песенно-танцевальных интонациях, является тема главной партии Финала. (Мы рассматриваем форму Финала, как свободно-трактованную форму рондо-сонаты с центральным эпизодом).

Финал целиком построен на новом тематическом материале, в то же время интонационно он как бы обобщает, суммирует характерные особенности тематизма всей Симфонии.

Главная тема Финала - воплощение жизнерадостных, праздничных настроений, основана на репительных, стремительных танцевальных ритмах. Метро-ритмическая основа (двухдольная, с размером 4/4), характерные интонационные обороты ритмической формульности типа 4, связывают ее с армянскими народными мужскими танцами. В широком, непрерывном разворачивании темы чередуются вытекающие как бы одно из другого ритмо-интонационные, тематические образования: с пунктирным ритмом (ц. 1), с периодической последовательностью восьмых и шестнадцатых (ц. 2, 4), восьмых и четвертных (ц. 3); с упорной повторностью опорных тонов (ц. 12, 14 и т.д.) - большей частью опевающие ладовые устои или устремленные к ним.

Широкое применение ладовых альтераций, хроматических преобразований мотивов и секвентных звеньев, быстрые смены политональных образований, тонально-гармонических красок, основанных на вариантности ступеней - способствуют национальной окраске темы. Использование приемов поллиритмии, метрического варьирования мотивов (ц.9), своеобразной "штриховки" пунктирных оборотов (начинающаяся с последней, короткой доли), связывает тематизм Финала не только с фольклорными, но и композиторскими традициями армянской музыки.

В группу тем драматического, лирико-психологического характера, в которых преобладают интонации песенно-речитативной основы входят: темы вступления и побочной партии I части, темы III части и центрального эпизода Финала. Рассмотрим наиболее яркие из них.

Тема вступления одна из центральных в драматургии Симфонии. В ней заложен глубокий драматизм, "психологический заряд" всей Симфонии. Концентрация мысли, строгость, лаконичность выражения характеризуют ее. В "суровой" сдержанности, строгости вступления сказываются черты неоклассического мышления, своеобразного "необахианства", новые для армянского композиторского творчества тех лет, но получившие после 60-х годов довольно широкое развитие.

Драматические импульсы этой темы становятся факторами активизации наиболее возвышенных чувств и идей других частей Симфонии. Не случайно, после "центробежных" настроений Скерцо, III часть - *Adagio* начинается этим же вступлением, вводящим в мир глубоких, личностных переживаний. Более того, многие темы Сим-

фонии драматургически осмысливаются именно в соотношении с этой темой. Национальное своеобразие проявляется прежде всего в общем характере выражения темы, ее эмоциональном тоне, а также в наличии первичных интонационных элементов песенно-речитативной основы, характерных ладовых оборотов (сочетание натурального, гармонического и локрийского минора), тонических остинатных басов, квинтквартаккордов и т.п. Уже в этой теме сказывается драматургическая роль литавр, подчеркивающих драматизм, эмоциональную насыщенность. Они появляются в самые кульминационные моменты развития. “Зловеще-суровая” тембровая выразительность литавр смягчается только лишь в Финале, в его апофеозном, празднично-победоносном звучании (см. пр. темы вступления N 94).

“Узловое” значение интонационных формул и типичных оборотов песенно-речитативной основы, в том числе “призывных” (тип 1) “экзальтированных” (тип 3) интонаций, секстовых юбилейных, мелизмов - опевающих ладовые опоры и т.п. - можно заметить в тематизме этой части (Adagio). Она протекает в свободной вариационной форме, помимо основной темы, включая и второй тематический материал (ц.П). Основная тема Adagio разворачивается в духе эпических, гусано-апугских песен, с импровизационным типом изложения, раскрывающая сферу лирико-психологических настроений (см. пр. N 95).

К этой группе относится и тема побочной партии I части, которую можно охарактеризовать как своеобразный лирический диалог (между первыми скрипками и виолончелями). Первая тематическая линия опирается на более интеллектуально - рафинированные интонации, характерные для лирических тем советской симфонической музыки тех лет, но несет в себе некоторые типичные обороты национальной музыки. Вторая линия (у виолончелей) ближе к национальным истокам с характерным опеванием ладо-опорных тонов, юбилейными оборотами, интонационной выразительностью увеличенной секунды гармонического лада и т. п. По своему общему характеру и интонационному строю побочная партия напоминает лирические страницы музыки А.Хачатуряна, ассоциируясь с его балетными Адажио (см. пр. темы N 96).

Таким образом, в оригинальном тематизме Симфонии Э.Мирзояна опять-таки наблюдается дифференциация выразительной роли песенно-речитативных интонаций в драматических, психологических темах, и песенно-танцевальных в скерцозно-жизнерадостных, торжественно-приподнятых темах.

Очевидно также, что, с одной стороны, характерные ритмо-инто-

нации национальной музыки, преломляясь в новых средствах выразительности, получают новое, современное звучание, и, с другой стороны, многие средства современной музыки в свою очередь приобретают национальную окрашенность. Происходит органическое слияние традиционного и современного, в котором музыкальный язык сохраняет свою цельность и национальную определенность.

Наличие первичных интонационных элементов в тематизме Симфонии способствует не только национальному своеобразию, но и сохранению песенно-мелодического начала, ибо в этой Симфонии уже заметно превалируют черты инструментального мышления; которые в дальнейшем займут ведущее место в тематизме армянской симфонической музыки 60-70-х годов.

Обобщая результаты, можно сказать, что анализ оригинального тематизма рассмотренных произведений выявил ряд особенностей, характерных для данного периода армянского композиторского творчества. Прежде всего надо заметить, что в оригинальном тематизме этих произведений встречались темы с ярко-выраженной национальной характерностью и сравнительно нивелированные по национальным признакам, так называемые “нейтральные” темы. Однако, очевидно количественное преобладание первых над вторыми. Очевидно также, что даже “нейтральные” темы несут в себе, хотя несколько завуалированно, черты национального своеобразия и опираются на первичные интонационные элементы национальной музыки.

Важно отметить также, что во всех рассмотренных произведениях оригинальные темы с ярко выраженной национальной основой значительно превышают количество тем, основанных на фольклорном материале, и находятся с ними в тесной взаимосвязи драматургически и интонационно, выявляя общность интонационной платформы, базирующейся на народно-национальных истоках.

Связь с фольклорными истоками проявляется по-разному в зависимости от общего характера, драматургической роли, образно-эмоционального выражения тем. С этой точки зрения рассмотренные темы делятся на две основные группы:

1. темы, опирающиеся на интонационные элементы песенно-речитативной основы, и
2. темы, опирающиеся на интонационные элементы песенно-танцевальной основы.

В первой группе тем выделяются:

а) эпико-драматические, героические, скорбно-патетические, лирико-драматические темы. Среди них темы: вступления, IV вариации, коды "Героической баллады" А.Бабаджяна, вступления Симфоний Э.Мирзояна, А.Арутюняна, Э.Оганесяна, вступления и главной партии Рапсодии Э.Багдасаряна и др. Нетрудно заметить, что драматургически они связаны в основном с темами вступлений.

В изложении этих тем преобладает "мелодический" тип тематизма, и песенно-речитативные интонации в них имеют ораторское, декламационное выражение;

б) лирические, лирико-патетические, лирико-созерцательные темы. Среди них темы: главной партии и II вариации "Героической баллады", II части фортепианного трио А.Бабаджяна, III части Симфонии Э.Мирзояна, побочной партии, среднего раздела концерта для трубы, II части Концертино А.Арутюняна, побочной партии Рапсодии Э.Багдасаряна, главной партии "Симфонической поэмы" Л.Сарьяна и др. Драматургически они связаны большей частью с медленными частями цикла. В них также преобладает "мелодический" тип тематизма, но интонации песенно-речитативной основы в них имеют более плавное, мелодическое выражение;

в) активно-импульсивные, подвижные темы. Среди них темы: I вариации "Героической баллады" А.Бабаджяна, главной партии Симфонии, побочной партии "Праздничной увертюры" А.Арутюняна, Вступления "Симфонических картинок" Л.Сарьяна и др. Интонации песенно-речитативной основы в них подчинены регулярным, танцевально-маршевым ритмам. В них преобладают элементы "фактурного" тематизма, и первичные интонационные формулы типа 1, 2, 3 выступают в качестве "узловых" интонаций, стимулируя весь ход развития темы. Драматургическое место в цикле здесь различно.

В группе тем, основанных на песенно-танцевальных интонациях выделяются :

а) волевые, решительные, торжественно-приподнятые, подвижные темы. Среди них темы: V вариации "Героической баллады", III части фортепианного трио А.Бабаджяна, главной партии "Праздничной увертюры" и Финала Симфонии Э.Мирзояна, главных партий I части и Финала Симфонии, I части Квинтета Э.Оганесяна, главной партии I части и Скерцо Симфонии Дж.Тер-Татевосяна, среднего раздела Рапсодии Э.Багдасаряна и др.

Нетрудно заметить, что и здесь драматургическое место стабильно, как и в подгруппе а) первой группы и большей частью это темы главных партий.

В основе этих тем лежат характерные интонации, подчиненные ритмической формульности 4. Преобладают элементы “фактурного” тематизма, и одним из важных факторов развития является ритмическая основа с самыми разнообразными проявлениями полиметрии, полиритмии, при сохранении формульности типа 4;

б) шуточно-лирические, жизнерадостные темы. Среди них темы: Скерцо Симфонии, побочной партии I части Концертино А. Арутюяна, Скерцо Симфонии, среднего раздела V вариации Квартета Э. Мирзояна, среднего раздела “Застольной” из “Симфонических картинок” Л. Сарьяна и др. В большинстве случаев это темы Скерцо, и опираются они на ритмическую формульность типа 5, с характерными интонационными оборотами и особенностями их мелодического развертывания. В них также преобладают элементы “фактурного” тематизма с активной функцией ритмического начала;

в) темы бодрого, жизнерадостного характера, в которых песенно-танцевальные интонации подчиняются четко-равномерным маршевым ритмам. К ним относятся темы: Финала Симфонии, главной партии Концерта для трубы, побочной партии “Праздничной увертюры” А. Арутюяна, “Шутки” из “Симфонических картинок” Л. Сарьяна, Финала Фортепианного квинтета Э. Оганесяна и др. Драматургическое место не стабильное, встречается и “мелодический” и “фактурный” тип тематизма. Это самый “синкретический” тип тем, в которых соединяются песенно-речитативные и песенно-танцевальные интонации с ритмической формульностью типа 4 и 5, и в то же время они подчиняются четырехдольным маршевым ритмам, которые сближают их с интонационным строем советских массовых и эстрадных песен. И по характеру они перекликаются с бодрыми, жизнерадостными настроениями, отражающими светлое, объективное жизневосприятие.

Такое подразделение тематических групп показывает, насколько многообразно преломляются первичные интонационные элементы национальной музыки в оригинальном тематизме рассмотренных произведений, сохраняя при этом свои специфические черты мелодического развертывания и дифференцируясь по образно-эмоциональной выразительности в соответствующих по характеру группах тем. Широко проникая в тематизм, они преломляются по-разному в разных произведениях. Например, в одном случае наблюдается тенденция подчеркивать монодичную основу песенно-речитативных интонационных элементов (А. Бабаджанян, Э. Оганесян), в другом - выявлять выразительные оттенки этих интонаций в виртуозно-импровизационном типе изложения (А. Арутюян, Э. Мирзоян, Э. Багдаса-

рян), в третьем - соединять песенно-речитативные и песенно-танцевальные интонационные элементы в общем напевно-мелодическом (А.Арутюнян) или активно динамическом движении (Л.Сарьян, А.Бабаджанян). В сфере ритмической формульности наблюдается у одних - преобладание формульности типа 5, с самыми разнообразными проявлениями, особенно часто с переменным метром и смешанным размером (А.Бабаджанян, А.Арутюнян), у других - типа 4, с подчеркнутыми двухдольными ритмами (Э.Оганесян, Дж.Тер-Татевосян), у третьих - подчинение формульности типа 4 и 5 - равномерным, маршевым ритмам (Л. Сарьян, А. Арутюнян), а также сочетание формульности 4 и 5 не только по горизонтали, но и по вертикали, когда интонационные обороты с формульностью типа 4 разворачиваются на трехдольной метрической основе (Э.Мирзоян).

Одно бесспорно - при всем разнообразии авторских почерков в тематизме названных групп ясно и во всей полноте слышны самые характерные черты интонационного строя армянской музыки 1950-60-х годов.

Помимо тем с яркой национальной основой, в оригинальном тематизме рассмотренных произведений выделились и темы, примыкающие к общему интонационному строю советской симфонической музыки послевоенных лет.

В числе таких можно отметить темы: Вступления и главной партии Симфонии А.Арутюняна, побочной партии I части Симфонии Дж.Тер-Татевосяна, главной партии I части Симфонии Э.Оганесяна и др.

Интересно заметить, что в этих темах, в тесном сплаве национального и вненационального выступают большей частью интонации песенно-речитативной основы, интонационные формулы типа 1, 2, 3 со своими ритмическими, ладо-гармоническими особенностями. Они чаще встречаются в активных, драматически напряженных, конфликтных темах. Однако в рассмотренных произведениях эти темы составляют небольшую часть всего тематизма.

Роль первичных интонационных элементов в качестве семантических единиц музыкального языка ярко проявляется и в других произведениях армянских композиторов, созданных в послевоенные годы. Среди них - Симфоническая картина "К восходу солнца" (148) Г.Егизаряна; Концерт для флейты с оркестром Г.Арменяна (126), Концерт для виолончели с оркестром А.Худояна (194), фортепианное трио Г.Чеботарян (197), увертюра "Здравствуй, утро" Г.Читчян (198), Вторая, Третья симфонии А.Аджемяна (122, 123) и др.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение армянской симфонической музыки 1950 - 60-х годов выявило ряд особенностей ее связи с народно-национальными музыкальными истоками, способствующих проявлению своеобразия и единства интонационного словаря данной эпохи.

Общность музыкального языка обусловлена прежде всего общей направленностью идейно-образного содержания, тяготением к героико-патриотическим, эпико-драматическим, лирико-психологическим темам. Отсюда исходит тот эпический размах, внутренний драматизм и конфликтность, тот пафос возвышенных чувств и эмоциональный накал, которые характерны для многих страниц симфонической музыки этого периода. При этом очень важна и общность манеры высказывания с истинно романтической одухотворенностью, приподнятостью эмоционального тонуca.

Именно общность тематики и манеры выражения послужили основой для целостности интонационного строя тематизма, в котором и народно-национальные традиционные элементы, и всеобщие средства выразительности преломлялись в русле типичных особенностей композиторского мышления своего времени.

В соотношении традиционного и нового, в тематизме рассмотренных произведений наблюдается внутреннее равновесие песенного и инструментального начал, взаимодействие которых и стимулирует развитие в целом. И хотя песенное мышление, "мелодический" тематизм, наиболее традиционный для армянского композиторского творчества, занимает широкое место и в лирических, и эпико-драматических темах, однако, в центре драматургического развития, в качестве активно динамического, конфликтного начала выступает "фактурный" тематизм, раскрывающий широкие грани композиторской техники, основанной на лучших достижениях музыки 20-ого века. Это проявляется и в темах с монодическим материалом и в оригинальном тематизме.

Изучение тематизма, основанного на фольклорном материале, показало различие методов претворения в нем фольклорных образцов. В одном случае, в народной песне сохраняются основные черты мелодического рисунка и общий эмоциональный тонус, в другом

- меняются контуры первоисточника, но сохраняется и углубляется ее эмоциональное начало, в третьем - меняется и переосмысливается и то, и другое.

Наряду с целостным изложением первоисточника, наиболее широкое место занимает фрагментарное использование. При этом, небольшой отрывок народной песни, танца, большей частью мотивный оборот, начальная фраза или предложение, служат источником для создания самостоятельно-развертывающейся темы, основанной на типичных оборотах первоисточника. Надо заметить, что не только во фрагментарном, но и в целостном использовании наблюдается активное стремление авторов к свободно-индивидуальному преломлению цитатных тем, когда фольклорные и нефольклорные элементы входят в тесное взаимодействие, и рождается совершенно новое художественное целое. Такой метод использования фольклора, впервые широко раскрывшийся в творчестве А.Хачатуряна, становится характерным и для композиторского творчества послевоенных лет.

Возникает вопрос. При такой приверженности к свободному развитию фольклорных тем и при таком умении создавать оригинальные темы с ярким национальным колоритом, чем объясняется интерес к фольклорным образцам и важность их драматургической роли внутри тематизма? Безусловно, этот интерес вызван целью более глубокого отражения национального, чем просто заимствования красивой мелодии в качестве тематического зерна. Ибо выбор большинства цитатных тем диктуется общим содержанием произведения, как своеобразное проявление обобщенной программы, поскольку и в целостном, и в фрагментарном использовании они выступают как исходные элементы тематизма, в качестве лейттемы, лейтмотива, мотива тезиса или просто интонационно-мелодического ядра, как важные элементы образно-смыслового начала тематизма.

Не случайно, в основе тематизма рассмотренных произведений лежат такие яркие образцы народной музыки, в которых издавна запечатлелись самые сокровенные черты национального духа и характера, отражающие страницы жизни и истории народа. Это - "Антуни", "Крунк", "Мокац Мирза", "Авик", "Тарун а", "Сона яр", "Кочари", "Чем у чем" и др., в которых наиболее ярко и концентрированно предстали первичные интонационные элементы национальной музыки.

Анализ рассмотренных произведений выявил прежде всего численное превосходство оригинальных тем над цитатными, а также роль первичных интонационных элементов народной музыки и тра-

диционных черт армянского композиторского искусства в создании новых, ярких страниц армянской симфонической музыки.

Роль первичных интонационных элементов сказалась прежде всего в целостности, монолитности интонационного строя всего тематизма, включая и цитатные. и оригинальные темы.

Результаты анализа подтвердили, что в разных группах тем, объединенных общностью характера, заметно дифференцируется основополагающая роль интонационных элементов песенно-речитативной и песенно-танцевальной основы:

1) Интонационные формулы типа 1, 2, 3 - песенно-речитативной основы широко проникают в эпические, героико-патетические, драматические темы с подчеркнутым речитативно-декламационным выражением. В темах лирико-драматического, лирико-созерцательного типа они имеют более напевно-мелодический характер. Сохраняя особенности своего ладо-мелодического развития (см. с. 25-26), они выступают чаще всего как компоненты "мелодического" тематизма.

2) Интонационные элементы песенно-танцевальной основы действуют в активных, жизнерадостных, шуточно-лирических темах. В темах подвижного, решительно-волевого характера преобладают интонационные обороты с ритмической формульностью типа 4, в более мягких плавно-подвижных темах - интонации с ритмической формульностью типа 5.

В темах скерцозного характера широкое место занимает использование смешанного размера (большая часть 5/4, 5/8), сочетающие элементы ритмической формульности типа 4 и 5.

Эти интонационные элементы, также сохраняя особенности ладо-мелодического развития (см. с. 27), чаще всего выступают как компоненты "фактурного" тематизма.

3) Часть тем активно-импульсивного характера, органично сочетает в себе интонационные элементы песенно-речитативной и песенно-танцевальной основы. В них интонационные формулы типа 1, 2, 3 (особенно квартовые ямбические обороты) выступают в качестве интонационного ядра, стимулирующего развитие, и в то же время подчиняются танцевальным, маршевым ритмам с формульностью типа 4, 5. В таких темах преобладают элементы "фактурного" тематизма.

Близкое сопоставление хотя бы некоторых тем из каждой названной группы дает возможность более ясно представить не только общность выразительной роли разных интонационных элементов, но и типичность их развертывания в разных по характеру группах тем (см. в I группе NN 48, 49, 50, 51, 73, 84, 95; во II группе - NN

60, 70, 71, 81, 91, 92; в III группе - NN 53, 62, 64, 82).

Приведенные примеры со всей наглядностью свидетельствуют о единстве и целостности интонационного словаря. Более того, они еще раз подтверждают значение первичных интонационных элементов как отстоявшихся в музыкальном восприятии народа и проникших в профессиональное композиторское творчество своеобразных средств национального музыкального языка. Потому что "... характерность звуковой почвы любой музыкальной культуры обеспечивается стабильностью интонационных форм. И понятие "интонационная характерность" - есть одновременно понятие "национальное своеобразие". Ничто не дает такого ощущения национальной самобытности, как интонационная характерность, и ни в чем ином не проявляется с такой силой непрерывность национальной традиции, как в связи с соответствующими интонационными истоками..." (92, с. 180).

Анализ подтвердил также значение ладовой основы в национальной характерности тематизма, в том числе и ярко-национальных, и сравнительно "нейтральных" тем. При этом, интонационное единство разных тематических групп также обусловлено общностью ладовой основы. Так, например, в темах эпико-драматического, возвышенно-патетического, скорбного характера преобладают лады минорного наклонения: дорийский, фригийско-локрийский, часто сочетаются фригийско-локрийский лад с дважды гармоническим. В связи с этим заметна выразительная роль низкой II, V, высокой IV, низкой и высокой VI ступени, а также получаемых между ними интонаций увеличенной секунды и тритона.

В группе лирических, скерцозно-жизнерадостных или торжественно-приподнятых тем преобладают ионийско-миксолидийский, эолийский лады, гармонический мажор с вариантными III, VI, VII ступенями. Для них также характерны интонации увеличенной секунды, при мажоро-минорной переменности функции. И вновь, в связи с общим характером тематических групп, либо преобладают пониженные, либо повышенные альтерации. Наряду с этим, во многих темах выявляется доминирование ладового диатонизма, где хроматизмы встречаются на расстоянии (это одна из особенностей армянской народно-крестьянской и средневековой профессиональной музыки). Большинство тем отличается гибкостью ладо-тональных переходов, характерностью полиладовых, политональных наслоений.

Своеобразием ладовой основы национальной музыки обусловлена и характерность гармонического языка рассмотренных произведений. Хотя, надо отметить, что в сфере гармонии всеобщие, современные средства наиболее активно влияют на национальные эле-

менты, придавая им новое качество. Гармонические, полифонические, тембровые, динамические средства становятся той противостоящей силой, тем "ферментом обострения" (термин Г.Орджоникидзе), которые обеспечивают развитие национально-традиционных элементов в русле нового, современного музыкального мышления.

Цель нашего исследования диктует необходимость обобщить те закономерности, которые в той или иной мере связывают особенности использования гармонических, полифонических, тембровых средств с национальными истоками.

В гармоническом языке следует выделить: широкое применение полифункциональных, полиладовых, политональных сочетаний, основанных на органическом претворении национального и вненационального. С национальными истоками связаны: секундовые, тритоновые тональные наслоения, одновременное сочетание различных функций (например, медиантовой и тонической); наличие в мажоре минорной доминанты, в миноре - мажорной субдоминанты, ладодиссонантных гармоний (идущих еще от творчества Р.Меликяна); мажоро-минорная переменность функций, связанная с вариантно-стью III ступени и др. Как в экспозиционном изложении тематизма, так и в процессе его последующего развития широко применяется параллельное движение секстаккордами, квартсекстаккордами, полными трезвучиями и пр., часто образующее полиладовые, политональные наслоения, что является весьма характерным для советской, западно-европейской музыки XX века (Шостакович, Хачатурян, Равель и др.). Проникая в армянское композиторское творчество, этот прием, в условиях характерной ладо-интонационной основы, получил специфически-национальную окраску, выступая с различной выразительной функцией. В одном случае является средством обострения, насыщения драматизма (в основном в восходящем движении), в другом - создания легкого, порхающего движения (в нисходящем направлении), характерного для скерцозно-игровых тем.

Синтез национального и вненационального раскрывается и в применении остинатных басов, одной из характерных особенностей армянской народной, народно-профессиональной инструментальной и вокально-инструментальной музыки. Остинатные басы глубоко внедрились в армянское композиторское творчество, начиная с хоровых обработок Х.Кара-Мурзы, М.Екмаляна, Комитаса, найдя затем применение в инструментальных сочинениях Н.Тиграняна, Комитаса, С.Бархударяна, в симфонических произведениях А.Спендиаряна, А.Тер-Гевондяна и др. В творчестве А.Хачатуряна они полу-

чили еще более широкое развитие, синтезируя в себе особенности их выразительной роли как в национальной музыке, так и в композиторском творчестве XX века. Как факторы отражения определенно образно-эмоционального состояния, в качестве активных средств развития, динамизации, обострения, то есть, с разнообразной выразительной ролью остигатные басы проникают и в армянскую симфоническую музыку послевоенных лет. Национальное своеобразие здесь выявляется по-разному: в "мелодическом" тематизме, с фактурой "мелодия-аккомпанемент", где выдержанные басы оттеняют "моноподический" характер мелодической линии; в фигурированных остигато на квартовых, квинтовых (Т-Д, Д-Т) или квинтквартаккордовых басах (которые чаще встречаются в подвижно-жизнерадостных темах); в виде кварто-квинтовых остигатных басов, с подчеркнутыми волевыми ритмами, напоминающими мужественную поступь армянских горских танцев (во многих темах они являются факторами динамизации ткани); в виде фигурированных "мелодизированных" остигато (термин Г.Чеботарян - 62, с 172), с полиритмическими, полиметрическими линиями, идущими от творчества А.Хачатуряна, и тесно соприкасающимися с ритмическими особенностями музыки 20-го века.

В тематизме рассмотренных произведений немаловажную роль играют *полифонические приемы*, выступающие в качестве средств формообразования и тематического развития. В использовании полифонических средств сохраняются национально-традиционные черты, связанные с особенностями полифонического письма Комитаса, А.Спендиаряна, А.Хачатуряна. Особенно наглядно выступает связь с имитационно-подголосочными, контрапунктическими приемами изложения А.Хачатуряна. Во многих темах танцевального, подвижного характера наиболее интенсивно включают имитационно-стреттные проведения, способствующие раскрытию светлых, жизнерадостных сторон национального характера. Наряду с этим, в применении полифонических приемов заметно и влияние музыки Д.Шостаковича с драматизирующей, психологизирующей функцией полифонического голосоведения. Необходимо заметить также, что полифония, выступающая как важный фактор многоплановости фактуры, самым непосредственным образом связана с полиритмическими, политональными особенностями музыкальной ткани рассмотренных произведений.

В темброво-интонационной выразительности тематизма также наглядна связь с национальными традициями. Например, во многих темах задушевно-лирического характера звучение скрипки на-

поминает тембр народного инструмента саза - особенность, идущая от творческих традиций А.Спендиаряна. В возвышенно-патетических темах с виртуозно-импровизационным типом изложения выделяется экспрессивно-экзальтированное звучание скрипки или струнной группы, идущее от музыки А.Хачатуряна. В симфонической музыке послевоенных лет утвердились и такие темброво-интонационные особенности, раскрывающие черты национального характера или краски родной природы, как, например, яркая выразительность труб (чаще засурдиненных), ассоциирующаяся с тембром зурны, и вообще особая красочность оркестра, широкое применение деревянно-духовых, медно-духовых инструментов в ведении мелодических линий, различная выразительная роль ударных и т. п., - особенности, продолжающие традиционную линию тембрового мышления А.Спендиаряна, А.Хачатуряна, Г.Егиазаряна и др. Для многих драматических тем уже в их начальном изложении характерно упругое оркестровое звучание с насыщенными тембро-гармоническими средствами. Нередко, в кульминационные моменты развития выразительность сложных гармонических комплексов (чаще всего в параллельном аккордовом движении) подчеркивается насыщенным, напряженным звучанием оркестрового tutti. Эта черта также характерна для многих страниц советской симфонической музыки, однако, опять-таки, в общем контексте звучания она приобретает национальный оттенок.

В целом, в тембровой палитре тематизма рассмотренных произведений преобладают яркие многоцветные краски, способствующие раскрытию оптимистических настроений⁴².

К этим вышеописанным особенностям интонационного "словаря" прибавим и некоторые более или менее значительные интонационные комплексы, ставшие типичными для композиторского мышления данного времени. Среди них: 1) - токкатная основа в подвижно-импульсивных темах, с моторикой спиралеобразных, повторных оборотов, активизирующих движение (кстати, токкатность, проникшая из творчества А.Хачатуряна, продолжает свое развитие и в дальнейшем, в творчестве композиторов самых разных поколений); 2) - характерное для многих эпико-драматических тем имитационное дублирование ямбически-призывных интонаций (формула типа

⁴²Примечательно, что после 60-х годов появляется новое отношение к оркестровым тембрам, выбор более матовых, прозрачно-холодных, в какой-то мере "архаических" красок, связанных с новыми эстетическими устремлениями, с новым типом тематизма, основанного на более строгой, сдержанной манере интонационного выражения. Появляется новое отношение и к фольклорным тембрам, основанное не на подражании, а на прямом использовании народных инструментов в составе симфонического оркестра.

1), особо концентрирующее выражение мысли; 3) - выразительность квартовых интонаций в подвижных, скерцозных темах, в качестве интонационного ядра, стимулирующего развитие темы; 4) - широкое применение пунктирных ритмов в темах импульсивно-динамического характера, с фразировкой, где пунктирный ритм воспринимается как ямбический; 5) - выразительность "спокойных синкоп", слиганных с сильной долей или затактом, лежащие в основе многих лирических, лирико-эпических тем широкого мелодического дыхания; 6) - характерность предьктовых оборотов (интонаций "вдоха"), встречающихся в произведениях Комитаса, еще в большей степени - А.Хачатуряна и утвердившихся в тематизме рассмотренных произведений в качестве интонационных "связок" и активных элементов тематического развития. Многие из вышеназванных интонационных комплексов можно рассматривать на уровне своеобразной формульности, откристиализовавшейся на данном этапе композиторского творчества и получившей дальнейшее развитие в национальной музыке.

Наряду со всеми отмеченными чертами общности и единства интонационного "словаря", каждый из этих композиторов выявляет особенности своего композиторского стиля, индивидуальные черты почерка. Так, например, музыка *А.Бабаджаняна* отличается эпическим размахом, порывистостью, преобладанием решительно-возбужденных интонаций, сочностью гармонического языка и т. п. В произведениях *А.Арутюняна* главенствуют эпико-лирические образы, празднично-приподнятые настроения. Преобладает песенно-мелодическое начало, светлые, благозвучные гармонии и т. д. Музыку *Э.Мирзояна* характеризует эпико-драматическое начало, более строгая, сдержанная манера высказывания, сгущенные диссонантными созвучиями гармонические краски. Стиль *Л.Сарьяна* выделяется легкостью, прозрачностью фактуры, лаконичностью мыслей, сжатостью форм, тонкостью темброво-гармонических красок. Для творчества *Э.Оганесяна* типичны: эпическая одухотворенность, патриотический пафос, быстрая смена эмоциональных порывов и внутренних озарений, волнообразность кульминационного нарастания, густые, диссонантные гармонические краски. Музыка *Дж.Гер-Татевосяна* свойственны: драматический заряд, преобладание личностно-психологического начала, насыщенность гармонических красок, выбор матовых, смешанных тембров и т.д.

При всем этом, индивидуальные черты творческих стилей объединяются общей платформой интонационного "словаря", в котором национальные элементы сочетаются с лучшими достижениями музыкального искусства 20-го века. Идейная глубина - с широкими философскими обобщениями, стремление к многоохватности образов, к сложности драматургических концепций, свободная трактов-

поминает тембр народного инструмента саза - особенность, идущая от творческих традиций А.Спендиаряна. В возвышенно-патетических темах с виртуозно-импровизационным типом изложения выделяется экспрессивно-экзальтированное звучание скрипки или струнной группы, идущее от музыки А.Хачатуряна. В симфонической музыке послевоенных лет утвердились и такие темброво-интонационные особенности, раскрывающие черты национального характера или краски родной природы, как, например, яркая выразительность труб (чаще засурдиненных), ассоциирующаяся с тембром зурны, и вообще особая красочность оркестра, широкое применение деревянно-духовых, медно-духовых инструментов в ведении мелодических линий, различная выразительная роль ударных и т. п., - особенности, продолжающие традиционную линию тембрового мышления А.Спендиаряна, А.Хачатуряна, Г.Егиазаряна и др. Для многих драматических тем уже в их начальном изложении характерно упругое оркестровое звучание с насыщенными тембро-гармоническими средствами. Нередко, в кульминационные моменты развития выразительность сложных гармонических комплексов (чаще всего в параллельном аккордовом движении) подчеркивается насыщенным, напряженным звучанием оркестрового tutti. Эта черта также характерна для многих страниц советской симфонической музыки, однако, опять-таки, в общем контексте звучания она приобретает национальный оттенок.

В целом, в тембровой палитре тематизма рассмотренных произведений преобладают яркие многоцветные краски, способствующие раскрытию оптимистических настроений⁴².

К этим вышеописанным особенностям интонационного "словаря" прибавим и некоторые более или менее значительные интонационные комплексы, ставшие типичными для композиторского мышления данного времени. Среди них: 1) - токкатная основа в подвижно-импульсивных темах, с моторикой спиралеобразных, повторных оборотов, активизирующих движение (кстати, токкатность, проникающая из творчества А.Хачатуряна, продолжает свое развитие и в дальнейшем, в творчестве композиторов самых разных поколений); 2) - характерное для многих эпико-драматических тем имитационное дублирование ямбически-призывных интонаций (формула типа

⁴²Примечательно, что после 60-х годов появляется новое отношение к оркестровым тембрам, выбор более матовых, прозрачно-холодных, в какой-то мере "архаических" красок, связанных с новыми эстетическими устремлениями, с новым типом тематизма, основанного на более строгой, сдержанной манере интонационного выражения. Появляется новое отношение и к фольклорным тембрам, основанное не на подражании, а на прямом использовании народных инструментов в составе симфонического оркестра.

1), особо концентрирующее выражение мысли; 3) - выразительность квартовых интонаций в подвижных, скерцозных темах, в качестве интонационного ядра, стимулирующего развитие темы; 4) - широкое применение пунктирных ритмов в темах импульсивно-динамического характера, с фразировкой, где пунктирный ритм воспринимается как ямбический; 5) - выразительность "спокойных синкоп", слиговых с сильной долей или затактом, лежащие в основе многих лирических, лирико-эпических тем широкого мелодического дыхания; 6) - характерность предыхтовых оборотов (интонаций "вдоха"), встречающихся в произведениях Комитаса, еще в большей степени - А.Хачатуряна и утвердившихся в тематизме рассмотренных произведений в качестве интонационных "связок" и активных элементов тематического развития. Многие из вышеназванных интонационных комплексов можно рассматривать на уровне своеобразной формульности, откристаллизовавшейся на данном этапе композиторского творчества и получившей дальнейшее развитие в национальной музыке.

Наряду со всеми отмеченными чертами общности и единства интонационного "словаря", каждый из этих композиторов выявляет особенности своего композиторского стиля, индивидуальные черты почерка. Так, например, музыка *А.Бабаджаняна* отличается эпическим размахом, порывистостью, преобладанием решительно-возбужденных интонаций, сочностью гармонического языка и т. п. В произведениях *А.Арутюняна* главенствуют эпико-лирические образы, празднично-приподнятые настроения. Преобладает песенно-мелодическое начало, светлые, благозвучные гармонии и т. д. Музыка *Э.Мирзояна* характеризует эпико-драматическое начало, более строгая, сдержанная манера высказывания, сгущенные диссонантными созвучиями гармонические краски. Стиль *Л.Сарьяна* выделяется легкостью, прозрачностью фактуры, лаконичностью мыслей, сжатостью форм, тонкостью темброво-гармонических красок. Для творчества *Э.Оганесяна* типичны: эпическая одухотворенность, патристический пафос, быстрая смена эмоциональных порывов и внутренних озарений, волнообразность кульминационного нарастания, густые, диссонантные гармонические краски. Музыка *Дж.Гер-Татевосяна* свойственны: драматический заряд, преобладание личностно-психологического начала, насыщенность гармонических красок, выбор матовых, смешанных тембров и т. д.

При всем этом, индивидуальные черты творческих стилей объединяются общей платформой интонационного "словаря", в котором национальные элементы сочетаются с лучшими достижениями музыкального искусства 20-го века. Идейная глубина - с широкими философскими обобщениями, стремление к многоохватности образов, к сложности драматургических концепций, свободная трактов-

ка традиционных форм, ритмическая, гармоническая, линейно-полифоническая насыщенность, особая темброво-динамическая выразительность музыкальной ткани выступают как факторы правдивого отражения современной действительности. Возвращаясь к сказанному, отметим, что насыщенность интонационного строя рассмотренных произведений первичными элементами национальной музыки обусловила не только единство и самобытность музыкального языка, но и ту степень "зрелости" (говоря словами Б.Асафьева), которая вскоре выдвинула необходимость интонационного обновления, что и стало заметным в творчестве молодых композиторов, вышедших на арену после 60-ых годов. Они пошли по пути использования новых интонационных пластов национальной музыки, в сторону широкого изучения и применения особенностей средневековой профессиональной музыки, вместе с тем еще более активно вбирая новые явления композиторской техники 20-го века. И хотя после 60-ых годов проявление национального протекает в более завуалированных формах, подчиненных современным комплексам звучания, однако, в качестве активных элементов национальной характеристики опять-таки выступают первичные интонационные формулы, типичные обороты. Наблюдается продолжение традиционных черт, связанных с применением ладовых особенностей, "монодического" начала, токкатности, остинатных басов, метро-ритмических, тембровых средств выразительности. Наиболее непосредственно эти черты выступают в таких образцах армянской симфонической музыки 60-70-х годов, как II, III Симфонии Э.Аристакесяна (124, 125), Партита Т.Мансуряна (157), I, II Симфонии Г.Ахияна (136, 137), Симфонии А.Тертеряна (184, 185, 186), Л.Аствацатряна (133), симфонические произведения Г.Читчян (198), А.Аджемяна (122, 123) и др.

Даже в произведениях; далеко выходящих за рамки национального, с применением додекафонной, серийной техники, можно увидеть использование характерных особенностей национальной музыки. В таких произведениях особо живучими оказались ямбические (тип 1), триольные (тип 3) обороты, которые в новых интервальных сочетаниях (малой секунды, большой септимы, ноны, дедимы и т. п.), сливаются с типичными оборотами современной музыки, но в общем контексте звучания, более или менее отчетливо выявляют черты национальной характеристики. Однако, если в творчестве 1950-60-х годов эти интонационные элементы выступали с выразительной, формообразующей функцией "слов", "словосочетаний", т.е. как семантические элементы музыкального языка, то здесь они скорее всего "мелькают" как "жестикоуляционные" проявления национального характера.

Интересно заметить, что в середине 70-х годов в армянском композиторском творчестве будет наблюдаться новая волна интереса к национальным традициям - не только фольклорным, средневеково-

профессиональным, но и недавним композиторским. И многие типичные черты композиторского творчества послевоенных лет, устойчивые во времени, как выразительные средства национального музыкального языка, получают новое преломление, новое осмысление в творчестве молодых композиторов, недавно отрицавших достижения своих старших современников.

В свою очередь, творчество композиторов, так ярко проявивших себя в армянской симфонической музыке послевоенных лет, после 60-х годов протекает путем дальнейшего развития и обновления. Сохраняя основные черты своего стиля, каждый из композиторов, в силу своей активности к восприятию нового, находит пути обогащения своего языка, отражающие новый, современный этап развития армянского композиторского творчества. И это естественно, потому что развитие национальной культуры подразумевает всегда творческое отношение к накопленным ценностям, переосмысление традиционных форм, выявление их скрытых ресурсов в свете новых художественно-эстетических запросов времени.

Zhanna Zurabyan

*Intonation sources and national characteristic of thematizm
(in Armenian symphonic music of 1950 - 1960)*

Summary

The present musicological investigation is dedicated to the research of "monodia - compositional art" connection in Armenian symphonic music with the analysis of symphonic compositions of the talented composers A. Babajanyan, A. Harutyunyan, E. Mirzoyan, Gh. Saryan, E. Hovhannisyan, E. Baghdasaryan, J. Ter-Tadevosyan. The main aim is to reveal the thematizm's national characteristic features connected with the intonation peculiarities of the national monodic music. For this aim with special research the most stable intonation phrases, as the principal elements of the national music, are brought out from the different layers of the Armenian monodic music (rural and urban folklore, ashughakan and spiritual specialized song art). Then, both the themes of self invention and the themes created with monodic patterns are subjected to detailed intonation analysis, where the development process of the intonation peculiarities originated from monodic sources, as well as the new intonation complexes established in Armenian compositional art are collected in the direction of the new content-stylistic compositional reasoning of 1950 - 1960.

The role of intonation sources is considerable while combining a compositional language dictionary of the time and of national characteristics of the above mentioned creations.

The research is the candidacy dissertation of the author (Kiev, 1984) and is published in a way it was presented.

БИБЛИОГРАФИЯ

КНИГИ

5. Абебян М.Х. Труды, Стихосложение армянского языка (на арм. яз.). Том 5, - Ереван: Изд. АН АРМ. ССР, 1971. - 510 с.
6. Аразян Т. М. Эдвард Мпрзоян (на арм. яз.). - Ереван: Армгосиздат, 1963. - 61 с.
7. Арановский М.Г. Симфонические искания. - Л.: Советский композитор, 1979. - 285с.
8. Арутюнян М. Г. Арам Хачатурян (на арм. яз.). - Ереван: Советакан грох , 1981. - 101с.
9. Арутюнян М. Г., Барсамян А. А. История армянской музыки (на арм. яз.). - Ереван: Луйс, 1969. - 279 с.
10. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. - кн. 1и 2. Л.: Музгиз, 1963. - 378 с.
11. Асафьев Б. В. Симфонические этюды. - Л.: Музыка, 1970. - 261 с.
12. Атаян Р. А. Армянская народная песня. - М.: Музыка, 1965. - 76 с.
13. Барсамян А. А. "Алмаст" А. Спендиарова. - М.: Госмузиздат, 1958. - 75 с.
14. Брутян М. А. Армянское народное творчество (на арм. яз.). - Ереван: Луйс, 1971. - 274 с.
15. Галицкая С. И. Теоретические вопросы монодии. - Ташкент: Изд. Ран. Узб. ССР, 1981. - 228 с.
16. Гаспарян И. С. Эдгар Оганесян (на арм. яз.). - Ереван: Айастан, 1969. - 58 с.
17. Годакян Г. Ш. Романос Мелпкян (на арм. яз.). - Ереван: Изд. АН Арм ССР, 1960. - 244 с.
18. Головинский Г. Л. Композитор и фольклор. - М.: Музыка, 1981. - 280 с.
19. Григорян А. Г. Армянская камерно-вокальная музыка. Ереван: Изд. АН АРМ ССР, 1982. - 289 с.
20. Григорян А. Г. Арно Бабаджанян. - М.: Советский композитор, 1961. - 61 с.
21. Болян И. Р. Комитас (на арм. яз.). - Ереван: Изд. АН АРМ ССР, 1969. - 248 с.
22. Болян И. Р. Григор Егнiazарян. - М.: Музыка. 1968. - 134 с.
23. История музыки народов СССР. том I. - М.: Советский композитор, 1970. - 434 с.; том 2. - М.: Советский композитор, 1972. - 542 с.; том 4. М.: Советский композитор, 1973. - 783 с.; том 5, часть I. - М.: Советский композитор, 1974. - 612 с.; том 5, часть 2. - М.: Советский композитор, 1974. - 378 с.
24. Квитка К. В. Избранные труды в 2-х томах. Том. 2. - М.: Советский композитор, 1973. - 420 с.
25. Комитас. Статьи и исследования (на арм. яз.). - Ереван: Айпетрат, 1941. - 128 с.
26. Комитасакан. Сб. статей (на арм. яз.). - Том 1. - Ереван: Изд. АН АРМ. ССР, 1969. - 259 с.
27. Комитасакан. Сб. статей (на арм. яз.). - Том 2. - Ереван: Изд. АН АРМ. ССР, 1981. - 269 с.
28. Колтев С. В. Александр Арутюнян (на арм. яз.). - Ереван: Армгосиздат, 1962. - 62 с.

29. Кушнарв Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. - Л.: Госмузиздат, 1959. - 624 с.
30. Кушнарв Х. С., Мурадян М. О., Геодакян Г. Ш. Очерки об армянской музыке (на арм. яз.). - Ереван: Изд. АН АРМ. ССР, 1963. - 325 с.
31. Мазель Л. А. Структура музыкальных произведений, 2-ое изд., доп. и перераб. - М.: Музыка, 1979 - 533 с.
32. Мазель Л. А. Вопросы анализа. - М.: Советский композитор, 1978. - 350 с.
33. Мартынов И. И. Арам Хачатурян. - М.: Изд. Музфонда СССР, 1956. - 68 с.
34. Мурадян М.О. Армянская Музыка XIX и начала XX века (на арм. яз.). - Ереван: Изд. АН АРМ. ССР, 1970. - 605 с.
35. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. - М.: Музыка, 1972. - 380 с.
36. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. - М.: Музыка, 1982. - 318 с.
37. Рухкян М.А. Армянская симфония. - Ереван: Изд. АН АРМ. ССР, 1980. - 115 с.
38. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. - Л.: Музыка, 1977. - 158 с.
39. Сарьян А. А. Армянская городская народная песня (на арм. яз.). - В многотомнике Армянская этнография и фольклор. Том 4. - Ереван: Изд. АН АРМ. ССР, 1973, с. 85 - 175.
40. Советская симфония за 50 лет. Сб. статей. Ред. Тигранов Г. Г. - Л.; Музыка 1967. - 543 с.
41. Советская музыка на современном этапе. Сб. статей. - М.: Советский композитор, 1981. - 405 с.
42. Споссбин И. Е. Музыкальная форма. Изд. 5-е. - М.: Музыка, 1972. - 399 с.
43. Тагмизян Н. К. Теория музыки в древней Армении. - Ереван: Изд. АН АРМ. ССР, 1977. - 318 с.
44. Тагмизян Н. К. Музыка в древней и средневековой Армении (на арм. яз.). - Ереван: Советакан грох, 1982. - 58 с.
45. Тацян С. С. Арно Бабаджанян (на арм. яз.). - Ереван: Армгосиздат, 1961. - 62 с.
46. Тер-Симонян М. П. Эдвард Мирзоян. - М.: Советский композитор, 1969. - 85 с.
47. Тер-Симонян М. П. Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении. - Ереван: Изд. АН АРМ. ССР, 1974. - 153 с.
48. Тигранов Г. Г. Армянский музыкальный театр. Том 1. Ереван: Армгосиздат, 1956. - 381 с.
49. Тигранов Г. Г. Армянский музыкальный театр. Том 2. Ереван: Армгосиздат, 1960. - 307 с.
50. Тигранов Г.Г. Армянский музыкальный театр. Том 3. Ереван: Армгосиздат, 1975. - 249 с.
51. Тигранов Г.Г. Александр Спендиаров. - М.: Музыка, 1971. - 285 с.
52. Тигранов Г.Г. Арам Хачатурян. - Л.: Музыка 1978. - 189с.
53. Тигранов Г.Г. Балеты А. Хачатуряна. Изд. 2-е. - Л.: Музыка, 1974. - 144 с.
54. Тигранов Г.Г. Балеты Эдгара Оганесяна. - Ереван: Советакан грох, 1981. - 100 с.
55. Тигрынова И.Г. Лирические образы в творчестве А. Хачатуряна. - Ереван: Айастан, 1973. - 146 с.

56. Тюлин Ю. Н., Бершадская Т. С. и др. : Музыкальная форма. Изд. 2-е. - М.: Музыка, 1974. - 358 с.
57. Хачатурян А. И. О музыке и музыкантах. - Ереван: Изд. АН Арм. ССР, 1980. - 324 с.
58. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века - М. : Музыка, 1971. - 293 с.
59. Хубов Г. Н. Арам Хачатурян. - М. Музыка, 1967. - 437 с.
60. Худабашян К. Э. Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. - Ереван: Изд. АН Арм. ССР, 1977. - 214 с.
61. Худабашян К. Э. Григор Егизарян (на арм. яз.). - Ереван: Айастан, 1966 г. - 84 с.
62. Чеботарян Г. М. Полифония в творчестве А. Хачатуряна. - Ереван: Айастан, 1969 г. - 269с.
63. Шавердян А. И. Очерки по истории армянской музыки XIX - XX веков. - М. : Госмузиздат, 1959. - 445 с.
64. Шнеерсон Г. М. Арам Хачатурян. - М. : Советский композитор, 1958. - 76 с.
65. Юсфин А. Г. Первая симфония Дж. Тер-Татевосяна. - М.: Советский композитор, 1960. - 30 с.
66. Poladian Sirvart Armenian folk songs. - University of California press, Berkeley and Los Angeles, 1942. - pp. v+1-77.

Словари

67. Музыкальная энциклопедия. - Том 2, М. : Изд. Советская энциклопедия, 1974. - 958 с.
68. Краткий словарь по философии. Изд. 2-ое. - М. : Изд. политической литературы, 1970. - 398 с.

Статьи

69. Арановский М. Г. Интонация, знак и "новые методы". - Советская музыка, 1980, N 10, с. 99-108.
70. Арановский М. Г. Мышление, язык, семиотика. - В кн. : Проблемы музыкального мышления. Сб. статей. - М. : Музыка, 1974, с. 90 - 128.
71. Арутюнов Д. А. О мелодике А. Хачатуряна. - В кн. : Теоретические проблемы музыки XX века. Сб. статей. вып. 2. - М. : Музыка, 1978, с. 20 - 47.
72. Атаян Р. А. Современный музыкальный язык в произведениях советских армянских композиторов. - В. кн. : Музыка и современность. - М. : Госмузиздат, 1962, с. 371-398.
73. Будагян А. Г. Из истории армянской скрипичной сонаты. - В кн. : Из истории музыки XX века, - М. : Музыка, 1974, с. 131 - 148.
74. Геодакян Г. Ш. Комитас. - В кн. : Музыка республик Закавказья. - Тбилиси: изд. Хеловнеба, 1975, с. 26-44.
75. Геодакян Г. Ш. Стиль Комитаса и музыка XX века, (на арм. яз.). - В кн.: Комитасакай. Сб. статей. Том 1. - Ереван: Изд. АН Арм. ССР, 1969, с. 84-120
76. Геодакян Г. Ш. Традиционное и новаторское в творчестве А. Хачатуряна. - В кн.: Музыкальный современник. Сб. статей, вып. 3. - М. : Советский ком-

- позитор, 1979, с. 89-110.
77. Гоциридзе Г. З. Симфония Э. Мирзояна. - В кн. : Музыка республик Закавказья. - Тбилиси, Изд. Хеловнеба, 1975, с. 258-266.
 78. Земцовский И. И. Семасология музыкального фольклора. - В кн. : Проблемы музыкального мышления. Сб. статей. - М. : 1974, с. 177-206.
 79. Земцовский И. И. О системном исследовании фольклорных жанров. В кн. : Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. - М. : Советский композитор, 1972, с. 169-197.
 80. Земцовский И. И. Социальное и музыкальное. - Советская музыка, 1981, N 1, с. 84-88.
 81. Земцовский И. И. Ценность методологических открытий. - Советская музыка, 1980, N 3, с. 103-111.
 82. Земцовский И. И. Актуальные проблемы. - Советская музыка, 1982, N II, с. 104-107.
 83. Кадырова Н. Тематизм и его развитие в узбекских симфонических произведениях. - В кн. : О музыке. - М.: Советский композитор, 1980, с. 128-184.
 84. Караголян Э. Г. О некоторых ладо-гармонических особенностях музыки А. Хачатуряна. - В кн. : Арам Хачатурян. - Ереван; Изд. АН Арм. ССР, 1972, с. 167-200.
 85. Ковнацкая Л. Народные элементы вокальной мелодики Бриттена. - В кн. : Проблемы музыкальной науки. Вып. I - М. : Советский композитор, 1972, с. 298-325.
 86. Кочарова Г. В. Постигая природу национального. - Советская музыка, 1982, N 1, с. 31-35.
 87. Лукьянов В. Учение об интонации Б. В. Асафьева и его разработка в советской теоретической литературе. - В кн. : Музыка в социалистическом обществе. Сб. статей. - Л. : Музыка, 1977, с. 192 - 219.
 88. Мазель Л. А. Новая теория происхождения лада. - Советская музыка, 1973, N 9, с. 85-87.
 89. Мазель Л. А. О некоторых теоретических проблемах. - Советская музыка, 1982, N 5, с. 54-59.
 90. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы. - Советская музыка, 1980, N 9, с. 39-48.
 91. Назайкинский Е. В. Тема и тематическая экспозиция. - Советская музыка, 1982, N 6, с. 25-33.
 92. Орджоникидзе Г. Ш. О диалектике национального и интернационального. - В кн. : Октябрь и музыка. Сб. статей. - М.: Музыка, 1977, с. 167-190.
 93. Орлова Е. М. Музыкальная жизнь и процесс интонирования. Советская музыка, 1981, N 6, с. 11-17.
 94. Пашинян Э. Р. Универсальная суперладовая тональная система, как основа ладовой классификации народной музыки. - Межвузовский тематический сборник научных трудов. - Ереван: Изд. Армпединститута им. Х. Абовяна, 1980, с. 81-86.
 95. Ручьевская Е. А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века. - В кн. : Современные вопросы музыкознания. Сб. статей. - М. : Музыка, 1976, с. 146-206.
 96. Рухкян М. А. "Три пальмы" и русский ориентализм. - В кн.: А. Спендиаров. Сб. статей. - Ереван: Изд. АН Арм. ССР, 1973, с. 39-51.

97. Саркисян С. К. Особенности развития советской армянской симфонии 60-х годов. - Вестник общественных наук АН Арм. ССР, 1973, N 12, с. 55-64.
98. Степанян Р. О. Некоторые особенности гармонии А. Хачатуряна. - В кн.: Арам Хачатурян. Сб. статей. - Ереван: Изд. АН Арм. ССР, 1972, с. 146-166.
99. Степанян Р. О. Об одном тонально-модуляционном плане А. Спендиарова в свете его гармонии. - В кн.: А. Спендиаров. Сб. статей. - Ереван: Изд. АН Арм. ССР, 1973, с. 167-186.
100. Тагмизян Н. К. Комитас и вопросы изучения армянского духовного песнетворчества (на арм. яз.). В кн: Комитасакан. Сб. статей. Том 1. - Ереван: Изд АН Арм. ССР, 1969, с 157- 217.
101. Тагмизян Н.К. Сборник духовных песен Комитаса 1893г. (на арм. яз.). В кн: Комитасакан. Сб. статей. Том 2. - Ереван: Изд АН Арм. ССР, 1981, с 83-116.
102. Тараканов М. Е. Анализ музыки в наши дни (опыт постановки проблемы). - В кн. : Музыкальный современник. Вып. 3. - М.: Советский композитор, 1979, с. 216-229.
103. Тер-Симонян М. П. Программный симфонизм А. Спендиарова. - В кн.: А. Спендиаров. Сб. статей. - Ереван: Изд. АН Арм. ССР, 1973, с. 85-109.
104. Терьян М. А., Коптев С. В. Симфоническая музыка и инструментальный концерт (на арм. яз.). В кн: Музыка Советской Армении. Сб. статей. - Ереван: Айастан, 1973, с. 126-234.
105. Тигранов Г. Г. Об одной нотной тетради А. Спендиарова. - В кн.: А. Спендиаров. Сб. статей. - Ереван: Изд. АН Арм. ССР, 1973, с. 31-38.
106. Ханбекян А. М. "Крупный пласт" А. Хачатуряна и его истоки. - В кн. : Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. Вып. 1. - М. ; Советский композитор, 1972, с. 124-137.
107. Худабашян К. Э. О некоторых принципах обработки народного материала в творчестве А. Спендиарова. - В кн. : А. Спендиаров. Сб. статей. - Ереван: Изд. АН Арм. ССР, 1973, с. 52- 84.
108. Шахназарова Н. Г. О национальном своеобразии музыки . - Советская музыка, 1960, N 6, с. 23-30.
109. Шахназарова Н. Г. Арам Хачатурян. - В кн.: Музыка республик Закавказья. Сб. статей, - Тбилиси: Изд. Хеловнеба, 1975 г. с. 99-118.
110. Шахназарова Н. Г. Музыкальный профессионализм в контексте культуры. - Советская музыка, 1981, N 7, с. 7-17.
111. Шахназарова Н. Г. Многонациональное единство советского искусства как исторический процесс. - Советская музыка, 1982, N 11, с. 6-17.
112. Шостакович Д. Д. Праздничное искусство. - В кн. : Арам Хачатурян. Сб. статей. - М.: Советский композитор, 1975, с. 15-17.
113. Ярустовский Б. М. Еще раз о народности и современности в творчестве Хачатуряна. В кн.: Арам Хачатурян. Сб. статей. - М.: Советский композитор, 1975, с. 109-126.

Диссертации

114. Ананян А. А. Тематизм и принципы его развития в армянской симфонической музыке раннего периода. Диссертация кандидата искусствоведения. -Тбилиси, 1982. - с. 220.

115. Арутюнян М. Г. Пути становления армянской национальной композиторской школы. Диссертация канд. искусствоведения. - Ереван, 1954. - 160 с.
116. Барсамян А. А. А. Спендиаров и его творчество. Диссертация кандидата искусствоведения. - Ереван, 1955. - 220 с.
117. Джагацпаян К. А. О некоторых закономерностях влияния ритма словесной речи на вокальную и инструментальную мелодику. Диссертация кандидата искусствоведения. - М., 1981. - 120 с.
118. Терьян М. А. Симфоническое творчество А. Спендиарова. Диссертация кандидата искусствоведения. - Ереван, 1955. - 341 с.

Авторефераты

119. Будагян А. Г. Пути развития армянской скрипичной сонаты: Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. - Ленинград, 1970. - 160 с.
120. Степанян Р. О. О своеобразии аккордовых структур в гармонии армянских композиторов: Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. - Ереван, 1970. - 150 с.

Нотная литература

121. Агаджанян С. А. Полимонодии для камерного ансамбля. - Рукопись.
122. Аджемян А. В. Вторая симфония для меццо-сопрано соло и симфонического оркестра. Партитура. - М. : Советский композитор, 1968. - 94 с.
123. Аджемян А. В. Третья симфония. Партитура. - М. : Советский композитор, 1975. - 127 с.
124. Аристакесян Э. А. Вторая симфония для большого симфонического оркестра. Партитура. - М. : Советский композитор, 1980. - 103 с.
125. Аристакесян Э. А. Третья симфония. - Рукопись.
126. Арменян Г. А. Концерт для флейты и ф-но. - ЕГК библиотека А-83, 161-05. - 40 с.
127. Армянские народные песни-пляски в обработке Татула Алтуняна. - Ереван: Айпетрат, 1954. - 99 с.
128. Арутюнян А. Г. Симфония. Партитура. - М. : Советский композитор, 1959 - 247 с.
129. Арутюнян А. Г. Концерт для трубы с оркестром. Партитура. - Ереван: Айпетрат, 1956. - 76 с.
130. Арутюнян А. Г. Праздничная увертюра. Партитура. - Ереван: Айпетрат, 1952. - 67 с.
131. Арутюнян А. Г. Концертино для ф-но с оркестром. Партитура. - Ереван: Армгосиздат 1959. - 83 с.
132. Арутюнян А. Г. Симфония для струнного оркестра. Партитура. - М.: Советский композитор, 1972. - 64 с.
133. Аствацатрян Л. А. Симфония для большого симфонического оркестра. Партитура. - Ереван: Айастан, 1975. - 69 с.
134. Аствацатрян Л. А. Авик. Обработка для струнного оркестра. - Рукопись.
135. Атаян Р. А. Армянские средневековые таги. Обработка для голоса и органа, или ф-но. - Ереван: Айастан, 1972. - 23 с.
136. Ахинян Г. М. Симфония N 1 для большого симфонического оркестра. Пар-

137. титурa. - М.: Советский композитор, 1980. - 136.
138. Ахинян Г. М. Симфония N 2. - Рукопись.
Бабаджанян А. А. Героическая баллада для ф-но с оркестром. Клавир. -
139. Ереван: Армгосиздат, 1959. - 69 с.
Бабаджанян А. А. Трио для скрипки, виолончели и ф-но. Партитура. - М.:
140. Музыка, 1976. - 35 с.
141. Бабаджанян А. А. Поэма для фортепиано. - Ереван: Айастан, 1968. - 15 с.
Бабаджанян А. А. Соната для скрипки и ф-но. - Ереван: Айпетрат, 1963. -
142. 44, 20 с.
Бабаджанян А. А. Концерт для виолончели с оркестром. Переложение для
143. виолончели с ф-но. - М.: Музыка, 1964. - 39, 11 с.
Багдасарян Э. И. Рапсодия для скрипки с оркестром. Клавир. -ЕГК, биб-
144. лнотека, В-14 14274.-63 с.
Ванские народные песни. Этнографический сборник. Часть 2. Записали Сп.
145. Меликян и Г.Гарданян. - Муз. сектор Госиздата Арм. ССР, 1928. - 18 с.
Гандзаран. Этнографический сборник армянских народных патриотичес-
146. ких, любовных, духовных песен. - Каир; Изд. Воскетар, 1906. - 728 с.
Егиазарян Г. И. Симфоническая поэма Армении. Партитура. - Ереван: Ай-
147. петрат, 1952. - 93 с.
Егиазарян Г. И. Армянские народные танцы. Сюита для большого оркест-
148. ра. Партитура. - М.: Советский композитор, 1977. - 86 с.
Егиазарян Г. И. "К восходу солнца" - Симфоническая картина; Первая сюи-
149. та из балета "Севап". Партитура. - М.: Советский композитор, 1981. - 160 с.
150. Екмялян М. Г. Хоровые и сольные песни. - Ереван: Айастан, 1970. - 128 с.
151. Кара-Мурза Х. М. Хоровые песни. - Ереван: Айастан, 1978. - 71 с.
152. Комитас. Литургия. - Париж: Изд. Я. Семерджян, 1933. - 73 с.
Комитас. Армянские народные песни и пляски. Этнографический сборник.
153. Том 2. - Ереван: Айпетрат, 1950. - 166 с.
Комитас. Сольные песни. Собрание сочинений. Том 1. Ереван: Айастан,
154. 1960. - 188 с.
155. Комитас. Танцы для фортепиано. - Ереван: Армгиз, 1946. - 14 с.
156. Комитас. Хоры. Собрание сочинений. Том 2. - Ереван: Айастан, 1969. - 777 с.
157. Комитас. Хоры. Собрание сочинений. Том 3. - Ереван: Айастан, 1969. - 304 с.
Мансурян Т. И. Партита для симфонического оркестра. Партитура. - М.,
158. Советский композитор, 1971. - 94 с.
Меликян Сп. А. Армянские народные песни и пляски. Ред. М. Агаяна. -
159. Ереван: Армгиз, 1949. - 323 с.
Меликян Р. О. Зар-вар. Песни для голоса с ф-но. - Ереван: Армгиз. 1949. -
160. 100 с.
Меликян Р. О. Змрукти. Песни для голоса с ф-но. Третье издание. - Ере-
161. ван: Айпетрат, 1961. - 129 с.
Мирзоян Э. М. Симфония для струнного оркестра с литаврами. Партитура.
162. - М.: Музыка, 1964. - 123 с.
Мирзоян Э. М. Праздничная увертюра для симфонического оркестра. Пар-
163. титура. - М.: Музыка, Ереван: Айпетрат, 1958. - 56 с.
Мирзоян Э. М. Интродукция и перпетуум мобиле для скрипки с оркестром.
- Партитура. - М.: Советский композитор, 1959. - 55 с.
164. Мирзоян Э.М. Квартет для двух скрипок, альтa и виолончели. Партитура. -

- М.: Советский композитор, 1958. - 55 с.
165. Оганесян Э. С. Симфония. Партитура. - М.: Советский композитор, 1964. - 226 с.
 166. Оганесян Э. С. Квнтет для ф-но, двух скрипок, альты и виолончели. Партитура. - М.: Советский композитор, 1958. - 135 с.
 167. Оганесян Э. С. Антуни. Балет. - Рукопись.
 168. Оганесян Э. С. Давид Сасунский. Опера-балет. - Рукопись.
 169. Сарьян Л. М. Ария и Токката для скрипки и ф-но. - М.: Советский композитор, 1970. - 19, 7 с.
 170. Сарьян Л. М. Картинки для симфонического оркестра. Партитура. - Ереван: Айпетрат, 1956. - 97 с.
 171. Сарьян Л. М. Симфоническая поэма для большого оркестра. Партитура. - Ереван: Айпетрат, 1952. - 89 с.
 172. Сарьян Л. М. Армения. Симфоническое панно. Партитура. - М.: Советский композитор, 1972. - 82 с.
 173. Сарьян-Арутюнян А. А. Армянские городские народные песни. Избранное собрание. Рукопись. - Кабинет народного творчества ЕГК. - 100 с.
 174. Саят-Нова Сборник песен. Сост. и ред. М. Агаян, Ш. Тальян. - Ереван: Армгосиздат 1963. - 78 с.
 175. Спендиаров А. А. Полное собрание сочинений. Том 7. Партитура. - Ереван: Айпетрат, 1962. - 245 с.
 176. Спендиаров А. А. Крымские эскизы, Сюита. - В полном собрании сочинений, Том 7. - Ереван: Айпетрат, 1962, с. 77 - 154.
 177. Спендиаров А. А. Ереванские этюды, Сюита. - В полном собрании сочинений, Том 7. - Ереван: Айпетрат, 1962, с. 211 - 243.
 178. Спендиаров А. А. Три пальмы. Симфоническая картина для оркестра. - Лейпциг: 1907. - 70 с.
 179. Спендиаров А. А. Алмаст. Опера в 4-х действиях. - Ереван: Айастан, 1971. - 289 с.
 180. Степанян А. Л. Первая симфония. Партитура. - М.: Советский композитор, 1969. - 188 с.
 181. Степанян А. Л. Вторая симфония. Партитура. Рукопись. - Фонд А. Степаняна Гос. Музея литературы и искусств Мин. культуры Арм. ССР. - 132 с.
 182. Тер-Гатевосян Дж. Г. Симфония N 1 большого оркестра. Партитура. - М.: Советский композитор, 1959. - 177 с.
 183. Тер-Гатевосян Дж. Г. Вторая симфония. Партитура. - М.: Музыка, 1966. - 129 с.
 184. Тертерян А. Р. Симфония для медных, ударных, ф-но, органа, бас-гитары. Партитура. - М.: Советский композитор, 1973. - 91 с.
 185. Тертерян А. Р. Вторая симфония для большого оркестра, мужского голоса и смешанного хора. Партитура. - М.: Советский композитор, 1975. - 62 с.
 186. Тертерян А. Р. Третья и четвертая симфонии для большого симфонического оркестра. Партитура. - М.: Советский композитор, 1980. - 123 с.
 187. Тигранян А. Т. Ануш. Опера в 5 действиях. - Ереван: Советакан грох, 1981. - 362 с.
 188. Тигранян Н. Ф. Армянские народные танцы для ф-но. - Ереван: Армгиз, 1950. - 30 с.
 189. Хачатурян А. И. Симфония N 1. Партитура. - М.: Советский композитор,

1950. - 264 с.
190. Хачатурян А. И. Симфония N 2 для большого оркестра. Партитура. - М.: Музгиз, 1946. - 185 с.
 191. Хачатурян А. И. Концерт для ф-но с оркестром. Переложение для 2-х ф-но автором. - М.: Советский композитор, 1969. - 83 с.
 192. Хачатурян А. И. Концерт для скрипки с оркестром. Клавир. - М.: Музыка, 1979. - 76 с.
 193. Хачатурян А. И. Концерт для виолончели с оркестром. Переложение для виолончели и ф-но. - М.: Музыка, 1964. - 47.
 194. Худоян А. Г. Концерт для виолончели с оркестром. Переложение для виолончели и ф-но. - М.: Советский композитор, 1963. - 39 с.
 195. Худоян А. Г. Поэма и Скерцо для виолончели и ф-но. - Ереван Айпетрат, 1954. - 15 с.
 196. Худоян А. Г. Симфонические картинки. Партитура. - М. : Советский композитор, 1957. - 63 с.
 197. Чеботарян Г. М. Трио для ф-но, скрипки и виолончели . - Ереван: Айпетрат , 1956. - 19, 8, 4 с.
 198. Читчян Г. О. Увертюра "Здравствуй, утро" для симфонического оркестра. Партитура. - М. Музыка, 1971. - 65с.
 199. Шерам. Песни. Составители В. Вальян, Г. Левонян. Ред. М. Аганян. - Ереван: Айпетрат, 1948. - 118 с.

Антуни / Песня скитальца

1

Միտղսս նըման t են փը լած տներ

կոտրեր գերաններ խախտեր սըներ բան պիտի ող -

նեն մեք վայրի հավ-քեր եր-բամ զի բալ-եմ են ել -

ման գե-տեր Այ Այ

տո - լան տը-նա-վեր:

Мокац Мирза / Мирза Мокский

эпическая песня

2

Որն եր ուր - բաթ լուան ի շա - բաթ դյաշտն ըիր ենք մա -

Լաքյա - վեն: Տըգիրու բաշ քեն ադին բե ըին

մա լա - քյա - վեն տը վին ի ձեռ Մո-կազ Միր զեն

հա-զար ափսոսս Մո կազ Միր զեն:

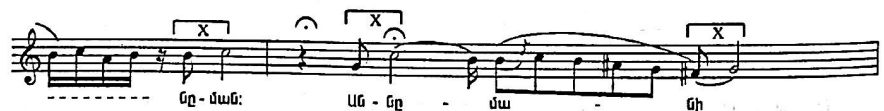
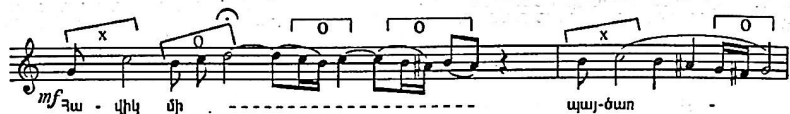
Апаранский оровел / Апаранская аробная

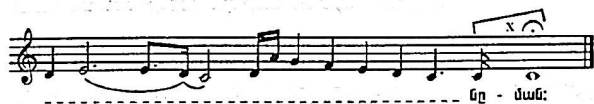
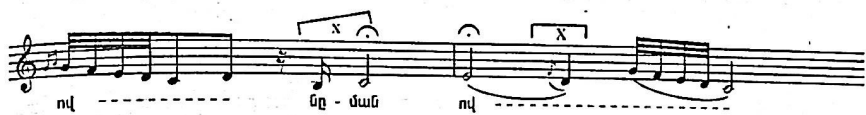
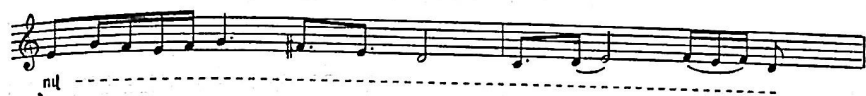
3



Авик / Птица
средневековый тар

4





Крунк / Журавль
средневековый таг



Тагвор баров / Приветствие жениху
сваг. обряд. песня

6

Թագ - վոր բա-րով, հա - զար բարով, դուն վարդ ես կա -
նաչ տե - ռե - վով է - րու - սա - դեմ գա - իրդ
օրի - նեմ մեկ սա - տճո զո - րու - թյուն - նով:

Аранц кез инч коним / Что я без тебя
ашугская песня

7

Ա-ռանց ջիզ ինչ կո - ճիմ սոյ բարն ու սա - զեմ.
ծեռ նեմ ես վեր - կո - ծիմ չան զի - թըն մե -
մեկ ծեռ նեմըս վեր կո - ծիմ ջան զիրն մե - մեկ: II Т.А.

Аразн екав / Течет Араз
песня скитальца

8

Ա-րազն ե-կավ ա - փին տա - լով Լեռ ջա - րա-փին լա փին
տա-լով Որ տեղ բա-ղեմ ես իմդար - ղը չոր գը - լու -
խըս տա - փին տա - լով:

Вохберг / Плач

9

4այ լԵ լԵ լԵ

4այ լԵ լԵ

Detailed description: This block contains two staves of musical notation in 6/8 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melody with eighth and quarter notes, some with slurs and accents. Below the staff are the lyrics '4այ լԵ լԵ լԵ'. The second staff continues the melody, with lyrics '4այ լԵ լԵ' and a dashed line indicating a continuation of the piece.

Алагяз ачерд / Очи как Алягыз
(скорбно-лирич.)

10

Ա - լա-գյազ ա - չերդ կա-մար ուն - ջե - թղ

ու - գում եմ հե - ռա-նամ չի թող - նում մեր - թղ.

Ա - դե ջան, ջան ընկ - նեմ մայ - թիկ ջան

քար կըտ - թեմ շեկ յա - թի դար - դի - ց:

Detailed description: This block contains four staves of musical notation in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The melody is accompanied by a bass line. Below the staves are the lyrics in Armenian: 'Ա - լա-գյազ ա - չերդ կա-մար ուն - ջե - թղ', 'ու - գում եմ հե - ռա-նամ չի թող - նում մեր - թղ.', 'Ա - դե ջան, ջան ընկ - նեմ մայ - թիկ ջան', and 'քար կըտ - թեմ շեկ յա - թի դար - դի - ց:'.

Еркинки ампела / Небо в облаках
(лирическая)

11

եր - կին - ջը ամ - պի - ա ինչ ա - նուշ թոն

է գամ դոռ - նեմ անց - նեմ իմ յա - թը հոն է:

Detailed description: This block contains two staves of musical notation in 3/8 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The melody is simple and lyrical. Below the staves are the lyrics in Armenian: 'եր - կին - ջը ամ - պի - ա ինչ ա - նուշ թոն' and 'է գամ դոռ - նեմ անց - նեմ իմ յա - թը հոն է:'.

Чем у чем / Не могу танцевать
(шуточно-бытовая лирич.)

12

Detailed description: This block contains one staff of musical notation in 3/8 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The melody is rhythmic and features many sixteenth notes. There are no lyrics visible for this piece.

О Телло джан
(любовно-бытовая)

13
 Գո թել - լո ջան, հո թել - լո դա-լա - լո ջան դա-լա - լո:

Нанари, наз
(лирическая)

14
 Եա-ճա-րի, Եա-ճա-րի Եա-ճա-րի ճա, Եա-ճա-րի հայ ճա-ճա-րի ճա
 դու ե-կար այ բա - թով ե-կար ճա-ճա-րի հայ ճա - ճա - թի ճա

Хнки цар / Дерево ладана
(шуточно-плясовая)

15
 Մեր դը - ռա - նը խըն - կի ծառ գյու-լուն ջան,
 ծեր դը - ռա - նը խն - կի ծառ գյու - լուն ջան

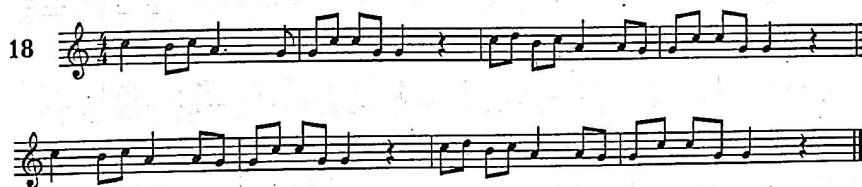
Таланк екав / Беда пришла
(шуточно-бытовая плясовая)

16
 Թա - լանն ե - կավ բալ - նեց տա - թավ իմ մա - լը
 քա - ֆուրն ե - կավ գար - կեց տա - թավ իմ մա - լը:

Кочари
(плясовая)



Сона яр
(лирико-шуточная)



Ай Ануш джан
(лирико-шуточная)



Лирическая городская песня



Тема II части
Концерта для ф-но с орк. А.И.Хачатуряна

21

Andante con anima

и т.д.

Нубар

(лирическая плясовая)

Նու - բար - րի թո - յը ջի - նար է աչ - քե - ռը դու - մար են

22

Նու - բար - րի թո - յը ջի - նար է աչ - քե - ռը դու - մար են

Երեջ օր վա լուս նի նը - ման ոն - քե - ռը կուր կա - մար - են:

Тема "Застольной" из "Симф.картинок" Л.Сарьяна

23

Второй раздел темы "Застольной"

24

Третий раздел темы "Застольной"

25

"Ерб алекоц цови вра" / "Когда над бушующим морем"
(патриотическая песня)
Стон изгнанников

26

Andante

Երբ ա - լե - կո՞ս ծո - վի՞ն վը - րա ի՞ն մա - կոյ - կը խոր - տակ - վի
 ես փըր - փրոտե՞զ ա - լե - աջ մե - ջը դեռ ի՞մ հույ - սը չեմ կտը - ռի:

Тема II части I Симфонии А.Арутюняна

с.86

27

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нотного записи (верхняя и нижняя системы). Музыка написана в 3/4 такта, с одним диэзисом (F#). В первом такте (номер 27) и последующих тактах (28, 29) присутствуют акценты, обозначенные буквой 'x'. В такте 30 встречается триоleta (тройка), обозначенная цифрой '3' и треугольником. Музыкальный материал представляет собой ритмический рисунок, который повторяется и варьируется в последующих тактах.

Продолжение темы
Второй тематический материал

28

с.87

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нотного записи (верхняя и нижняя системы). Музыка написана в 3/4 такта, с одним диэзисом (F#). В такте 28 и последующих тактах (29, 30) присутствуют акценты, обозначенные буквой 'x'. В такте 31 встречается триоleta (тройка), обозначенная цифрой '3' и треугольником. Музыкальный материал представляет собой ритмический рисунок, который повторяется и варьируется в последующих тактах.

и т.д.

Продолж. темы
(третий тематический материал)

с.88

29

И т.д.

Лусняк гишер / Лунная ночь

30

Լուս նակ գի - շեր

բո - լո - բո - վիճ բուն չու - ճիմ.

հճծ տես նո - ղը կար - ծուճ է քե տուն չու - ճիմ ախ, տուն չու - ճիմ

Тема II части Симфонии Э.Оганесяна

с.30

31

19 Cl.(H)

p

pp

И.Т.А.

Сона яр - N 87

32

Սո - նա յար Սո - նա յար Սո - նա սի - րուն

Սո - նա յար Սո - նա յար Սո - նա յար Սո - նա յար

Սո - նա յար վար - ղը

Սո - նա սի - րուն Սո - նա յար:

"Ахчи ертанк дна вера" N 89

33

Աղ - ջի եր - քանք ղը - նա - վե - ռա

պա - կի - կ կի - տամ տյուր խոտ երա:

Тема скерцо
(одноголосное изложение)

с.100

Ob.

34

Тема III части на основе "Авик"

с.133

35

Мелодия темы побочной партии
I части ф-ного квинт. Э.Оганесян

c.18

36 Violino I 8

p

Заключение II части

c.79

37 ф-но 42 8

p

III часть ф-ного квинтета (мелодическая часть)

c.94

38 53 Viola

Тема финала у фортепиано

39 58

Тема III части Симфонии Дж. Тер-Гатевосяна

мелодическая линия

с. 97

40

41

Мелодическая линия темы побочной партии финала I Симфонии Дж. Тер-Гатевосяна

Violini II

41

Ес кез теса (народная песня)

42

Тема главной партии Iч. Симфонии Э.Мирзояна
(у виолончелей)

c.5

43

Средний раздел II части

c.43

44

II часть (средний раздел) Симфонии Э.Мирзояна
тема основана на народной песне "Керин екав мер баке"

c.44

45

Струнный квартет Э.Мирзояна

с.2

Violino I

46

и т.д.

Тема IV вариации на основе песни "Антуни"

с.29

47

и т.д.

А.Бабаджян "Героическая баллада"

с.3

48

Maestoso

III

Главная тема

с.4

49

и т.д.

Тема четвертой вариации

c.40

50

pp

3

3

Кода "Героической баллады"

c.59

51

Andante 51

8

8

8

8

И Т.Д.

Вторая вариация

с.20

52

Musical score for the second variation, measures 52-57. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody includes several slurs and accents, with some notes marked with an 'x' and a circled 'o'. The bass line consists of eighth and sixteenth notes. The piece concludes with the text "и т.д." (and so on).

Первая вариация

I Allegro energico

53

Musical score for the first variation, measures 53-58. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked *pp* (pianissimo) and *sf* (sforzando). It includes slurs, accents, and notes marked with an 'x' and a circled 'o'. The bass line consists of eighth and sixteenth notes. The piece concludes with the text "и т.д." (and so on).

Третья вариация - Allegro moderato

с.24

54

Musical score for the third variation, measures 54-59. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked *mf* (mezzo-forte) and includes slurs and accents. The bass line consists of eighth and sixteenth notes.

55

Musical score for the third variation, measures 60-65. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody includes slurs and accents, with notes marked with an 'x' and a circled 'o'. The bass line consists of eighth and sixteenth notes.

Пятая вариация "Героической баллады"

с.47

56

f

и т.д.

Фортепианное трио А.Бабаджаняна

Тема поб. партии I части

с.4

57

mp

Тема II части

с.16

Violino I

58

pp

f

И Т.А.

Тема среднего раздела III части форт. трио А.Бабаджаняна

с.25

59

f

И Т.А.

Тема скерцо фортепианного трио

c.22

60



f



dim.

mp



cresc.

f



и т.д.

Тема среднего раздела II части трио

c.19

61



pp



cresc.



и т.д.

Л.Сарьян. "Симфонические картинки".

Вступление

с.4

62

Flauto

f

Viola

f

p

и т.д.

Detailed description: This block contains three systems of musical notation. The first system shows a Flauto part with a dynamic marking of *f* and a Viola part with a dynamic marking of *f*. The Flauto part features a melodic line with slurs and accents, and a triplet of eighth notes. The Viola part consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the Flauto and Viola parts, with the Flauto part including a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *p*. The third system shows the Flauto part with a dynamic marking of *p* and the Viola part with a dynamic marking of *p*. The Flauto part has a melodic line with slurs and accents, and the Viola part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The text "и т.д." is written to the right of the third system.

"Рассвет"

с.23

63

Flauto

pp

II Como inglese

mf

12

Detailed description: This block contains three systems of musical notation. The first system shows a Flauto part with a dynamic marking of *pp*. The Flauto part has a melodic line with slurs and accents. The second system shows a Como inglese part with a dynamic marking of *mf*. The Como inglese part has a melodic line with slurs and accents. The third system continues the Como inglese part, with a dynamic marking of *mf* and a measure number of 12. The Como inglese part has a melodic line with slurs and accents.

"Шутка"

c.49

64

Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a piano (*f*) dynamic and contains a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a similar triplet. The word *simile* is written at the end of the lower staff.

A single staff of music in treble clef, continuing the piece. It features a triplet of eighth notes and a series of eighth notes.

Конец финала, тема "Рассвет"

c.94

65

Largo maestoso

Two staves of music. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic. The lower staff is in bass clef. The tempo marking *Largo maestoso* is written above the first staff.

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain a series of eighth notes with various dynamics and articulations.

A single staff of music in treble clef. It includes a box containing the number 50, a trill (*tr*) marking, and a fermata.

Главная тема "Симфонической поэмы" Л.Сарьяна

c.4

66

Two staves of music in 3/4 time. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves feature a triplet of eighth notes.

A single staff of music in treble clef, continuing the piece with a triplet of eighth notes.

A single staff of music in treble clef, continuing the piece with a triplet of eighth notes.

Тема побочной партии I части Симфонии А.Арутюняна

с.32

67

Cl. in B 14

Violino

simile

3 Δ

O

O

3

3

3 Δ

O

f

f

f

И.Т.А.

Тема главной партии финала

с.176

68

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur over the first two measures. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The system ends with the initials "И.Т.А." in the bottom right corner.

Тема побочной партии
IV части Симфонии А. Арутюняна

с. 190

Bass Cl. e Viola-Cello

69

Musical score for Bass Clarinet and Viola-Cello, measures 69-73. The score is written in a single system with four staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features a melodic line with various ornaments, including triplets and slurs. Measure numbers 69, 70, 71, 72, and 73 are indicated at the beginning of their respective staves.

и т.д.

Тема главной партии Скерцо (III часть)

с. 121

Allegretto

70

Musical score for piano, measures 70-73. The score is written in a single system with four staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Allegretto". The music features a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Measure numbers 70, 71, 72, and 73 are indicated at the beginning of their respective staves. A dashed line above the first staff indicates a continuation of the previous measure.

и т.д.

Тема побочной партии Скерцо

с.125

71

и т.д.

Отрывок из разработки Скерцо

с.14

72

p

и т.д.

Тема вступления I части Симфонии А.Арутюняна

с.3

73

Piano

7 7 7

3 3 3

7 7 7

3 3 3

7 7 7

3 3 3

7 7 7

3 3 3

7 7 7

3 3 3

Тема главной партии
I части Симфонии А.Арутюняна

74



Тема II части
Концертино для ф-но с оркестром А.Арутюняна

75

mf

с.40

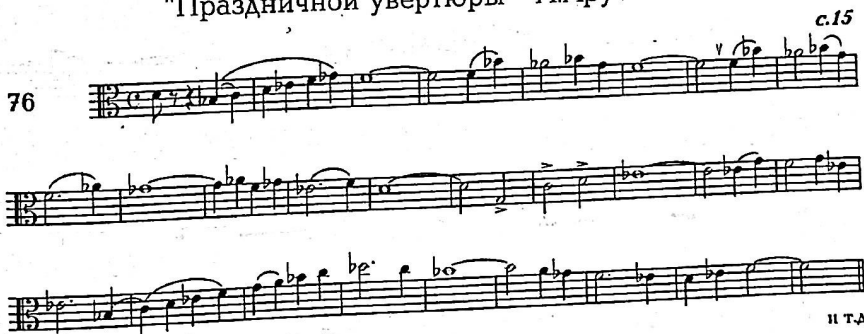


и т.д.

Тема побочной партии
"Праздничной увертюры" А.Арутюняна

76

с.15



и т.д.

Концерт для трубы с оркестром А.Арутюняна
Тема вступления

77 Tr. in B

simile

И.Т.Д.

Тема главной партии концерта для трубы

78

1. 2.

Тема побочной партии Концерта для трубы

79

Cl

И Т.Д.

Средний раздел Концерта для трубы

80

Trombe

Andante

Con sord.

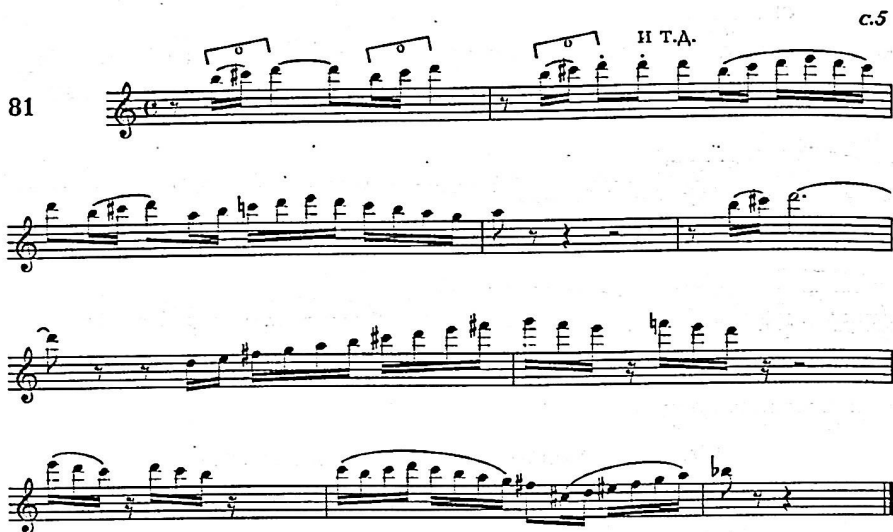
И Т.Д.

Тема главной партии
"Праздничной увертюры" А.Арютюняна

81

и т.д.

c.5



Тема главной партии "Концертино" для ф-но с орк.

82

c.3



Тема побочной партии
I части "Концертино" для ф-но

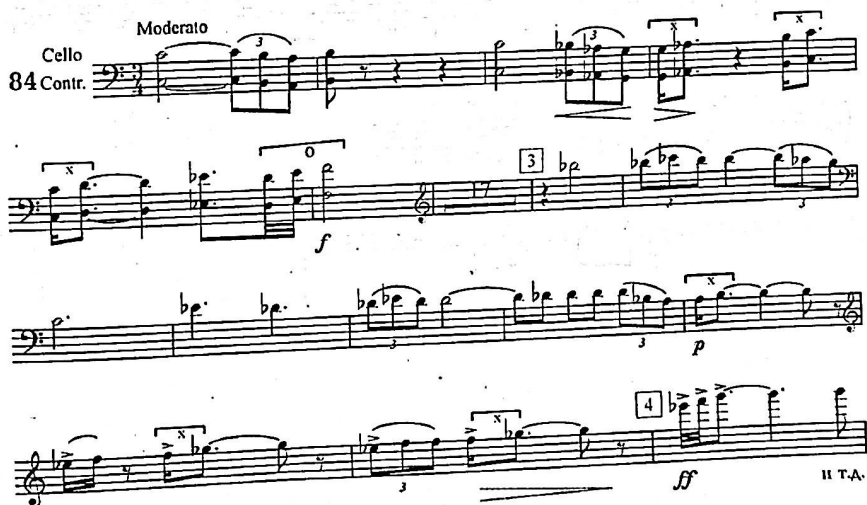
83 Allegretto



и т.д.

Тема вступления I части Симфонии Э.Оганесяна

84 Cello Contr. Moderato



и т.д.

Тема главной партии I части

c.11

Allegro con fuoco e molto energico

85

6

First system of musical notation, measures 85-86. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro con fuoco e molto energico'. The first measure of measure 85 is marked with a box containing the number '6'. The dynamic marking 'ff' (fortissimo) is present. The notation includes a treble and bass clef with various rhythmic values and articulation marks.

Second system of musical notation, measures 87-88. The music continues in the same key and time signature. Measure 88 features a triplet of eighth notes in the treble clef, marked with a '3' above the notes. The dynamic marking 'p' (piano) is present.

Third system of musical notation, measures 89-90. The music continues in the same key and time signature. Measure 89 features a triplet of eighth notes in the treble clef, marked with a '3' above the notes. The dynamic marking 'p' (piano) is present.

Fourth system of musical notation, measures 91-92. The music continues in the same key and time signature. Measure 91 features a triplet of eighth notes in the treble clef, marked with a '3' above the notes. The dynamic marking 'p' (piano) is present. The system concludes with the text 'и т.д.' (and so on) in the right-hand margin.

Тема главной партии финала Симфонии Э.Оганесяна

Allegro con spirito

с. 158

86

82

"Рапсодия" для скрипки с орк. Э.Багдасаряна
Тема вступления

с. 3

87

Тема главной партии "Рапсодии"

Violino

с.3

88

и т.д.

Побочная тема "Рапсодии"

с.7

89

и т.д.

Тема Allegro из "Рапсодии"

Viol.

Allegro 12

c.12

90

И т.д.

Вторая тема главной партии I части Симфонии Э.Мирзояна

Violino I

Allegro moderato

c.7

91

И т.д.

Тема Скерцо II части

с.31

92 *Allegro ma non troppo*

p

8 *simile*

7 *simile*

tr *tr* *b \flat*

и т.д.

Тема главной партии Финала

с.76

93 *ff*

First system of a musical score, featuring a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of the musical score, continuing the melodic and harmonic lines from the first system.

Third system of the musical score, showing a continuation of the musical themes.

Fourth system of the musical score, concluding the sequence of systems shown.

и т.д.

Тема вступления I части Симфонии Э.Мирзояна

с.3

94

Andante patetico

Fifth system of the musical score, starting at measure 94. It includes the tempo marking 'Andante patetico' and dynamic markings 'ff' and 'p'. The system shows a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff, with various musical notations like accents and slurs.

Главная тема Adagio - III часть

с. 57

95

Andante doloroso

Viola II

и т.д.

Тема побочной партии I части "Симфонии" Э.Мирзояна

с. 15

96

First system of the musical score, measures 96-98. It features a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass clef part has a more rhythmic accompaniment with some rests.

Second system of the musical score, measures 99-100. The treble clef part contains a rapid sixteenth-note passage. The bass clef part has a long, sustained note in the first measure, followed by a dynamic marking *p* (piano) and a hairpin symbol.

Third system of the musical score, measures 101-102. The treble clef part consists of a series of chords. The bass clef part has a melodic line with eighth notes.

Fourth system of the musical score, measures 103-104. The treble clef part continues with chords. The bass clef part has a melodic line with eighth notes and some rests.

Fifth system of the musical score, measures 105-106. The treble clef part consists of chords. The bass clef part has a melodic line with eighth notes. The initials "И.Т.А." are written in the bottom right corner of the system.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава первая.	
1. Общая характеристика армянского композиторского творчества 1950-60гг.	13
2. Интонация как фактор проявления национального. Первичные интонационные элементы армянской музыки	17
3. Развитие особенностей национальной музыки в армянском композиторском творчестве до 1950-х годов	29
Глава вторая. Тематизм, основанный на фольклорном материале.....	41
“Симфонические картинки” Л.Сарьяна.....	42
Симфония N1 А.Арутюняна.....	44
Симфония N1 Э.Оганесяна.....	47
Симфония N1 Дж.Тер-Татевосяна.....	53
Симфония N1 Э.Мирзояна.....	58
Обобщение.....	63
Глава третья. Оригинальный тематизм.....	66
“Героическая баллада” А.Бабаджаняна.....	66
“Симфонические картинки” Л.Сарьяна.....	74
Симфония N1 А.Арутюняна.....	78
Симфония N1 Э.Оганесяна.....	84
Рапсодия для скрипки с оркестром Э.Багдасаряна.....	87
Симфония N1 Э.Мирзояна.....	90
Обобщение.....	94
Заключение.....	98
Библиография.....	108
Нотное приложение	117

Издательство “КОМИТАС”

Гл. редактор Р.ЕСАЯН

Тираж 200 экз.

Отпечатано в Армении



"Судя по данному исследованию, Ж.Зурбян достаточно свободно владеет знанием и народной и профессиональной музыки. В своей работе она неоднократно показывает и доказывает, что у музыки устной и письменной традиций в основе один язык, один "интонационный словарь". Национальные традиции для нее охватывают равно и фольклор и профессиональную музыку данной культуры, ибо иначе они не были бы традициями!"

И.И.Земцовский