

Р фронт
A-76
43242

ШУШАНИК АПОЯН

ФОРТЕПИАННАЯ
МУЗЫКА
(СОВЕТСКОЙ
АРМЕНИИ)

“АНАСТАНА”

ШУШАНИК АПОЯН



ИЗДАТЕЛЬСТВО «АЙАСТАН» ЕРЕВАН 1968

ԵՐԵՎԱՆԻ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ԲԻBLIOTEKA
EGRGOSKONSERVATORIY

78 Ap
A 76

9-1-2

О т а в т о р а

Армянская фортепианная музыка прошла большой и сложный путь развития. Путь этот начался с середины XIX века и интенсивно продолжается в наши дни. В течение всего этого периода была создана богатая литература, представленная различными произведениями малых и крупных форм и отличающаяся тематическим многообразием. Сложился самобытный национальный фортепианный стиль.

Являясь одной из важнейших областей армянского музыкального творчества, фортепианная музыка тесно связана со всей национальной музыкальной культурой и отражает характерные особенности ее развития.

Лучшие произведения армянской фортепианной музыки, особенно в наши дни, в пору ее бурного расцвета, явились ценным вкладом в советское многонациональное фортепианное творчество. Они приобрели известность далеко за пре-

делами Армении, вошли в репертуар крупных пианистов нашей страны и за рубежом.

Как самостоятельная область творчества, армянская фортепианная музыка оставалась долгое время малоисследованной.

Среди ранних работ, относящихся к истории армянской фортепианной музыки, можно упомянуть две: «Кавказскую музыку» В. Корганова и «Н. Ф. Тигранов и музыка Востока» Гумреци.

Первая работа, написанная в 1900 году, наиболее интересна сведениями о жизни и творчестве известного композитора и пианиста второй половины XIX века Г. Корганова. Она содержит также ценные сведения о состоянии музыкальной культуры народов Кавказа в конце XIX века.

В работе же Гумреци «Н. Ф. Тигранов и музыка Востока», написанной уже в советский период (1927), наряду с историческим и биографическим обзором творчества Н. Тиграняна сделана попытка определения содержания, особенностей его обработок народных танцев и мугамов для фортепиано.

В советском музыкоznании последних лет появился ряд работ, затрагивающих разные области творчества армянских композиторов и среди них фортепианную музыку. Материалы по истории армянской фортепианной музыки содержатся в изданных монографических очерках, посвященных армянским композиторам (С. Гаспарян, А. Григорян, К. Григорян, И. Еолян, М. Друскин, С. Коптев, С. Тащян, Г. Тигранов, А. Шавердян, Г. Хубов), а также в некоторых неопубликованных работах (М. Арутюнян, А. Бархударян, Г. Чеботарян).

Все они посвящены различным вопросам истории и теории творчества армянской музыки, и фортепианное твор-

чество рассматривается в них либо в русле общего развития музыкальных жанров, либо в творчестве изучаемого композитора. Авторы этих трудов не ставили своей задачей дать полное представление об историческом процессе развития армянской фортепианной музыки.

Первый опыт характеристики путей развития фортепианного творчества армянских композиторов сделан в теоретической части исполнительской диссертации А. Амбакумян «Армянская фортепианская музыка и некоторые вопросы ее интерпретации» (1954). Автор останавливается на наиболее значительных произведениях армянской фортепианной музыки, попутно освещая и принципы их исполнительской интерпретации.

Расширяет наши познания в области фортепианного творчества зарубежных армянских композиторов XIX—XX вв. сборник пьес «Мелодии тоски по родине». Во вступительной статье автор сборника Ц. Брутян приводит сведения о жизни и творчестве композиторов, пьесы которых включены в данный сборник.

История армянской фортепианной музыки — обширная тема, ставящая перед исследователем ряд серьезных проблем.

Целью автора в данной работе было изучение вопросов, связанных с историческим процессом развития армянской советской фортепианной музыки, выявление ее связей с народным творчеством и традициями мировой музыкальной культуры, а также попытка определить особенности национального пианистического стиля. В этой связи прослежено также творчество армянских композиторов досоветского времени.

В конце книги дана и наиболее полная систематизация произведений армянской фортепианной музыки, начиная со второй половины XIX века до наших дней.

Введение

АРМЯНСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА В ДОСОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

Фортепианная музыка является одной из важнейших ветвей армянского музыкального творчества. Начало ее развития относится к середине XIX века. Это был знаменательный период в истории Армении, наступивший после присоединения ее восточных областей к России.

Присоединение в 1828 году Восточной Армении к России стало актом большого исторического значения.

«Беспримерные опустошения во время походов Чингиз-хана, Ленктимура (Тамерлана) и турок-османов, истребительная политика турецких султанов и персидских шахов и кровавые войны между Турцией и Персией, ареной которых была большей частью Армения»¹, остались в прошлом.

¹ В. Брюсов. Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков. Москва, 1916, стр. 35.

Изнывавший в течение долгих веков под игом чужеземных завоевателей, мужественно боровшийся за свою свободу армянский народ вступил в русло исторического развития дружественного русского народа. Его древнейшая культура обрела возможность дальнейшего развития и вступила в новые взаимосвязи с культурами других народов.

Рост национального самосознания в Армении, явившийся исторически закономерным следствием ее экономического развития, противоречил политике царизма, но всецело поддерживался передовыми общественно-культурными деятелями народов России. Особенно благотворным было воздействие прогрессивной русской культуры.

Знаменосцем прогресса в армянской культуре стала передовая армянская литература.

С новой силой и страстью ставились проблемы социального неравенства, нищеты и бесправия народа, звучали призывы к свободе и дружбе с русским народом в произведениях ряда армянских поэтов и писателей конца XIX и начала XX вв. (П. Прошян, Раффи, Г. Агаян, Ов. Туманян, Нар-Дос, А. Исаакян и др.).

А зарождающаяся в годы первой русской революции армянская пролетарская поэзия (А. Акопян, Ш. Кургинян) придавала этим идеям конкретную революционную направленность.

За народность, реалистичность и национальную тематику боролись художники (Г. Башинджагян, В. Суренян), скульпторы (М. Микаэлян, А. Тер-Марукян), артисты драмы (П. Адамян, М. Америкян, Сирануйш, Г. Чмшкян, М. Мнакян).

Этот же процесс начался и в армянской музыке. Он был связан с именами талантливых музыкантов-энтузиастов-

Т. Чухаджяна, Х. Кара-Мурзы, М. Екмаляна, Н. Тиграняна и других.

С наибольшей силой прогрессивные художественные тенденции этой эпохи выразились в армянской музыке в творчестве Комитаса, А. Спендиарова—основоположников армянской классической музыки.

Новые серьезные проблемы стали перед молодой армянской национальной музыкальной школой — изучение народного творчества, создание национального музыкального языка, овладение богатым опытом и традициями классической музыки, а также развитие профессионального мастерства.

На разрешение этих задач были направлены усилия армянских композиторов второй половины XIX и начала XX вв. в различных музыкальных жанрах, в том числе и в области фортепианной музыки.

Фортепианская музыка Армении имеет более чем столетнюю давность.

В истории фортепианной музыки особенно значительную роль сыграл Тифлис, который в то время был культурным центром Закавказья и одним из культурных центров армян (в Тифлисе были сосредоточены значительные силы армянской интеллигенции).

Впервые фортепиано появилось в Тифлисе в первой четверти XIX века. Некоторые сведения о распространении фортепиано дают материалы, посвященные пребыванию А. С. Грибоедова в Тифлисе в 1822 г.¹. В них, в частности,

¹ а) В. Парсамян. Грибоедов и русско-армянские отношения, Ереван, издательство АН Арм. ССР, 1947, стр. 27.

б) И. Ениколов. Грибоедов в Грузии, Тбилиси, издательство «Заря Востока», 1954, стр. 50.

имеются сведения о том, что в домах виднейших людей города имелось фортепиано.

О распространении фортепиано в Закавказье несколько позже писал известный музыкoved В. Д. Корганов. «По приезде в Тифлис, в середине прошлого столетия, Э. Эпштейн (видный тифлисский педагог, воспитанник Лейпцигской консерватории — Ш. А.) нашел здесь, как он сам рассказывал, лишь десяток фортепиано»¹. В то же время в другом городе Закавказья — Александрополе (ныне Ленинакан) «европейская музыка была представлена в виде войсковых музыкантских команд и ручной гармоники»². Очевидно, фортепиано появилось там, как и в Ереване, позже.

Во второй половине XIX века фортепиано начало интенсивно распространяться в городах Закавказья, где была сосредоточена армянская интеллигенция, знакомая с европейской и русской музыкальной культурой. Музицировали на фортепиано преимущественно в богатых и знатных домах. Обучение на рояли постепенно стало неотъемлемой частью светского воспитания. Педагогами были приезжие из-за границы и России музыканты. Некоторые из них обосновались в Тифлисе на всю жизнь (Э. Эпштейн, Л. Янышевский). В репертуар фортепианной музыки входили наряду с салонными пьесами также и произведения западноевропейских и русских композиторов-классиков.

¹ В. Корганов. Кавказская музыка, Сборник статей, Тифлис, 1908, стр. 67. Эти же сведения приводит Д. Аракишвили в своей книге «Краткий исторический обзор грузинской музыки». Тбилиси, Госиздат Грузии, 1940, стр. 39.

² Гумреци. Н. Ф. Тигранов и музыка Востока, Ленинград, 1927, стр. 4.

Например, по свидетельству В. Д. Корганова, Янышевский проходил со своими учениками школу Бертини, этюды Крамера, Мешелеса, пьесы Моцарта, Бетховена, Шопена, Листа.

По мере развития фортепианное искусство стало выходить из узких рамок домашнего музенирования и приобретало профессиональный характер. Этому способствовала и организация Кавказского музыкального училища (1874), воспитавшего немало пианистов-профессионалов.

В последние десятилетия XIX и в начале XX веков музыкальная жизнь Тифлиса обогащалась блестящими концертными выступлениями пианистов с мировой известностью. В их числе были А. Рубинштейн и И. Гофман, А. Есипова и С. Ментер, С. Рахманинов, В. Горовиц и другие. К этому времени в Закавказье выросли и свои национальные кадры пианистов и композиторов, получившие образование в крупнейших консерваториях России (Петербург, Москва) и Западной Европы (Берлин, Вена, Лейпциг) — К. Алиханов, К. Корганов, И. Тер-Давтян, Т. Тер-Степанова, М. Тер-Мартиросян-Тигранян, С. Бархударян и другие. Многие из них были учениками таких всемирно известных педагогов, как А. Есипова, Т. Лешетицкий, П. Пабст.

Приезд их способствовал большому подъему музыкальной жизни Закавказья. Армяне-пианисты знакомили общественность с произведениями мировой и армянской музыки, способствовали своей педагогической деятельностью воспитанию молодых национальных кадров.

Фортепианская музыка развивалась также и в Париже, Константинополе и Львове, где имелись значительные армянские поселения. В этих городах большое место занимало и исполнительство.

В Париже учился у Шопена в 1844—1848 гг. армянин

Карл Микули (1819—1896) родом из Черновиц. Широко эрудированный музыкант (он изучал также медицину в Венском университете) Микули был известен в истории европейского пианизма как педагог, пианист, музыкальный и общественный деятель (председатель Галицийского музыкального общества, ректор Львовской консерватории)¹. У Микули учились известный польский пианист Р. Кочальский, выдающийся листианец М. Розенталь.

Учителем Микули по гармонии и контрапункту был выдающийся композитор Д. В. Сичинский² (1865—1909), один из первых профессиональных композиторов Украины.

Мировой известностью пользовалось издание шопеновских произведений под редакцией Микули³. Большую ценность этой редакции составляли и приведенные в них варианты, написанные Шопеном на ученическом экземпляре Микули, а также педализация и аппликатура.

Перу Микули принадлежит большое количество мазурок, вальсов, полонезов, вариаций для фортепиано⁴. Эти пьесы имеют романтический характер и содержат в себе черты близости творчеству Шопена, Мендельсона. Среди произведений Микули выделяется «Агтепієп», в которой

¹ О Микули см. статью А. Бабаяна «Ученик Шопена», журнал «Советакан арвест», 1956, № 3, стр. 47.

² С. П. Павлишин. Денис Васильевич Сичинский, автореферат, Киев, 1955, стр. 8.

³ Friedrich Chopins. Pianoforte—Worte Rewidirekt und mit Fingersatz versehen von Karl Mikuli, Leipzig, Kestner, 1879, Vorwort. Один из крупнейших знатоков мировой пианистической литературы профессор А. Б. Гольденвейзер считал редакцию Микули наилучшей среди имеющихся.

⁴ В «Мелодии тоски по родине» включены «Этюд» и «Lied» Микули. В Бухаресте изданы «Избранные пьесы» композитора.

использованы методами песен львовских армян¹. Небезынтересно отметить, что в свое время творчество Микули было настолько известно, что его произведения входили в репертуар разных консерваторий, и в том числе Петербургской.

Из пианистов Константинополя достоин упоминания выступавший с первыми «клавирабендами» С. Пальян.

В Парижской консерватории завершил свое музыкальное образование одаренный константинопольский пианист и композитор Степан Суренян (1853—1899)². После пятнадцати лет пребывания в Париже Суренян вернулся в Константинополь, где сочетал музыкально-исполнительскую и композиторскую деятельность с литературной, сблизившись с видным поэтом, ярким выразителем патриотических идей в западноармянской поэзии М. Пешикташляном.

В программы своих концертов как в Париже, так и у себя на родине Суренян включал и свои произведения, среди которых танцы (валс «Constance»,) «Tousa la joie», «Tendresse», марш, посвященный памяти Р. Перперяна «Invocation», «Marche Robert College», «La plainte d'une jeune fille» и другие.

Видным пианистом, концертирующим в европейских столицах (Париж, Вена, Лондон), был ученик Листа армянин Степан Эльмас³ (1864—1937), родом из Константинополя, но живший последние двадцать пять лет своей жизни в Женеве. Эльмас был также плодовитым композитором. Он создал большое количество фортепианных произведений в самых различных формах. Среди них четыре

¹ Н. Кривонос. Роль армян в культурной жизни Львова.

² Теодик. «Аменуйн тарецуйц», издательство и типография В. и Г. Тер-Нерсесяна, Константинополь, 1913, 7-й год издания.

³ «Степан Эльмас и его концерты», журнал «Аревелян Мамул», Смирна, 1886, стр. 478—479.

концерта, сонаты, скерцо, прелюдии, арабески, полонезы и другие¹.

Будучи профессиональными по своей фактуре, форме, эти произведения в то же время лишены национальной определенности. В основном они созданы под влиянием музыки Шопена и Листа (Листу Эльмас посвятил шесть этюдов еще в годы юности, 1882).

В начале нашего века в ряде европейских столиц с большим успехом проходили концерты фортепианного дуэта сестер Елены и Евгении Адамян². Они были выпускницами известной Берлинской Штерновской консерватории по классу профессора М. Краузे — ученика и секретаря Листа. Сохранились блестящие рецензии на их концерты во многих европейских газетах. В Париже был издан альманах, где приводилось 50 отзывов о концертах сестер в разных странах. Концертные выступления дуэта прервала первая мировая война, принесшая горе и лишения и семье Адамян. Впоследствии одна из сестер — Елена Адамян, обосновавшись в ГДР, занималась педагогической деятельностью. Она работала и в Советском посольстве. В майском номере журнала «Musik und Gesellschaft» за 1960 год был помещен некролог на смерть талантливой пианистки, где высоко оценены ее заслуги в области музыки.

В Москве, Петербурге выступала талантливая ученица Есиповой Маргарит Миримян. Ее педагогическая деятельность протекала впоследствии в Париже.

С 1910 по 1937 гг. одним из лучших педагогов по роялю в городе Горьком была и другая ученица А. Н. Есиповой

¹ В сборник «Мелодии тоски» включены пьесы Эльмаса «Комплэн» и «Ноктюрн № 3».

² Ш. Апоян, Сестры Адамян, «Советская арвест», 1964, № 11, стр. 51—53.

по Петербургской консерватории Сара Григорьевна Тигранова, урожденная Бухарцева (1881—1942). Отличный, широко образованный музыкант С. Тигранова воспитала много учеников, среди которых известный советский пианист и композитор А. Цфасман, композитор Я. Расин, доцент Горьковской консерватории С. Полякова и другие.

Среди пианистов-исполнителей, педагогов в Закавказье известно было имя Тамары Исааковны Тер-Степанян (1874 — 1939), ученицы П. Пабста, окончившей Московскую консерваторию с серебряной медалью. С 1898 года Тер-Степанян преподавала в Тифлисском музыкальном училище. Она была одним из первых профессоров Тбилисской Государственной консерватории. Среди ее учеников известный советский композитор и пианист А. Долуханян, видные музыковеды И. Нестьев и Е. Грошева. Преподавательскую деятельность пианистка сочетала с яркими выступлениями в камерных и симфонических концертах,

Параллельно с исполнительством шло и развитие армянского фортепианного творчества.

Армянская фортепианская музыка с первых шагов своего развития складывалась в результате взаимодействия двух истоков.

Одним из них была армянская народно-бытовая песенная, танцевальная и инструментальная музыка. Армянские народные песни и танцы, представленные лирическими, героическими, эпическими, обрядовыми и другими жанрами, отличались глубиной содержания, богатством образов. Они имели выразительную ладовую организацию, были ритмически разнообразны. В них использовались многообразные приемы интонационного развития. В армянских песнях достигли совершенства художественно выразительные средства монодического искусства.

Значительное место в народной музыке занимают инструментальные жанры. Для них характерно использование не только звучаний сольных музыкальных инструментов (родственных и другим народам Закавказья) — дайры, д'ола, дудука, тара и других, но и их сочетания в самобытных ансамблях (сазандаров, трио дудукистов, трио зурначей и др.). В репертуар инструментальной музыки наряду с песенными и танцевальными мелодиями входили также и крупные инструментальные фантазии, исполняемые выдающимися профессионалами-виртуозами.

На армянскую фортепианную музыку влияло и гусано-ашугское творчество, прошедшее большой исторический путь и достигшее исключительных художественных вершин в произведениях знаменитого ашуга XVIII века Саят-Новы и ашуга конца XIX и начала XX вв. Дживани. Специфические художественные особенности гусано-ашугского творчества (речитативность, импровизационность, большая связь с поэтическим текстом) оказали влияние на развитие всей армянской музыкальной культуры.

Другим важнейшим истоком армянской фортепианной музыки была европейская музыка, которая начала проникать в Закавказье с середины XIX века.

Распространению европейской классической музыки в Закавказье способствовало творчество и исполнительство армян-композиторов, обучавшихся в европейских и русских музыкальных учебных заведениях. Овладение прогрессивными традициями высокоразвитых музыкальных культур оказало серьезное воздействие на формирование взглядов, вкусов, стиля и творческих методов армян-музыкантов и, естественно, способствовало поискам и опытам по созданию своего национального стиля. Однако на первых порах, в 70—80-е годы, композиторы еще подражательски следовали традициям европейской музыки, иногда ме-

ханически перенося на армянскую почву ее приемы. Лишь в последующем им удалось творчески использовать эти традиции, добиться органического слияния современной профессиональной музыки и армянского народного музыкального творчества.



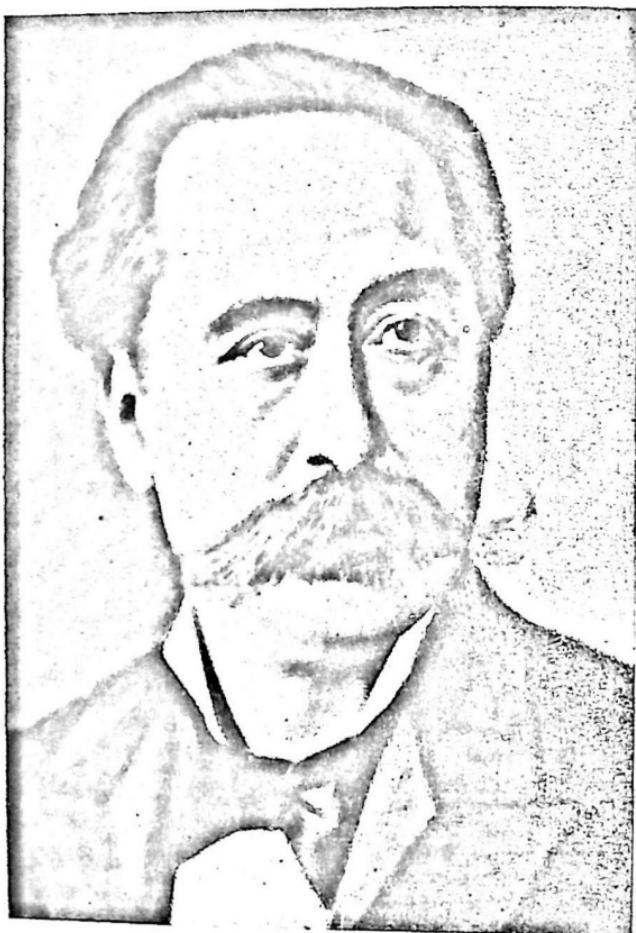
На первом этапе развития армянской фортепианной музыки большое значение имело творчество двух композиторов: Т. Чухаджяна и Г. Корганова.

Тигран Чухаджян (1836—1898), проживший почти всю жизнь в Константинополе, был одним из крупнейших композиторов, сыгравших прогрессивную роль в создании армянской национальной музыкальной школы, в частности, в оперном жанре. Перу композитора принадлежит первая армянская опера «Аршак II», популярная комическая опера «Леблебиджи», опера «Земири» и другие. Чухаджян был также первым армянским композитором в области фортепианной музыки¹. Среди фортепианных произведений композитора имеются танцы, марши, фуги, фантазии. Более

¹ Фортепианные произведения Чухаджяна были изданы в 70—80-е годы в Константинополе частными лицами — Овсепяном, Арамяном и К°. Опус и год издания в них не указывается. Следует отметить, что несколько раньше, в середине XIX века были изданы отдельные фортепианные пьесы ряда армянских музыкантов: Галуста Костаняна, Ованеса Мункталяна, Хачика Саркисяна, Галуста Местурджяна. Это были в большинстве танцевальные пьесы, польки-мазурки, названные армянскими женскими именами — «Тигранун», «Запел», «Заруи», «Српуй», «Сатеник», близкие в определенной степени по своему характеру к танцевальным пьесам Чухаджяна.



Надгробная плита Карла Микули (Львов, Армянская церковь). Надпись на ней гласит: «Выдающемуся пианисту и композитору от благодарных учеников и учениц»

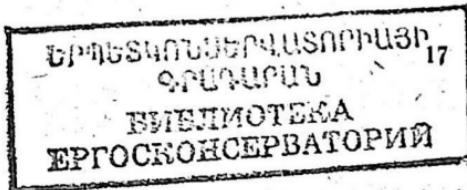


Т. Чухаджян

многочисленны пьесы танцевального характера: вальсы, кадрили, тарантеллы, мазурки, гавоты и другие. Они представляют собой небольшие миниатюры, предназначенные для салонно-концертного исполнения. Этим объясняется эффектно-виртуозный стиль одних пьес («Большой вальс»), сдержанно галантный или сентиментальный—других («Мазурка», «Гавот»). Для этих пьес характерна опора на интонационный строй и формы, общепринятые в современной европейской фортепианной музыке.

Несколько иной характер композитор придал развернутым виртуозным формам фантазий, поппури, написанным под влиянием романтической фортепианной литературы Листа, Тальберга. Некоторые из них выделяются своеобразным восточным колоритом (в характере мелодий, ладов, гармоний и т. п.), который обусловлен связью с городским фольклором многоязычного Константинополя. Фантазии строились на темах из музыкально-театральных произведений Чухаджяна, написанных на армянскую тематику, а также на турецкие, арабские, персидские темы. Например, «Большой вальс» написан на тему из оперетты «Леблебиджи» из быта константинопольских армян. Арабские и французские темы из оперы «Земиреме» были использованы в форме сюиты («Земиреме-кадриль»), состоящей из небольших программных зарисовок («Панталоне», «Курица», «Слезы», «Пастораль», «Финал»), в «Характерном танце», «Арабском балете» и других.

Среди фантазий Чухаджяна представляет интерес «Восточная лира», написанная на темы из оперы «Земиреме». Здесь объединены в целое несколько разных по характеру тем. Своебразна первая «восточная» мелодия, в которой выделяются частое опевание верхнего опорного звука лада, обильная орнamentика.





Линия единого динамического нарастания, виртуозная фактура, разнообразные приемы варьирования создали развернутое по форме, эффектное, импозантное по звучанию произведение.

С армянской тематикой связаны и марши: «Похоронный марш памяти католикоса Нерсеса» и другие. Две фуги Чухаджяна — трехголосная до-мажорная и четырехголосная до-минор явились первыми полифоническими образцами в армянской фортепианной музыке. И, вероятно, лишь в этом их значение, так как музыкальный язык их нивелирован, а полифонические приемы использованы ограниченно.

Фортепианные произведения Чухаджяна исполнялись в богатых домах Константинополя самим композитором, а также его учениками и ученицами — пианисткой Ахавни Ширинян и другими.

Произведения Чухаджяна были первыми в армянской профессиональной фортепианной музыке и с этой точки зрения представляют большой исторический интерес.

По пути Т. Чухаджяна шел его ученик — константинопольский композитор, скрипач, пианист, дирижер, музыкально-общественный деятель Арутюн Синанян (1872—1930) — представитель семьи, давшей целое поколение видных музыкантов. А. Синанян написал большое количество произведений для скрипки, оркестра, а также ряд танцев, маршей для фортепиано: «Концертная полька»,

«Мазурка», «Поздравительный вальс», «Марш Месропиан», «Мнак марш», посвященный юбилею артиста М. Мнакяна и др.

В конце XIX и в начале XX вв. в Константинополе выступило новое поколение композиторов: А. Гюльбенкян, С. Палян, В. Свачян, Л. Азрапетян, Эбруи Сирақян. Написанные ими произведения (полька «Bouquet cesarine» А. Гюльбенкяна, «Marche magne» Э. Сирақян, полька «Соловей Армении» Л. Азрапетян и другие), представляют собой танцевальные миниатюры, печатавшиеся чаще всего в армянском ежегоднике, издававшемся в Константинополе, под редакцией Аршакуи Теодик.

Творчество константинопольских композиторов и пианистов протекало на чужбине, вдали от жизни, быта, песенных истоков родного народа. Это обстоятельство серьезно ограничивало их творческие возможности. В силу этих условий интенсивная музыкальная деятельность армян в Турции оказалась изолированным явлением в истории армянской фортепианной музыки.



Безусловно, в более благоприятных условиях развивалось творчество композиторов в Закавказье. Оно было связано с армянским фольклором. Однако следует отметить, что на первых порах произведения армянских композиторов были недостаточно органичны и самостоятельны в музыкальном языке, формах, национальный характер в них проявляется пока еще внешне, в использовании отдельных наиболее бросающихся в глаза «атрибутов» армянского народного творчества.

Одним из композиторов, создавших первые фортепианные произведения в Закавказье, был одаренный пианист

Г. О. Корганов (1858—1890). При жизни Корганова были изданы более 27 опусов его сочинений, преобладающая часть которых была написана для фортепиано.

В фортепианном наследии Корганова большую часть составляют небольшие пьесы. Однако по своему значению в истории армянской фортепианной музыки они уступают рапсодиям и баяти композитора, являющимся первыми образцами, связанными с городским музыкальным фольклором Закавказья.

Пьесы композитора представляли собой фортепианные миниатюры романтического характера. Преобладали в них скерцо, мазурки, экспромты, вальсы. Нередко они объединялись в циклы — «Миниатюры», «Арабески», «Прелюдии».

Танцевальность одних миниатюр, светлый лиризм других, скерцозность третьих вместе с изяществом, тонкостью выражения напоминали романтические пьесы западноевропейской и русской музыки. Особенно ощутимы были в них влияния фортепианных циклов Мендельсона, Шумана, миниатюр Чайковского.

Черты близости к фортепианной романтической миниатюре в творчестве Корганова не случайны. Годы учебы в Лейпцигской консерватории¹, а затем в Петербурге и Москве, общение с такими выдающимися деятелями русской музыки, как С. Танеев, А. Рубинштейн, наконец П. Чайковский, оказали свое влияние на творческую личность Корганова.

Корганов в пьесах отдал дань и салонно-виртуозному направлению в пианистическом репертуаре того времени,

¹ Имеются сведения и о том, что в Лейпцигской консерватории были приняты этюды Г. Корганова, написанные в 70-е годы.

результатом чего явился ряд сентиментальных по настроению пьес, например, вальсы «Воспоминание о Боржоми», «Волны Аракса», «Сувенир» и другие. Музыкальный язык этих миниатюр не был связан с народно-музыкальным творчеством, с его специфическими особенностями. В этом отношении большее значение имели для армянской фортепианной музыки другие произведения композитора — «Баяти № 1», «Баяти № 2», «Армянская рапсодия», «Кавказская рапсодия», — связанные с городским фольклором старого Тифлиса.

В этих произведениях наряду с армянскими песнями и танцами «Ингер», «Ранги», «Ампела, дзюн кга» имеются также и грузинская песня «Мравал жамиер», азербайджанская песня «Кер-оглы», персидский танец «Шарашуб».

Наиболее популярным из крупных произведений Г. Корганова было «Баяти № 2» или, как его называли еще, «Новое баяти», построенное на обработках подлинных народных песен и танцев. Общий характер «Нового баяти» — подвижный, жизнерадостный, складывающийся из чередования тем. Первая мелодия — импровизационного склада (она заимствована из песни ашуга Дживани), вторая — армянская народная песня «Ктор, ктор ампа гали», третья — маршевого характера, четвертая — живой народный танец. В пятой теме использована мелодия грузинской застольной песни «Мравал жамиер», за которой следует опять армянская песня. Завершается «Баяти» стремительной «Лезгинкой». Проявляя большой интерес к народной музыке, Корганов старался подчеркнуть ее самобытный характер в ладах, используя натуральный минор со второй пониженной, натуральный минор с четвертой повышенной. К этому стремился композитор и в фактуре, имитируя звучание тара (в интродукции «Баяти») и в танцевальных ритмах аккомпанемента.

Более тщательно по характеру подобраны темы в последовавших за «Баяти» двух произведениях — «Армянской рапсодии» и «Кавказской рапсодии», представляющих собой также обработки ряда армянских и кавказских песен и танцев, построенных в порядке контрастирования.

Интересно привести как образец обработки композитора гармонизацию мелодии тифлисского городского фольклора¹ в «Кавказской рапсодии».

Allegretto

В «Кавказской рапсодии» выделяется речитативный характер темы вступления (а также и заключения), в которой композитор метко подражает звучанию тара.

A capriccio

«Армянская рапсодия» построена по постепенно нарастающей динамической линии, которая начиналась с со средоточенно задумчивой интродукции (где использована те-

¹ Эта же мелодия использована в основной теме второй части фортепианного концерта А. Хачатуряна.

ма мугама «Чярга») и заканчивалась мощным Prestissimo (тема армянской песни «Ингер»). Корганов в обеих «Рапсодиях» широко использовал приемы подражаний народным инструментам, варьирование (регистровое, фактурное), оживление темпа, характерное для народных танцев. Композитор внес в фактуру обеих распидий и приемы европейского пианизма. Таковы мощные октавные ходы в «Армянской рапсодии», напоминающие Полонез As dur Шопена (в средней части), аккорды, регистровые контрасты в «Кавказской рапсодии», придававшие им блеск, эффективность и пр.

Эти обработки были созданы в период, когда в армянской музыке только делались попытки изучения музыкального фольклора, поэтому многое еще в них было примитивно, неорганично. Несмотря на это, обработки Корганова являются первыми попытками сближения фортепианной профессиональной музыки с армянской народной¹.

В свое время обе «Рапсодии» и «Баяти» Г. Корганова пользовались большой известностью. По свидетельству музыковеда В. Корганова «Баяти» исполнялись во всех уголках Кавказа». Они сыграли положительную роль, приобщая к армянской музыке широкие слои любителей.



С 80-х годов начинается в армянской музыке деятельность композиторов, более непосредственно связанных с

¹ Миниатюры Корганова издавались как в досоветский период, так и в советские годы. В 1927 году было издано несколько пьес Корганова, в числе которых были «Армянская распидия», «Баяти № 1». В «Сборник фортепианных пьес русских композиторов», изданный в 1945 г., вошла пьеса Корганова «Упрек».

народно-музыкальным творчеством. Этой связи способствовала и расширявшаяся работа по сортированию, записи и обработке народного творчества, имевшая исключительно важное значение для формирования национального стиля армянской фортепианной музыки.

Одним из первых композиторов, своим творчеством положившим начало развитию армянской фортепианной музыки уже в непосредственной связи с народно-ашугским творчеством, был Н. Ф. Тигранян (1856—1951).

«Он явился своеобразным музыкальным бытописателем армянских городов конца XIX и начала XX веков с их сложным сплетением жанров и стилей», — пишет о Тиграняне крупный советский музыкoved А. Шавердян¹.

Живя в Александрополе², композитор близко общался с местными ашугами, сазандарами, виртуозами-инструменталистами. Особенно выделялся среди них известный тарист — крупный знаток восточной музыки Агамал Мелик-Агамалов. Широко изучая различные жанры бытовой армянской музыки, Тигранян записывал наиболее ценные песни, танцы и мугамы. Он стремился сохранить их характер, форму, звучание подлинных образцов. Эти обработки представляют собой первые фортепианные произведения, связанные своими образами с армянским народным творчеством.

Рассказывая о своем творческом методе, композитор писал, что для обработок он выбирал наиболее типичные народные мелодии. При этом большое значение придавалось сравнениям и оценке различных вариантов. «Гармо-

¹ А. Шавердян. Очерки по истории армянской музыки XIX—XX вв., Музгиз, 1959, стр. 124.

² Теоретическую музыкальную подготовку Тигранян получил в Венском институте слепых (1873—1880).

низацией и аранжировкой» Н. Тигранян стремился подражать «наиболее характерному и лучшему исполнению и роду передачи» из числа им слышанных. Большую трудность представляла, по словам композитора, «передача народных напевов на фортепиано с его темперированным строем». Композиторставил перед собой и другую задачу — сохранив особенности народных песен, обработать их так, чтобы это «нововведение не коробило слух и не мешало бы получить привычное настроение от знакомой песни»¹.

Благородный труд Н. Тиграняна получил широкое признание среди многих армянских музыкальных деятелей.

Первое выступление Тиграняна на композиторском по-прище относится к 1887 году, когда был издан его первый сборник «Закавказские народные песни и танцы»², в котором были собраны обработки танцев и песен народов Закавказья: «Ингер», «Ко папаков», «Дилав, дилав», «Шарашуб» и другие.

Полнее раскрывается значение творчества Н. Тиграняна в его последующих фортепианных обработках армянских песен и танцев.

Свыше тридцати пьес было написано им с исполнения инструменталистов-виртуозов и ашугов. Поэтичные, жизнерадостные, многообразные по содержанию, пьесы эти охватывали различные виды народного музыкального творчества: песни сольные и дуэты, песни-пляски, мужские и женские круговые и сольные танцы.

¹ Гумреци, Н. Ф. Тигранян и музыка Востока, Ленинград, 1927, стр. 23.

² Первое издание танцев Тиграняна было осуществлено П. Юргенсоном в 1887 г. В Советской Армении танцы Н. Тиграняна были изданы в Ереване в 1940 г.

Большую живость и выпуклость обработкам Тиграняна придает сохранение в их фактуре особенностей исполнения танцев.

Отчетливо прослеживается это своеобразие в танце «Ету арач».

В торжественно-сдержанном характере кругового танца обнаруживаются самобытные черты исполнения его в народе, особенно отразившиеся на ритмометрическом и композиционном строении. Уловив интересную особенность многих армянских танцев — частую смену метра, композитор сохранил ее в периодически повторяющихся сочетаниях различных метров (на протяжении всего танца строго потактно сменяют друг друга метры 4/8, 3/8, 2/8).

Moderato $\text{♩} = 138$

В то же время следует отметить, что в данном танце Тигранян неточно записал метр, ибо более верным был бы метр смешанный: $9/8 = 2/8 + 2/8 + 3/8 + 2/8$.

Достойна внимания в танце и другая черта: в конце каждого девятитактного построения дан каданс, подчеркнутый отрывистыми стаккато. В исполнении этого танца последний такт по звучанию соответствует движению, ког-

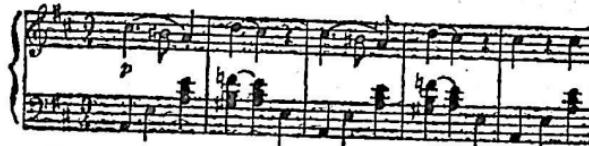
да танцующие, высвобождая руки, идут к центру круга и, притоптывая ногами, хлопают в ладоши. Особенностям народного танца композитор следует и в постепенном оживлении темпа.

Стремясь обогатить содержание народных танцев, Тигранян соединяет в одной пьесе темы различных танцев («Тарс пар», «Вер-вер», «Гюмринский круговой танец»), иногда объединяя пьесы в цикл («Кяндрбаз», «Вард кошикс», «Шавали»).

Среди пьес Н. Тиграняна выделяются поэтичностью образного содержания танцы «Кяндрбаз», «Вард кошикс», «Финджан», «Дагстани» и другие. В каждом из них мы встречаем своеобразные черты, связанные не только с народными образцами, но и свидетельствующие о приемах и методах обработки композитора.

Предельно прост и скромен круговой танец «Кяндрбаз» (десятитакт, повторенный вариантно). В нем много и изящества и величавости.

Moderato $J = 68$



С «Кяндрбазом» объединен в один цикл «Вард кошикс». Лирический образ этого танца более подвижен, шутлив.

Tempero I



В средней части он приобретает черты печали, нежности (вариант темы проводится в одноименном миноре). Для этого композитор имел основание, ибо «Вард кошикс» принадлежит к тем редким народным песням, которые имеют варианты в двух ладах — мажорном и минорном.

Близок к этим пьесам по характеру и «Ранги». Живость, грациозность характера сольного женского танца, чрезвычайно любимого в народе, раскрыт композитором довольно своеобразно. Кокетливый характер мелодии, обильно орнаментированной (трели), дополняется прихотливым ритмом средних голосов (в параллельном движении, противодвижении) на выдержанном тоническом басу.

Грациозно $\text{d.} = 63$

Самобытен среди этих танцев и «Финджан». Его исполнение должно быть торжественным и умеренным. Каждое отдельное построение танца завершается кадансом, который подчеркивает его четкую квадратность. При этом образ не статичен, ибо музыкальный материал повторных построений изложен варианто. Народный колорит танца особенно выделяется в мелодике, мелизмах, метричной смене сильных и слабых долей, в приеме подражаний ударному народному инструменту даппу в сопровождении.

В круговом танце «Дуз пар», написанном в форме темы с пятью вариациями, Тигранян достиг яркой образности посредством непрерывного варьирования, объединяющего

небольшие мотивы плавной бесхитростно-шутливой темы танца в организованную и развитую форму.

Медленно, грациозно $\text{L}=108$



Вариантность, особенно ярко сказавшаяся в фактуре изложения танца, обогатила его форму, превратив простую повторность в явление более высокого и динамичного порядка. В процессе варьирования тема динамически и фактурно видоизменяется.



Густой насыщенный колорит получает танец в кульминационном проведении (четвертый вариант), где в октавное проведение темы вклиниваются фигурации среднего голоса.



Среди мужских танцев особенно выделяется быстрый танец «Дагстани», характерный стремительностью. Как бы вырисовывается образ стройного сильного парня, покоряющего своей ловкостью, отвагой, удастью.

В этом танце почти все время сохраняется двухголосный склад изложения: одноголосная мелодия и гармоническая фигурация в басу.

Очень скоро $J.=128$



Близки к «Дагстани» пьесы «Дой-дой», «Шалахо» и другие.

Таким образом, можно определенно говорить, что Тигранян стремился возможно полнее подчеркнуть в обработке характерные черты армянских народных танцев, красоту и своеобразие их ладо-мелодических, ритмических особенностей.

Останавливаясь подробнее на значении фортепианной фактуры в танцах Тиграняна, следует подчеркнуть ее некоторые особенности. Танцы Тиграняна отличаются простотой и скромностью изложения. В них главенствует гомофонический склад, хотя временами сюда проникают приемы имитации («Фатен китам»), скрытой полифонии («Вард кошикс»). Наиболее распространенным у композитора видом изложения является двухголосный склад, либо же проведение темы на аккордовом фоне, сохраняющееся на протяжении всей пьесы.

Временами Тигранян обращается к средствам, индивидуализирующими фактуру танца, как, например, в выше-

упомянутом танце «Ранги». В результате многослойного изложения пьеса имеет свой, отличный от других обработок характер, который соответствует общему складу народного танца.

Другим примером более индивидуализированной фактуры может служить «Дюз-пар».

Простота изложения в обработках Тиграняна часто связана со стремлением подчеркнуть выразительность мелодической линии («Ранги», «Кяндрбаз» и другие). Временами же она объясняется и ограниченностью пианистических средств композитора. Так, например, в «Дагстани», который исполняется в очень быстром темпе, автор повторяет одну и ту же фигуру в продолжении 22 тактов, что значительно облегчает исполнение танца.

Тигранян явился одним из первых армянских композиторов, привнесших в фортепианное изложение приемы и обороты, типичные для техники игры на народных инструментах (дапп, барабан и другие).

В целом фортепианные танцы Тиграняна сыграли большую роль, как образцы ранних обработок в армянской музыке, сделавших доступными для многих музыкантов народные мелодии. Некоторые из его обработок не потеряли своего художественного значения и в наши дни.

Кроме танцев и песен, перу Н. Тиграняна принадлежат обработки десяти иранских мугамов. Следует отметить, что мугамы, как их называет профессор Х. Кушнарев, «развернутые инstrumentально-вокальные или инструментальные произведения импровизационного склада»¹, были распространены в народно-профессиональной практике ар-

¹ Х. Кушнарев. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, Музгиз, 1958, стр. 221.

мянских музыкантов. Обработки мугамов представляют большую ценность как памятники этнографической культуры. Обратившись впервые к их записи нотами, а затем и обработке, Тигранян обогатил армянскую фортепианную музыку новыми образцами народно-профессионального творчества, а вместе с тем расширил ее интонационную базу. Мугамы охватывают богатейший круг образов: исторических и эпических, пантеистических и философских. В них выражены скорбные переживания («Чяргя») и картины природы («Ноуруз Араби»), философские размышления («Шахназ») и героические чувства («Эйдари»).

В обработках мугамов Тигранян стремился передать свойственную им яркую эмоциональность, патетичность. Для сохранения национального колорита он выделяет в них самобытные тембры народных инструментов (зурны, тара и других), нечетные метры ($5/8$; $7/8$; $9/8$; $5/4$), различные приемы мелодического развития (ритмическое дробление, варьирование). Подлинно народный колорит вносят в обработки мугамов гяфы — танцевальные формы в четких квадратных построениях. Своим веселым подвижным характером они рассеивают скорбные настроения предыдущих частей и вносят просветление.

Что касается фортепианного изложения мугамов, то оно отличается от скромных и простых танцев и песен Тиграняна. Композитор часто обращается к крупной пианистической технике: аккордам, tremolo, октавным проведением, сопоставлениям регистров. Этими средствами он добивается их экстатичного, темпераментного звучания. Однако на этом раннем этапе развития армянской фортепианной музыки чрезвычайно трудно было дойти до органического слияния самобытного характера мугамов с приемами изложения, активно переработать и переосмыслить их.



Г. Корганов



Н. Ф. Тигранян

Обработки мугамов Тиграняна интересны как первый смелый опыт фортепианного изложения ценнейших образцов профессионального народного музыкального творчества. Особенно выделяются среди них мугамы «Шахназ», «Чяргя», «Ноуруз Араби» и другие, привлекающие слушателей и в наши дни.

Таким образом, пьесы Тиграняна явились первыми образцами многоголосной обработки армянских народных танцевальных и песенных, инструментальных мелодий и в этом смысле заложили самобытные черты армянской фортепианной музыки.



Громадный вклад в дело создания армянской фортепианной музыки внес Комитас (1865—1935), явившийся основоположником армянской классической музыки.

Основная область творчества Комитаса была связана с культурой армянского народного хорового и сольного пения. Однако то, что создано им в армянской фортепианной музыке, явилось принципиально новым и оставило после себя громадный след: Комитас и в фортепианной музыке явился композитором-новатором, чутко уловившим художественно-поэтические ценности народно-музыкального творчества и на их основе создавшим в профессиональной музыке новый армянский национальный стиль.

Перу Комитаса принадлежат шесть изданных обработок подлинных народных танцев для фортепиано: «Еранги ереванский», «Унаби шушинский», «Шушки вагаршапат-

ский», «Марали шушинский», «Ёт-араč эрзерумский», «Шорор эрзерумский»¹.

Значение комитасовских обработок ярко и с большой полнотой раскрыл А. И. Шавердян: «В скромном жанре «обработок» народных мелодий Комитас обнаружил себя как могучая личность, как гениальный композитор реалист и новатор, умеющий на здоровой народной основе создавать искусство глубоко содержательное, совершенное по форме, национально своеобразное и оригинальное»².

Танцы Комитаса явились первыми подлинно национальными фортепианными произведениями. В них автор предстает не пассивным этнографом, фиксирующим те или другие особенности народного образца, а высокоталантливым композитором, создавшим в каждом танце замечательный по художественной силе и красоте цельный музыкальный образ. А. И. Шавердян писал: «Танцы Комитаса — это поистине единственный в своем роде музыкально-поэтический рассказ большого художника и одновременно этнографа, влюбленного в быт и искусство народа»³.

Фортепианным танцам предшествовало несколько миниатюр, написанных композитором в годы учения в Берлине — 90-е годы XIX века. Из них сохранились «Похоронный марш», «Ноктюрн», «Воспоминание», «Эскиз», «Грезы»,

¹ Шесть танцев Комитаса были завершены в 1916 г., в 1925 г. они были изданы в Париже. В 1939 г. танцы были изданы Музгизом (Москва), а в 1946 г. — Айпетратом.

² А. И. Шавердян. Комитас и армянская народная музыкальная культура, Армгиз, 1956, стр. 7.

³ Там же, стр. 299.

«Прелюдия g moll»¹. Эти пьесы — учёноческие сочинения, они далеки от тонкой художественной самобытности его фортепианных танцев. Именно в эти годы Комитас начал систематически заниматься игрой на фортепиано. «Пальцы мои грубы, они окостенели, кое-как играю, но пока далек от желаемых результатов» — жаловался в письмах Комитас. Однако благодаря своему трудолюбию и музыкальности он настолько овладел инструментом, что к окончанию консерватории свободно аккомпанировал исполнителям своих песен.

Считая песни и танцы армянских крестьян важнейшим элементом формирования национального стиля профессиональной музыки, Комитас отбирал материал для своих обработок из этой сокровищницы.

Содержание танцев многообразно. Это красочные зарисовки быта, картины народной жизни. С особенной поэтичностью предстает в них образ армянской девушки с ее живостью и грацией, с ее женственной целомудренностью. Образы в танцах верны данным им в народе поэтическим сравнениям: с нежно благоухающим, цветущим деревом («Унаби»), со стройной ланью («Марали»). В статье «Танец и дитя»² Комитас отмечал, что содержанием армянского танца являлась «тоска и восхваление, юмор и ирония, относящиеся к чувству любви и опоэтизированные прелестными жизненными сравнениями».

Для большей конкретизации народных сцен в танцах композитор указал местность, откуда они происходят,

¹ Кроме вышенназванных пьес, в архиве композитора хранятся рукописи танцев «Манушаки», «Шорор мужской», «Этюд», «Эскиз № 2», «Allegretto».

² Комитас. Статьи и исследования; Айветрат, 1941, стр. 52.

состав народных инструментов, которым он стремился подражать, спадбил их авторскими ремарками о характере и особенностях исполнения.

Каждый из танцев Комитаса представляет собой самостоятельный музыкальный образ, отличающийся от остальных. «Еранги ереванский» — грациозный женский сольный танец. В коротких фразах мелодии и в простеньком аккомпанементе — имитации дайры, подчеркивающем ладовые устои, кроется неизъяснимая прелесть музыкального образа танца.

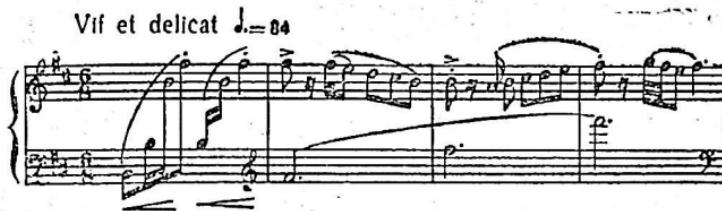


Четкое симметричное построение, оригинальная фактура (мелодия проходит в унисоне на расстоянии 2-х октав), при повторении переходящая еще на октаву выше, ограниченность в развитии мелодического материала делают этот танец тонко запечатлевющейся пьесой в памяти слушателя.

«Унаби шушинский» объединен со следующим танцем «Марали». Авторская ремарка «Унаби» так и гласит: «Еще раз повторить и затем играть «Марали».

В характере «Унаби» величественность сочетается с нежностью, энергия содержанностью. Фортепианная фактура исключительно скромна, экономна. Она изложена буквально несколькими штрихами: ладовый устой, повторенный в нескольких октавах и переходящий в скромную мелодию первых 24 тактов. В следующих 24 тактах на органном ба-

су, оживляющемся ударами дайры, льется интонационно близкая первой новая подвижная танцевальная мелодия. Именно с нею интонационно связана тема «Марали», более игривая, задушевная, с лирическим оттенком. Необычайно светлым, жизнерадостным настроением проникнут «Щушки вагаршапатский». Кокетливостью, живостью и игривостью наделен женский сольный танец. Значительную роль в этом играют имитации тару и дайре.



Чрезвычайно своеобразным является «Ет-араач эрзумский». В подзаголовке указано, что танец задуман как подражание свирели и барабану. Но эта, казалось бы, скромная задача решена выделением отдельных самостоятельных голосов (подражающих тому или иному инструменту), образуя особый полифонический склад изложения с индивидуализацией каждого голоса, где каждая горизонтальная линия (их три, а порой и четыре в танце) представляет собой отдельный художественный образ, носящий в себе свою смысловую нагрузку, отличную от остальных.

Объединяющим является единый лад и единый метр — 9/8, который трактуется Комитасом как 2/8+2/8+2/8+3/8.

Noble et gracieux $\text{♪} = 108$

$$\left(\frac{9}{8} = \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8} \right)$$



«Шорор эрзерумский» производит впечатление величественного героического шествия. По характеру и приемам обработки он близок к предыдущему танцу, но более развернут по форме и разнообразен по художественным приемам. Образ в танце складывается из трех разных тем. Композитор вносит в пьесу приемы имитаций, вариационных проведений, ладовые модуляции. Самобытен и размер танца — 10/8, группирующийся из двух 5/8, который соответствует характеру сурового мужского танца.

Во всех танцах Комитаса обнаруживается принципиально новый подход к использованию подражаний народным инструментам. Звукоподражания перестают быть пассивным фоном, на котором проводится мелодия, а становятся жизненно активным, необходимым элементом музыкальной ткани произведения.

Выделяется песенный характер танцев, выражаящийся в плавности и гибкости мелодических линий, ясности цезур. Эти особенности проникают в обработки Комитаса из многовековой традиции армянского народа — сопровождать исполнение танцев пением. Песенность танцев еще более подтверждают авторские ремарки, требующие от исполнителя «нежности», «грациозности», упругих и тонких динамических нюансов, напевности звучания.

Танцы Комитаса при сравнении с пьесами Н. Тиграняна, менее гомофоничны; они многослойны по фактуре, густо насыщены подголосками.

В фактуре танцев порой трудно разграничить мелодию от сопровождения; они тесно переплетены, взаимно дополняют друг друга. Мелодические подголоски, использованные в танцах, стали одним из важнейших источников полифонии в армянской инструментальной музыке. Долгое и тщательное изучение армянской народной песни привело Комитаса к выводу, что «хотя армянская народная песня не знает многоголосия, но в ней часто встречаются его признаки»¹. Этими «признаками» Комитас считал мелодические подголоски, возникающие при исполнении песен, и отдельные интонации их народно-инструментального сопровождения.

Опираясь на эти принципы и активно развивая их приемами подголосочной и имитационной полифонии, Комитас значительно обогатил музыкальный материал своих танцев. Убедительным примером могут быть приемы имитации в «Шороре», контрапункт в «Ет у арач».

С свойственным ему мастерством и чуткостью Комитас сохранил в танцах и своеобразие ладового строения армянской народной музыки, в частности ее тетрахордовое строение. В качестве примера можно привести звукоряды танцев «Еранги», написанные в ладу, в основе которого лежит гармонический тетрахорд g, as, h, c и «Марали», в основе которого гармонический тетрахорд e, f, gis, a и другие.

Комитас использовал наиболее характерные в армянской инструментальной и танцевальной музыке синкопированные и пунктирные ритмы. В многоголосной фактуре ком-

¹ Комитас. Статьи и исследования. Айпетрат, 1941, стр. 32.

позитор создает разнообразные ритмические сочетания, подчеркивающие и углубляющие их национальный характер. Комитас придает голосам фактуры ритмическую самостоятельность. Так, например, в «Еранги» четко выделяется синкопированный ритм мелодии на фоне остро пульсирующего второго голоса, являющегося контрапунктом к первому (см. пример № 13). Богатство ритмики проявилось отчетливо и в многоголосном складе танцев «Ет-арач», «Шорор». В частности, пунктированную песенную мелодию сизирили в «Ет-арач» заполняют короткие ритмические подголоски на фоне низкого регистра в виде четких четвертей.

В обработки Комитас внес и чутко подмеченный им в народных танцах прием соединения нескольких тем («Ет-арач», «Шорор»), т. е. форму, которую он успешно претворял в вокальных сочинениях («Цирани цар» и др.).

Комитас индивидуализирует ритмику, целиком подчиняя ее характеру каждого танца. Таковы, например, живой гибкий ритм в «Шушки», торжественный (с остановками, паузами, с относительно крупными по длительности звуками) в эпическом танце «Шорор».

Комитас следует в своих пьесах формам построения народных танцев (куплетности, трехчастности). Он использует вариационный принцип, вырисовывающийся ясно в наиболее развитых образцах народной музыки. Вариационность формы сочетается с полифоническими приемами развития. Достаточно вспомнить вариационный принцип построения «Шорора».

Танцы Комитаса носят камерный характер. В них чувствуется предельная отточенность средств, ясность и простота музыкального выражения. Эти черты являются результатом исключительной бережливости в использовании пианистических средств. Композитор сознательно руко-

водствуется принципом «поменьше нот» (А. Шавердян) с целью выявить наиболее тончайшие особенности мелодии.

В танцах до конца сохраняется единая фактура, придающая им большую цельность и органичность.

Значительно больше, чем его предшественники, Комитас использует регистры фортепиано. Обращаясь к звучаниям крайних регистров, он нередко придает им большую самостоятельность, используя для воплощения определенных музыкальных образов. Здесь надо отметить умение композитора находить тембр, соответствующий характеру данной темы. Так, например, неотделимым от содержания «Шорора» кажется густой, несколько даже мрачный регистр его темы, или живой теплый средний регистр мелодии в «Шушки». Комитас подчиняет тембровую окраску задаче выразительности и этим обогащает смысловое значение каждой темы. С этой же целью он в пьесах часто сочетает или противопоставляет разные регистры. Порой он изменяет регистр, вносит разнообразие в звучание при повторах. Так, показательна авторская ремарка в конце «Еранги»: «При повторении всей пьесы во второй раз надо играть ее на октаву выше».

В танцах Комитаса ощущается «воздушность», «прозрачность». Это наводит на мысль о своеобразной музыкальной «звукописи», необычайно тонкой и мастерской, которую можно сравнить с художественно законченными шедеврами армянских художников-миниатюристов.

В тонкой «звукописи» танцев Комитаса, в отличие от его предшественников, выделяется богатство штрихов. В многослойной фактуре «уживаются» разнообразные приемы звукоизвлечения: *legato*, *staccato*, *portamento*. Комитас сознательно ограничивает средства изложения. «Эстрадно-

сти и собственно пианизма в танцах не сыскать»¹, — спра-ведливо подметил А. И. Шавердян. А между тем в ранних неизданных пьесах композитора «(Похоронный марш», «Ноктюрн», «Аллегретто», «Эскиз») чувствуется знание осо-бенностей европейского пианизма. В них проявляется бли-зость к фактурным приемам Бетховена, Шумана (в треко-ло, фигурациях, аккордово-октавных проведении), а так-же импрессионистов (движение параллельными аккордами, «всплески» арпеджий).

Трудности исполнения танцев Комитаса заключаются в их «фольклорности». Исполнителю этих танцев надо учесть их национальные особенности, проникнуть в их природу и только тогда он сумеет воспроизвести те красочные карти-ны быта, те народные образы, которые представлял Коми-тас, создавая свои танцы.

Обобщая вышесказанное, можем сказать, что танцы Комитаса — полноценная часть всего музыкального на-следия Комитаса, о котором Аветик Исаакян писал: «Му-зыкальное наследие его стало рядом с великолепными со-кровищами нашего народа, с его архитектурой и эпосом «Давид Сасунский»².



Новую страницу в истории армянской фортепианной музыки открыл композитор, педагог, пианист С. В. Бар-хударян (род. в 1887 г.). Творческий путь его начался еще

¹ А. Шавердян. Комитас и армянская народная музыкальная культура, Армгиз, 1956, стр. 297.

² А. Исаакян. Великий подвиг, газета «Коммунист», № 227, 1949.

в начале XX века¹. Бархударян обучался игре на фортепиано в Тифлисском музыкальном училище, затем в Берлинской Королевской консерватории (1907—1909), где занятия по композиции носили побочный характер. Однако тяга к творчеству взяла верх: Бархударян поступил в Петербургскую консерваторию, которую окончил в 1915 году (дипломной работой была фортепианская соната). Несколько лет он выступал и как пианист, а в 1923 году был приглашен в Тбилисскую консерваторию как педагог музыкально-теоретических предметов, а с 1930 года — также и по классу композиции.

В своем творчестве композитор обращался к песенным обработкам, балету, детской опере, симфоническим произведениям. Однако Бархударяна особенно привлекала фортепианская музыка. Именно для фортепиано им написано большое количество произведений — миниатюр и красочных зарисовок танцевального характера. Нередко танцевальность ощущается и в лирических миниатюрах композитора: она является результатом тщательного изучения им ритмо-мелодических особенностей народной музыки. В лирических пьесах композитор прежде всего передает волнующие по своей чистоте и искренности чувства, раскрывает тонкие душевые переживания и непосредственные впечатления от окружающей жизни. Эти миниатюры, особенно лирические, являются новыми в армянской фортепианной музыке по своей тематике, содержанию и, главным образом, пианистическим особенностям.

¹ Первая запись «Вальса» в его детском альбоме датируется 1903 г. А до поступления в Берлинскую консерваторию (1907) им написано свыше сорока фортепианных пьес. В большинстве это небольшие лирические сентиментальные пьесы.

Характерные черты творчества композитора проявились еще в ранних фортепианных пьесах — в «Четырех восточных танцах»¹.

Это первые оригинальные танцевальные пьесы в армянской фортепианной музыке. В цикле следуют друг за другом четыре танца в порядке контрастирования. Композитор указывает, что первая и третья пьесы напоминают лезгинку, а две остальные — женские танцы. В одних пьесах — стремительных, энергичных — выражаются мужественные страстные чувства, а в других — медленных, плавных — кокетство, изящество. Интересны в танцах приемы, подражающие игре на кавказском ударном инструменте — типлипите (особенно в первом):

Allegro con fuoco $J.=176$



Национальный колорит сказывался и в ладовом строем танцев (во всех четырех танцах использован «дважды двойственный» лад) и в построениях (в импровизационном характере вступлений). Композитор не случайно назвал танцы «восточными». «Дважды двойственный» лад встречается в мугамах и некоторых ашугских песнях, будучи характерным для музыки многих народов Ближнего Востока.

¹ «Четыре восточных танца» Бархударяна напечатаны в 1913 году и являются единственными изданными в досоветский период произведениями композитора.

Вслед за «Восточными танцами» Бархударян пишет целый ряд фортепианных миниатюр. С большой искренностью звучит «Колыбельная», содержание которой выражено в простенькой мелодии восточного склада, полной нежности и ласки. Светлые, чистые чувства, поэтическое настроение вкладывает композитор в «Акварель». Это живой, легкий танец, благодаря своей простоте и доступности завоевавший широкую популярность в армянской музыке. Яркими, своеобразными являются три «Эскиза». Законченностью формы, ясностью тематизма отличается «Эскиз h moll». В нем контрастируют друг другу лирические и жанрово-танцевальные образы. Крайние части представляют собой выразительную песню импровизационного характера, близкого к ашугскому творчеству, средняя часть — быстрая плясовая тема.

Andante $\text{J} = 52$

Allegro

В другом произведении — «Эскизе A dur» — также использованы песня и танец: однако они трактуются не в

непосредственно жанровой конкретности, а в психологическом плане. Объединенные одним настроением, обе темы «Эскиза» выражают грустные душевые переживания: то скорбные, полные глубокой печали, то сдержанные, словно нашедшие успокоение.

Среди лирических миниатюр выделяется «Осеннее» — произведение, насыщенное скорбными чувствами. Красочное по своему музыкальному выражению, своеобразное по построению содержание пьесы строится на сопоставлении двух частей: *Andante* — драматически напряженного, со средоточенным и *Moderato* — подвижного, переливающегося красками. Мир «осенних» настроений композитор в плотил посредством сурового декламационно-речитативного вступления, которое затем, в лирическом разделе пьесы, появляется вновь, омрачая ее светлый характер.

К числу лирических миниатюр композитора относится «Ноктюрн» (образец пейзажной лирики) и ряд других пьес.

Особенности мелодики, как и другие средства музыкального языка пьес Бархударяна свидетельствуют о близости композитора к традициям своих предшественников в армянской музыке (особенно Н. Тиграняну).

Фортепианные произведения Бархударяна имеют камерный характер: будучи небольшими по масштабу звучания, они немногословны и лаконичны по изложению, тщательно отделаны. В этом обнаруживается родство с танцами Комитаса. Однако между этими композиторами есть и существенное различие. Своим мелодико-интонационным строем, фактурными приемами, не говоря уже о содержании, пьесы Бархударяна связаны с городской инструментальной музыкой, тогда как истоками творчества Комитаса являются армянские крестьянские мелодии. Отсюда и вокальная выразительность большинства комитасовских

танцев. В пьесах Бархударяна, наоборот, преобладает инструментальная природа.

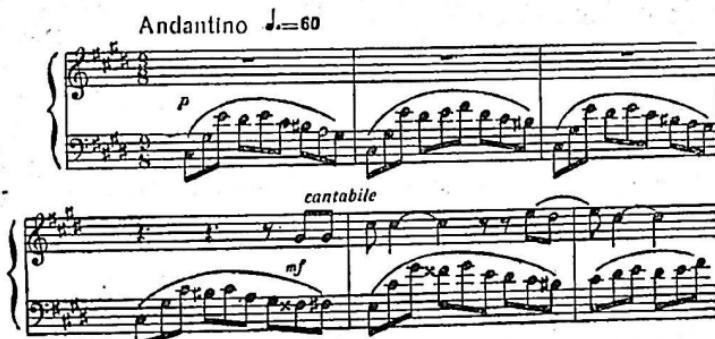
Произведения Бархударяна для фортепиано пианистичнее аналогичных сочинений его предшественников. В них значительно шире использованы выразительные возможности инструмента. Фортепианное изложение его пьес более разнообразно, богаче, индивидуализированнее. Тоньше, четче фигурационный рисунок в мелодии, в аккомпанементе, часто используется трех-четырехголосный склад. В двухголосном изложении композитор придает большую мелодическую самостоятельность сопровождению («Акварель»), подчеркивает ее пластичность, гибкость, посредством

Allegro $J.=100$



фигурационного фона («Колыбельная»).

Andantino $J.=60$



Хотя в фактуре пьес композитор использовал наиболее

полно средний, реже крайний регистры («Осеннее», «Эскиз h moll» и др.), но и в этих небольших рамках он сумел добиться смены колорита.

Бархударян прибегает и к приемам фактурного варьирования (октавные проведения, подголосочность, имитации). Важно подчеркнуть в фактуре пьес сопоставление разных видов изложения, редко встречающихся до него в армянской фортепианной литературе. Сопоставление в одной пьесе разных, подчас контрастных типов изложения («Эскиз h moll», «Эскиз A dur», «Осеннее») обогатило выразительные средства фортепиано.

Бархударян продолжил и развил достижения своих предшественников в подражании специфическим звучаниям народных инструментов, используя выдержаные басы, орнаментику, квартово-квинтовые звучания. Но вместе с тем эти приемы получили у него более четкий, пианистический облик — они компактны, логичны по изложению, удобны для исполнения. Например, квинтовые звучания в средней части «Эскиз h moll», репетирующие звуки типлипito в первом «Восточном танце», либо прием объединения мелких нот в группы секстолей, септэлей (основанный на знакомстве со спецификой звучания тары во вступлении и третьего «Восточного танца»). Все эти особенности свидетельствуют о зарождении в армянской фортепианной музыке пианистических традиций.

Произведения Бархударяна вносят новое и в принципы композиционного строения — развернутые вступления к танцам, трехчастная форма с ярко контрастной серединой. В целом же они близки по масштабам и жанровым особенностям народной песне и танцам.

Творчество Бархударяна сыграло значительную роль в армянской фортепианной музыке, способствовало ее развитию, обогатило новым кругом образов, новыми жанрами.



Комитас



С. В. Бархударян

Этим объясняется широкая популярность фортепианных произведений композитора: многие из них и в наши дни используются в педагогической практике, а также исполняются в концертных залах.

В области фортепианной музыки работали также ряд выдающихся деятелей армянской музыкальной культуры — Х. Кара-Мурза, М. Екмалян, А. Спендиаров, А. Тигранян, А. Маилян, в основном связанных с хоровыми, песенными, оперными и симфоническими жанрами и уделивших фортепианному жанру сравнительно меньше внимания. Однако даже их немногочисленные фортепианные пьесы свидетельствуют об интересе к этому жанру, об интенсивных поисках в области новых образов и форм. Одни пьесы этих композиторов родственны формам классических и романтических миниатюр европейской музыки — «Прелюд», «Ноктурн» М. Екмаляна, «Ноктурн», «Полонез» А. Спендиарова, «Ноктурн» А. Маиляна. Другие же близки к музыкальному фольклору и представляют собой фантазии, сюиты, обработки танцев, песен — «Хайтарма» А. Спендиарова, «Поппури из армянских песен» Х. Кара-Мурзы, «Ранги» П. Туманяна и другие. Эти произведения стоят на различном идеально-художественном и профессиональном уровне, в различной степени проявляются в них связи с армянской народной музыкой, а также с мировой музыкальной классикой. Среди них выделяются фортепианные пьесы классика армянской музыки А. Спендиарова. Хотя фортепианное творчество А. Спендиарова не имеет того исторического и художественного значения в армянской музыкальной культуре, как его симфонические произведения и опера, но тем не менее оно интересно как опыт выдающегося композитора в фортепианном жанре.

Фортепианные произведения композитора относятся к раннему периоду его творчества — написаны они в период

учебы у Н. С. Кленовского и Н. А. Римского-Корсакова в 1892—1900 гг. Позже композитор к этому жанру более не возвращался.

Миниатюры А. Спендиарова представляют собой лирические и жанрово-бытовые пьесы. С большой отчетливостью проступают в них особенности творчества композитора: тонкий вкус, мелодическое богатство, склонность к полифонии. По характеру они близки к формам романтической музыки («Полонез», «Ноктюрн» и другие). Среди фортепианных произведений композитора выделяется лишь несколько пьес, близких к музыкальным интонациям народов Востока. Это яркая красочная сюита «Хайтарма», построенная на трех родственных друг другу подлинных народных мелодиях (крымских татар), задушевная «Колыбельная» и другие. Последние пьесы сохранили свое значение в педагогическом репертуаре фортепианной музыки.



Творчество армянских композиторов в досоветский период заложило основы национальной фортепианной музыки, наметило развитие определенных жанров и форм, особенности пианистической фактуры.

Необходимо отметить, что многие завоевания были достигнуты в трудных условиях. Были и прямые причины, задерживающие развитие творчества в этом жанре: многие армянские композиторы и исполнители в досоветский период жили и работали вне пределов Армении. Кроме того, создавая свои произведения, композиторы не всегда могли рассчитывать на чуткую и отзывчивую аудиторию. Необходимо отметить и то обстоятельство, что большинство пьес армянских композиторов редко исполнялось с

концертной эстрады. Трудности испытывали армянские композиторы и в издании своих произведений. Так, например, большая часть произведений Бархударяна была издана только в советский период.

В армянской фортепианной музыке досоветского периода отсутствовали многие формы и жанры, в частности крупные концертные произведения, полифонические пьесы и другие. Они были созданы лишь в советский период, в новых общественно-политических условиях.

Г л а в а |

АРМЯНСКАЯ СОВЕТСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА В 20-е, 30-е ГОДЫ И В ПЕРИОД ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

29-е ноября 1920 г. стало исторической датой в жизни армянского народа.

Армения, бесправная и исстрадавшаяся в прошлом, приобрела свою государственность, добилась национальной независимости.

С первых же дней установления в стране Советской власти, несмотря на голод и разруху, несмотря на тяжелые испытания гражданской войны, советское правительство и Коммунистическая партия в числе важнейших государственных задач огромное внимание стали уделять и развитию в стране культуры и искусства.

Начался быстрый рост в области культурного строительства. Были созданы крупные очаги национальной культуры: Государственный университет, Государственная консерватория, музеи, радиокомитет.

В строительство новой Армении активно включились крупные деятели культуры и искусства — писатели и ху-

дожники, артисты, архитекторы и музыканты: Ов. Туманян, Е. Чаренц, Д. Демирчян, А. Таманян, М. Сарьян, А. Спендиаров, Р. Меликян, А. Тер-Гевондян и другие.

В Армении началась серьезная подготовка музыкальных кадров, налаживалась пропаганда музыкального искусства, было организовано музыкальное издательство. Интересной стала концертная жизнь. Залы заполнила новая аудитория, требующая широкого знакомства с произведениями музыкальной классики и армянских композиторов. Активное участие в музыкальной жизни республики принимают педагоги консерватории. Среди них пианисты, окончившие консерватории Берлина, Петербурга, Тифлиса—А. М. Мнацаканян, Е. А. Хосровъян, Е. И. Ханкаляян, О. А. Бабасян, И. А. Мадатов; вскоре к ним присоединяются их воспитанники. Наряду с армянами успешно выступают музыканты с мировым именем: пианисты Эгон Петри, Самуил Барьер, квартет имени Глазунова и другие.

В первые десятилетия Советской Армении особенно выделяется деятельность таких пианистов энтузиастов, как М. Ф. Тигранян-Тер-Мартиросян (1885—1951) и И. Г. Тер-Давтян (1862—1938)¹.

Еще в 1923 году газета «Заря Востока» писала: «М. Ф. Тигранян-Тер-Мартиросян и И. Г. Тер-Давтян — вот наша армия, ведущая бой на фронтах пропаганды армянской инструментальной музыки». Много сил и таланта отдавали эти люди пропаганде творчества армянских композиторов. Особенно значительное место в программах концертов М. Ф. Тигранян-Тер-Мартиросян отдавала произведениям Н. Тиграняна и С. Бархударяна, проявляя

¹ Ш. Апоян. «Они были первыми», «Советакан арвест», . 1966, № 10, стр. 47—49,

глубокое проникновение в самобытный стиль национальной музыки.

Активным общественным деятелем, пианистом, педагогом был и И. Г. Тер-Давтян. Ученик П. Пабста по Московской консерватории, широко эрудированный музыкант, он связал свою жизнь с музыкальной культурой Закавказья. Он был педагогом целого ряда известных впоследствии деятелей армянской советской музыки — С. Меликяна, К. Закаряна, А. Абаян, М. Мазмания и др. Тер-Давтян широко включал в свои концертные программы пьесы С. Бархударяна, В. Тальяна, К. Закаряна и других.

Почти полвека была связана с творческой жизнью Петербургской, а затем Ленинградской консерватории профессор Ольга Калантаровна Калантарова (1877—1952). Двадцать лет жизни и деятельности О. К. Калантаровой прошли бок о бок с А. Н. Есиповой.

А. В. Оссовский писал, что А. Есипова верила в дарование своей питомицы, в ее безграничную преданность заветам своей школы. Калантарова оправдала это доверие, в совершенстве усвоив принципы метода Есиповой и развив их в соответствии с нашим временем. «Проникновенная, но всегда внешне сдержанная выразительность исполнения, четко выработанная техника звука, строгий художественный вкус; выдержанность стиля передаваемого произведения,— вот в самом широком обобщении основные ценные черты школы Ольги Калантаровой, при всем разнообразии индивидуальных различий отдельных воспитанных ею учеников»¹.

¹ «Музыкальные кадры», Ленинградская консерватория, от 14/IV — 1947 г., № 6.

Отношения ученицы и учителя перешли в прочные дружеские, почти родственные (они жили вместе в одной квартире)¹. Один из лучших учеников Калантаровой, доктор искусствоведения, профессор Ленинградской консерватории М. С. Друскин писал о ней, как о человеке «редкой душевной красоты и тонкого артистизма»². Она подготовила свыше ста пианистов. Среди них педагоги Ленинградской консерватории М. С. Друскин, Т. С. Салтыкова, И. Д. Ханцын, В. В. Мелодиева, В. И. Слоним, М. А. Базыкина, известная московская пианистка-педагог А. С. Сумбатян, воспитавшая плеяду замечательных советских пианистов, лауреатов многих международных конкурсов (В. Ашkenази, А. Сахарова, О. Яблонскую, Н. Акопян и других).

Большие серьезные сдвиги происходят и в области музыкального творчества.

В армянском музыкальном творчестве досоветского периода сложились традиции, связанные, с одной стороны, с народными историками, с другой — современной профессиональной культурой. Эти традиции были усвоены и продолжены армянскими композиторами в советский период и обогащены ценными завоеваниями искусства на новом этапе развития.

Народные песни и танцы по-прежнему оставались источником вдохновения, материалом для обработки армянских музыкантов. На данном этапе особо надо отметить и влияние русской музыкальной классики, ставшее в силу

¹ О. К. Калантарова похоронена рядом с А. Есиповой в Александро-Невской Лавре в Ленинграде.

² «Ленинградская консерватория в воспоминаниях», сборник статей, Л., 1963, стр. 180.

новых общественно-исторических условий более активным и разносторонним.

Положительное воздействие армянской народной музыки и традиций музыкальной классики стало живительным источником в армянском музыкальном творчестве уже в 20-е годы. Сказалось оно в создании ряда талантливых произведений различных жанров, сохранивших свое художественное значение и в наши дни. Среди них достойны упоминания опера «Алмаст», такие симфонические произведения, как «Эриванские этюды» А. Спендиарова, поэма «Ахтамар» А. Тер-Гевондяна, вокальный цикл «Змрухти» Р. Меликяна и другие.

В произведениях 20-х годов затрагивалась и современная тематика. В целом это были первые попытки накопления творческих сил и средств для подлинно художественного воплощения образов советской действительности.

Процесс утверждения новых тем и идей проходил в эти годы во всей советской музыкальной культуре. Новое рождалось в сложной обстановке борьбы различных направлений: жизненно-реалистического с упрощенским, вульгаризаторским, проповедуемым членами РАПМа, а также с формалистическими «современными» заблуждениями.

В армянской музыке, так же как и во всей советской музыкальной культуре, решающую роль сыграло направление, прочно опирающееся на народное творчество и классические традиции прошлого.

В последующие, тридцатые годы в музыкально-художественной жизни Советской Армении происходят новые значительные события. Они явились отражением большого подъема в общественно-политической жизни всего советского народа.

К крупнейшим событиям армянской музыкальной жизни 30-х годов относятся открытие Государственного театра оперы и балета, создание Союза композиторов и филармонии. Победы советских музыкантов-исполнителей на всесоюзных и международных конкурсах рождали заслуженное чувство гордости и в Армении. В числе победителей всесоюзных конкурсов и молодые талантливые исполнители армяне — скрипач А. Габриелян, пианист А. Татулян, виолончелист А. Айвазян, кларнетист З. Вартанян, струнный квартет имени Комитаса.

В эти годы крепнет Ереванская консерватория, кадры ее разворачивают деятельность и в других городах республики — в Ленинакане, Кировакане.

В Ереване организуются первая музыкальная школа-четырехлетка (1930), позже реорганизованная в школу-семилетку имени Спендиарова, музыкальное училище (1937). В 1939 году открывается музыкальная десятилетка имени Чайковского при консерватории. В последующие годы расширяется сеть школ-семилеток.

В Ереванской консерватории в эти годы свою педагогическую деятельность начинают талантливые пианисты, воспитанники Ленинградской консерватории: Р. Андриасян (класс проф. В. Николаева), несколько позже Г. Сараджев (класс проф. С. Савшинского), в конце 40-х годов С. Бунатян (класс проф. Н. Голубовской). В столицу Армении приезжают для консультирования виднейшие специалисты Ленинградской консерватории (профессора Ю. Эйдлин, С. Савшинский), взявшие шефство над Ереванской консерваторией. В Ереване выступают выдающиеся советские пианисты — лауреаты всесоюзных и международных конкурсов: Л. Оборин, Г. Гинзбург, Я. Флиер, Э. Гидельс и другие.

Этот мощный культурный подъем завершился I декадой армянского искусства в Москве в 1939 г., явившейся яркой демонстрацией побед армянского народа.

Грандиозные исторические события, волнующие впечатления 30-х годов вдохновляли композиторов на создание произведений оптимистических по тону, насыщенных горячей эмоциональностью.

Музыкальное творчество Армении на новом этапе стало еще богаче и разнообразнее, чем в 20-е годы. Яснее начинают пропасть в нем связи с реалистическими традициями классиков и с народным творчеством. Особенно интенсивно протекал в Армении в эти годы процесс создания опер, симфоний, концертов, канцат-ораторий (оперы «Кадж-Назар», «Давид Сасунский», «Лусабацин» А. Степаняна; Первая симфония, фортепианный и скрипичный концерты А. Хачатуряна, канцата «Страна моя родная» К. Закаряна и другие).

Мирный созидательный труд советского народа был прерван Великой Отечественной войной. В едином патриотическом порыве на защиту своей родины поднялся весь народ. Все силы были мобилизованы для единой цели — победы над врагом.

Этой высокой цели отдавали свою жизнь, силы и талант и деятели армянского советского искусства.

Творчество армянских композиторов в эти годы было насыщено патриотизмом и большой волей к победе. Воспеваются подвиги героев, их высокие моральные качества, нерушимая дружба народов. Особенно много в этот период создается массовых песен, маршей. Наряду с ними не прекращалось творчество и в области крупных жанров (Вторая симфония А. Хачатуряна; симфоническая поэма «Армения» Г. Егиазаряна и другие произведения).

Деятели армянского искусства с большим воодушевле-

нием участвовали в культурно-художественном обслуживании военных частей, госпиталей, в составе агитбригад ездили на фронт. Огромное политическое значение имели и показы музыкального искусства Армении в Москве (1944 год, январь), в Тбилиси (1944 год, декабрь) на декаде музыки республик Закавказья.

В годы Отечественной войны в Ереване протекает исполнительская и педагогическая деятельность профессора К. Н. Игумнова, одного из выдающихся представителей советской пианистической школы. В эти годы в Ереване, а затем в стенах Московской консерватории в классе Игумнова учатся талантливые армянские пианисты, среди них выдающийся композитор Арно Бабаджанян, широко концертирующая по Союзу пианистка Мария Гамбарян, педагоги Ереванской государственной консерватории К. Малхасян, А. Амбакумян, М. Мхитарян, А. Авдалбекян, Э. Апресова и другие. В классе проф. Игумнова совершенствовался как пианист и крупный армянский советский композитор А. Арутюнян.

Таким образом, первый этап армянской советской фортепианной музыки ознаменовался большими достижениями в области педагогики и исполнительства. В этот период были заложены и развиты ценные традиции, способствующие росту музыкальных кадров, расширению концертной жизни.

Естественно, что большие сдвиги происходят на данном этапе и в области фортепианного творчества.

Окидывая взглядом путь, пройденный армянской фортепианной музыкой в советский период, можно проследить в ней два больших этапа, каждый из которых характеризовался своими художественными устремлениями, определенной родственностью тем, образов, преобладанием некоторых жанров и форм,

Армянская фортепианная музыка вступила в советский период своего развития, уже имея некоторые национальные традиции, сложившиеся ранее.

Продолжают развиваться жанры миниатюры, которые создавались и в досоветский период. Прочно опираясь на песенный фольклор, композиторы использовали в своих произведениях подлинные народные образцы или писали музыку, близкую к ним по своему интонационному строю. На данном этапе получают ясное и отчетливое выражение характерные особенности жанра миниатюры — тонкость красок и колорит, отточенность фортепианной фактуры. Наиболее ярко эти черты проявились в произведениях С. В. Бархударяна, написанных в советский период.

В фортепианных произведениях Бархударян, в основном, продолжает развивать направление, наметившееся в его творчестве еще в досоветский период. В рассматриваемый период им написан целый ряд новых пьес. Одни из них затрагивают сферу лирических чувств (прелюд «Осень», «Поэма» dis moll и т. д.). Другие пьесы отражают различные жанровые картинки и сценки окружающей действительности («Три народных танца», «Марш», «Танец» из сюиты № 1).

В отдельных его пьесах сочетаются лирические и жанровые образы («Наз пар»). В то же время по сравнению с произведениями прошлых лет Бархударян обогатил творческие приемы. Наряду с оригинальными танцами («Наз пар») мы встречаем и простые незамысловатые обработки народных армянских танцевальных мелодий¹ («Айастан»;

¹ Кроме фортепианных обработок, Бархударяном сделаны и обработки для голоса с фортепиано: 8 песен Саят-Новы, нескольких народных песен: «Сари ахчик», «Цамов ахчик» и другие.

«Энзели», «Таракяма»)¹, частые попытки использования полифонической («Фуга» из сюиты № 1, «Инвенция» из сюиты № 2), сонатной формы («Andante» на тему Баяти-курд). Композитор объединяет пьесы в циклы (сюита № 1 и сюита № 2).

Необходимо отметить, что в советский период связи композитора с народной музыкой более укрепляются. Этому особенно способствует непосредственное общение с ашугским и народным творчеством, их серьезное изучение и обработка отдельных образцов.

Среди пьес Бархударяна известен неоднократно переиздававшийся сборник 12 детских пьес. В сборнике затронут самый разнообразный круг тем из детской жизни: образы национального быта («Песни девушек», «Колыбельная Шушани»), увлекательный мир сказок («Так пела бабушка»), беззаботные игры («Забавная»), душевые переживания ребенка («Обидели»). В каждой пьесе умело найдены соответствующие ее характеру средства выражения. В одном случае это острые танцевальные ритмы («Пляска Гюльнары», «Танец Шушани»), в другом — каноническая имитация («Обидели»), в третьем — подражание звучанию пастушеской свирели («Пастушок играет»).

Четкость и изящество музыкального выражения, тщательная отделка каждой пьесы усиливали их характерность. Несложная фортепианская фактура (небольшие мелодические ходы, редкие аккордовые сочетания, охватывающие в основном средний регистр фортепиано, частое использование двухголосия в изложении), ясные и простые формы (одно-, двух-, трехчастные) сделали их доступными для детского исполнения.

¹ Все три танца изданы. «Энзели» использован А. Спендиаровым в опере «Алмас».

Родственные творчеству Бархударяна тенденции наблюдаются в этот период (20-е—30-е годы) и в фортепианных пьесах иных армянских композиторов: Р. Меликяна, А. Тиграняна, К. Закаряна, В. Тальяна, А. Степаняна и других.

Произведения этих композиторов написаны в форме миниатюр. В большинстве это детские пьесы программного характера, нередко объединенные в циклы. Они представляют собой небольшие лирические и жанровые пьески, основанные на народно-песенных интонациях.

Здесь встречаются и пастушеские образы, излюбленные в народном творчестве («Пастушеская» из «Детской сюиты» В. Тальяна, «Свирель» Р. Меликяна), живые сценки из детской жизни («Детские пьески» К. Закаряна, «Марш» Р. Меликяна), картины народных празднеств («Три пьесы» и «Фантазия» Н. Чемберджи). Среди фортепианных пьес можно встретить и переложения музыки к детским музыкально-театральным представлениям («Жираф», «Восточный балет», «Турчанка», «Роза и червяк», «Ослик» А. Маиляна). Это обстоятельство сказалось во внешней изобразительности музыки пьес, например, имитация скачки в «Ослике». Своеобразна по звучанию и «Турецкая пляска» с редко используемым метром 18/8, состоящим из 2/8, 2/8, 2/8 и 3/8, дважды повторенными.

Бодростью и жизнерадостностью отличаются пьески, рисующие картинки из пионерской жизни. Среди них—упомянутые номера из детских сюит В. Тальяна, В. Умршата, Н. Чемберджи. Интересны «Две пьесы» Аро Степаняна, имеющие программный подзаголовок «Пионеры едут в лагерь». Большинство этих пьес ясны, просты по музыкальному выражению, фортепианной фактуре.

Более сложны по характеру лирические образы, в которых выражается внутренний душевный мир компози-

тора. Среди них выделяются пьесы, написанные как своеобразный отклик композиторов на события окружающей жизни. К числу этих произведений надо отнести «Траурный прелюд» В. Тальяна, посвященный памяти А. Спендиарова, «Траурный марш» К. Закаряна — памяти выдающегося партийного и государственного деятеля А. Мясникяна и другие. Последние пьесы более сложны по форме и фактуре.

В конце 20-х и в начале 30-х годов в армянской фортепианной музыке появляются произведения нового типа, которым свойственна яркая эмоциональная насыщенность, драматичность, концертный блеск. Фортепианную фактуру этих произведений отличают сочная красочность, смелая контрастность, масштабность звучания. В них преобладает крупная аккордовая техника, большие скачки, красочное сопоставление тембров.

Многочисленнее, творчески активнее становится отряд армянских композиторов, создающих фортепианные произведения. Наряду с музыкантами старшего поколения (С. Бархударян, А. Малян, А. Тигранян) в эти годы зрело творчество талантливой молодежи (А. Хачатуриана, несколько позже Г. Егиазаряна), а уже в предвоенные, и особенно в военные годы появляются первые произведения совсем еще в то время юных авторов (А. Арутюняна, А. Бабаджаняна и других).

На развитие армянской фортепианной музыки имело влияние и советское исполнительство, завоевавшее уже в 30-е годы мировое признание. Высокий исполнительский стиль советской фортепианной музыки непосредственно отразился в произведениях армянских композиторов.

Нередко композиторы объединяли в одном лице творца и исполнителя. Эта тенденция заметна была впоследствии

у растущей композиторской молодежи и дала свои блестящие результаты в последующие годы развития армянской фортепианной музыки.

Интенсивнее шли поиски новых жанров, форм, необходимых для правдивого, всестороннего отображения нашей жизни, душевного мира советского человека, его психологии и мировоззрения. Стремление к новаторству у советских композиторов является жизненной необходимостью и глубоко отличается от трюкачества и погони за внешним эффектом, характерными для формалистического искусства.

Стремления шире охватить жизнь, раскрыть ее различные стороны, выразить полнее свои впечатления и чувства приводили композиторов к углублению содержания.

На новом этапе обогащается и музыкальный язык произведений. Здесь процесс развития идет, с одной стороны, по пути дальнейшего обогащения национальными особенностями, широкого использования народно-песенных интонаций, а с другой — совершенствования мастерства, освоения опыта музыкальной классики.

Новые тенденции в армянской фортепианной музыке ярче всего проявились в творчестве выдающегося армянского композитора А. Хачатуриана.

Крупнейший композитор нашей современности Д. Шостакович в статье, посвященной 50-летию со дня рождения А. Хачатуриана, писал:

«Хачатуян имеет исключительные заслуги перед музыкальной культурой армянского народа. Не менее велики его заслуги перед музыкальной культурой всего Советского Союза. Он первый среди наших композиторов сумел с неоспоримой убедительностью раскрыть многообразные возможности симфонической музыки Советского Восто-



Die Schwestern Hélène und Eugénie Adamian

Adamian's zweite Operette "Königskinder" im 3ten Akt der "La Sterbende Königin"

Елена и Евгения Адамяны



Л. А. Ходжа-Эйнатов

ка для выражения сильных драматических переживаний, патриотических идей, глубоких душевных звучаний»¹.

Хачатурян создал произведения различных жанров и форм, среди которых значительное место принадлежит фортепианной музыке.

Смелое новаторство, яркий национальный колорит, жизнерадостность характеризуют уже ранние его фортепианные сочинения.

«Поэма» Хачатуриана — одно из самых ранних произведений композитора. Она написана в 1927 г., в бытность его студентом музыкального училища имени Гнесиных. В то время «творческий багаж» композитора был невелик; он состоял из «Танца» для скрипки и фортепиано, «Танца» и «Вальса-каприса» для фортепиано. Однако эти произведения привлекли внимание не только педагогов и сокурсников Хачатуриана, но и концертирующих артистов. Уже через год после создания этих пьес они были изданы и вскоре зазвучали с концертной эстрады. Яркая индивидуальность композитора проявляется с первых же шагов его творчества. Еще будучи учеником, он хочет быть самим собой, писать так, как подсказывает живое ощущение народной музыкальной стихии. М. Ф. Гнесин, один из первых педагогов талантливого композитора, писал: «С самого начала в сочинениях Хачатуриана заметны были зерна самостоятельного мышления, чувствовалась совершенно иная, молодая и современная жизненная пульсация»².

¹ Д. Шостакович. Самобытный художник, «Советское искусство», 1953, 10 июня, № 47.

² М. Гнесин. Мои встречи. «Дружба». Статьи, очерки, исследования, воспоминания, письма об армяно-русских культурных связях. Гослитиздат, 1956, стр. 343.

Своебразны, интересны по колориту «Танец» и «Вальс-каприз». Выделяется в них острое танцевальное начало. В «Вальсе-капризе», известного в то время в Москве как «Вальса в ионах», сказывается влияние «современных новшеств», увлечение которыми в тот период, особенно среди молодежи, было очень сильным.

Уже в ранних произведениях Хачатуряна проступают характерные особенности стиля композитора, нашедшие дальнейшее развитие в его зрелых сочинениях — яркость, темпераментность музыки, импровизационность, красочность образов, острота и своеобразие ритмики, терпкость и сочность гармонии. А. Шавердян отмечал, что «Хачатурян вышел на широкую арену советской музыки как композитор армянский... в этом — сила, новизна и очарование его творчества»¹.

Задумав написать «Поэму», композитор поставил перед собой задачу большой важности — создать произведение, близкое к народной музыке и одновременно современное по содержанию и языку.

«Поэма» отличается патетичностью, поэтически приподнятой манерой выражения, масштабностью звучания.

Для «Поэмы» характерна импровизационность построения. Импровизационность — особенность, свойственная армянским певцам-ашугам, а также народным инструментальным фантазиям. Отсюда она проникла в характер тем, в форму, фактуру произведения. Ощущается широкое мелодическое дыхание, в котором отсутствует строгая периодичность. Благодаря этому в «Поэме» создается свободное течение мыслей, хоть и произведение написано в трехчастной форме с заключением.

¹ А. Шавердян. Пути развития армянской советской музыки, сборник «Советская музыка», 1944, № 4, стр. 66.

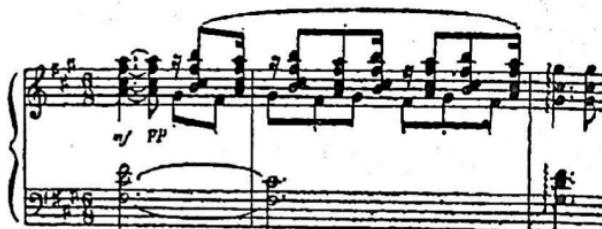
Особого внимания с точки зрения использования инструмента заслуживает «Поэма», отличающаяся новизной, смелостью и броскостью. Хачатурян трактует фортепиано совершенно по-новому, открывает в нем новые динамические и звуковые возможности. Фортепиано перестает быть камерным инструментом, оно становится солирующим, наделенным огромной силой звучания, разнообразными красками, инструментальными тембрами. Используя различные виды изложения, композитор охватывает почти весь диапазон инструмента. Преимущество отдается аккордовой фактуре, гармонической фигурации, арпеджированию, скачкам. Свободно использована здесь и мартеллатная техника. Обращаясь к этим приемам, Хачатурян подчиняет фактуру изложения народному характеру. А источником, питающим образы звучания Хачатуряна, является народно-инструментальная и ашугская музыка.

Интересно отметить, что, стремясь к многозвучности, композитор редко проводит тему одноголосно; в большинстве она изложена диссонантными аккордами, включающими созвучия малых и больших секунд и септим на фигурированном аккомпанементе. Характерно уже начало первого проведения темы «Поэмы» на выдержанном басу в сочетании с противодвижущимися голосами.



Другим примером красочного применения диссонантных

звучаний может послужить вариант первой лирической мелодии средней части.



Интересно признание самого композитора о его страсти к сочетанию малых и больших секунд. «Эти секунды у меня — от многократно слышанного в детстве звучания трио народных инструментов сазандари — тара, кяманчи и бубна. Я наслаждаюсь этими звучаниями, воспринимая острые созвучия секунд, как совершенные консонансы». Он дальше добавляет: «от восточной музыки идет и мое пристрастие к органным пунктам»¹.

Новаторство в «Поэме» обнаруживается в приемах полиритмии и полиметрии. Хачатуян прибегает к этим приемам особенно в подходах к кульминациям. Например, мерный ритм первой темы «Поэмы», варьируясь, переходит в другой, более дробный. Напряжение особенно возрастает при сочетании одновременно 2-х и 3-х дольных метров. Разнообразие ритма и метра (а метр в «Поэме» меняется 19 раз) является своеобразным движущим началом, способствуя импровизационности всего сочинения.

Особый интерес представляют многочисленные авторские ремарки о смене темпа и динамических нюансов. Произведение испещрено обозначениями: *ritenuto*, *allargando*,

¹ Г. Шнеерсон. Арам Хачатуян, «Советский композитор», Москва, 1958, стр. 21.

rubato, stretto, misterioso, accelerando, tranquillo. Смело противопоставляя динамически аккорды pp и fff, композитор подчеркивает контраст звучаний.

В целом не все в «Поэме» совершенно — молодой композитор не всегда четко выражает свои мысли и чувства, временами ощущается разорванность музыкальной ткани. Однако эти недостатки не умаляют новаторства и жизнеспособности этого произведения.

«Токката» Хачатуряна стала новой ступенью в утверждении самобытных новаторских тенденций в творчестве композитора. Будучи произведением раннего периода творчества, это целостное, зрелое сочинение, одновременно волевое и энергичное, отличающееся блеском и изобретательностью. Яркий контраст в ней создается умелым сопоставлением четкой токкатности крайних частей и вдохновенным — импровизационным средним разделом, сочетанием двух противоположных начал — инструментального и песенного.

Как и предыдущие произведения Хачатуряна, «Токката» ярко национальна по характеру. Особенno богато раскрывается эта особенность в ее средней части, эмоционально широкой мелодии на взволнованно арпеджиированном фоне, близкой к страстным ашугским импровизациям. Свободно льющееся непрерывное звучание этого раздела остро выявляет четкую ритмическую энергию всего произведения, подчеркивая его «токкатность».

Новаторство «Токкаты» ярко проявляется и в ее фортепианной фактуре. Хачатурян стремится здесь облечь свои мысли и чувства в более строгие, лаконичные формы, чем в «Поэме». В «Токката» сочетаются два типа изложения. Один тип — четкое аккордовое строение крайних частей. Тут можно встретить и плотно сдвоенные комплексы аккордов и разнообразные сочетания приема марцеллато, репети-

ции, отчетливые позиционные пассажи. Такая фактура, организованная непрерывной острой ритмической пульсацией, раскрывает активность, динамичность, внутреннюю энергию.

Allegro marcissimo $\frac{1}{120}$



Сосредотачивая звучания целых построений в определенном регистре, композитор усиливает компактность, собранность звучания.

Другой тип изложения в «Токкате» характерен для импровизационной средней части произведения. Здесь тема проведена многоголосно, на широком фоне, сочетающем мелодическую и гармоническую фигурацию с большим охватом диапазона клавиатуры.

Andante espressivo



Сочетание крайних регистров, красочные пассажи, переливающиеся из одного регистра в другой, имеют свободный песенно-импровизационный характер. Эти два вида изложения в «Токкате» контрастны друг другу, однако их объединяет мелодическое начало, которое одинаково проникает как в первое, так и во второе построения пьесы. Мелодическое начало придает «Токкате» своеобразие, логичность развития. В фактуре очевидны и связи с армянской народной музыкой—инструментальной, ашугской. Здесь с особенной силой оказывается замечательная изобретательность композитора. В *Vivace con brio* композитор использует прием репетиции, распределенный между двумя руками с попере-менным задеванием верхних и низких вспомогательных тонов. Такой прием, на первый взгляд, встречается не раз в фортепианной литературе. Однако в данном случае Хачатурян этим приемом создает звучание, чрезвычайно характерное для народного струнного щипкового инструмента.

Для «Токкаты» очень типично единство фактуры на протяжении больших построений. Особенно очевидно это при сравнении «Токкаты» с «Поэмой», сравнительно более «мозаичной».

Таким образом, не только новизна содержания отличает пьесы Хачатуриана от предыдущих произведений армянской фортепианной музыки. Новаторски использованы в «Токката» и средства музыкальной выразительности. Интонационный язык, приемы мелодико-тематического развития Хачатуриян обогатил новыми особенностями армянской народной и народно-профессиональной музыки. Национальный характер произведений обогатила гармония, основанная на ладах, распространенных в армянской народной музыке. Широко используя танцевальные ритмы народной музыки, Хачатуриян создает из них новые смелые полиритмические сочетания. Разнообразна и мелодика

пьес, приемы, характерные для народной мелодии, творчески переосмыслиенные композитором. Своеобразной и новой в них предстала и фортепианная фактура.

«Токката» с первых же дней своей жизни завоевала большую известность.

Достойны специального внимания в армянской фортепианной музыке этого периода самобытные пьесы Г. Егиазаряна, относящиеся к числу ранних, студенческих работ композитора, но представляющих несомненный художественный интерес — «Три танца» (1934—1935), «Поэма-сазандар», «Памяти Комитаса» (1936—1937).

Фортепианные пьесы Егиазаряна¹ — своеобразные жанровые сцены из народной жизни. Композитор с большой чуткостью уловил в них изящную, грациозную пластику, ритмическое своеобразие народных танцевальных мелодий. Народные песенные обороты (подлинно народные и оригинальные) встречаются во всех его пьесах. Наряду с этим Егиазарян использует особенности народно-инструментальной музыки.

Популярны его «Три танца», отличающиеся остротой мелодического рисунка, национальным ладовым колоритом, своеобразными ритмами. Содержание их раскрывается, с одной стороны, в чертах добродушного юмора, живости, веселья, с другой — в лирических настроениях (второй танец). Структурно различные, они отличаются друг от друга и по своим музыкально-выразительным особенностям. Живое, динамичное впечатление оставляет «Первый танец». По интонационному складу его тема несколько напоминает «Шушки» Комитаса. Привлекают в танце новые приемы рас-

¹ Фортепианные пьесы Егиазаряна не являются основной сферой творчества композитора, известного рядом симфонических и музыкально-драматических произведений.

крытия содержания — разработочность в средней части, основанная на мотивных вычленениях основной темы. Разработка строится на сочных звуковых переливах, созданных в результате умелого использования гармонических приемов: чередование секвенций на расстоянии интервала малой терции *as-f*, наложения гармонических красок (тоника одновременно сочетается с субдоминантой и доминантой). Эти приемы обогащают звучание танца. Самобытный национальный характер имеют и два других танца. Второй танец, в отличие от первого, сочетает в себе две контрастные по характеру темы: первая — острая, с выпуклым танцевальным рисунком и вторая — плавная, песенно-лирическая.

Среди произведений Егиазаряна менее известны «Поэма-сазандар» и «Памяти Комитаса».

«Поэма-сазандар» небольшое произведение инструментально-импровизационного склада, в целом по характеру тем и по звучанию близкое к музыке сазандаров.

Маленькая пьеса «Памяти Комитаса» — живая жанровая зарисовка в ашугском стиле.

Пьесы Егиазаряна относятся к «камерным» формам, но выраженные в них тенденции к расширению диапазона звучаний и динамики свидетельствуют о новых творческих устремлениях армянских композиторов в области миниатюры 30-х годов.

Одним из самых выдающихся произведений советской музыки этого периода стал фортепианный концерт А. Хачатуряна.

С первых же дней своего создания концерт завоевал широкое признание как в нашей стране, так и за рубежом и прочно вошел в репертуар советских и зарубежных музыкантов. Его первым и блестящим исполнителем явился

известный советский пианист Лев Оборин, в содружестве с которым и создавался концерт¹.

Фортепианный концерт Хачатуриана явился одной из вершин советского инструментально-симфонического творчества 30-х годов. Он отразил в массовых демократических образах, в монументальной форме жизнь и чувства советских людей. Концерт относится к числу тех произведений, которые, по образной характеристике Горького, «говорят о народе и обращены к народу». Концерт представляет собой подлинно новаторское произведение, как первое яркое национальное сочинение крупной формы с широким симфоническим развитием образов.

Идея концерта родственна вдохновенным песням народных поэтов и ашугов, патриотически воспевающих свою родину и народ. Она пронизывает все части концерта: эпическую и драматичную первую часть, страстную, лирически проникновенную вторую и импровизационную, жанрово-бытовую третью. Праздничная кода утверждает патриотическую идею произведения и выражает чувства победы советского народа.

В фортепианном концерте с большой полнотой раскрылось гуманистическое, яркое, жизненное содержание музыки Хачатуриана. «Искусство Хачатуриана,— по выражению Б. Асафьева,— зовет: «Да будет свет. И да будет радость»².

¹ Фортепианный концерт Хачатуриана был закончен в 1936 году. Исполнен 12 мая 1937 года на концертной эстраде парка Сокольники в Москве Л. Обориным и симфоническим оркестром под управлением Л. Штейнберга. 14 ноября того же года концерт был исполнен в Большом зале Московской консерватории Л. Обориным и симфоническим оркестром под управлением А. Гаука.

² Б. Асафьев. Очерки об Армении, «Советский композитор», 1958, стр. 31.

В концерте выражалось оптимистическое мировоззрение советского художника, всеми своими чувствами связанным с народом, с его вечно живым творчеством.

Первая часть концерта проникнута идеей жизнеутверждения, радостью бытия. Ее содержание основано на ярком драматическом сопоставлении двух образов: величественно-патетичной главной партии и лирически-эмоциональной — побочной. Мощные аккорды оркестрового вступления предваряют грандиозные масштабы всего произведения.

Словно вытесанная резцом скульптора-монументалиста, главная партия первой части концерта воплотила в себе духовное богатство, патриотические чувства советского народа. Ее призывающие интонации в кульминации вступления воспринимаются как праздничные фанфары, возвещающие о торжестве, а величественно следующие за ними построения утверждают это настроение.

Единым симфоническим развитием слиты ее три составные части. Октаавные унисоны, переходящие в сдвоенные аккорды, — такова фортепианская фактура темы в первом построении. Дальнейшее ее развитие совершается через среднюю часть. В ней накапливаются силы, приводящие к кульминационной третьей части. В последней, благодаря трехоктавной фактуре фортепианной партии, аккомпани-

рующей теме, раскрывается мощь и ораторская сила первой темы.



Подобный прием аккордового изложения встречается в концертах русских и западноевропейских композиторов. В частности, пример фактуры в третьей части главной партии напоминает концерты Листа и концерт b moll Чайковского, особенно в моменты наивысшего нарастания звучания. Вместе с тем следует отметить и то новое, что привнес Хачатурян. В приведенном выше трехоктавном аккомпанементе фортепиано ощущается танцевальность, особенно в акцентировании третьей доли — своеобразного динамического упора в трехольном метре, подчеркивающего напряженную интонацию уменьшенной кварты и ее разрешения. Такого рода прием вряд ли можно встретить в предшествующих произведениях.

Национальное своеобразие ощутимо и в самой теме главной партии, в ее интонационной связи с мелодиями народных танцев. Вспоминается интонационный рисунок армянского кругового танца «Кяндрбаз» с его характерной квартовой интонацией. Потенциальной энергии главной партии способствуют наряду с фактурными средствами смелые ладогармонические средства. Большие масштабы звучания главной партии и ее изложение по принципу «крупного

штриха» подчёркивает в концерте главенствующую роль фортепиано как солирующего инструмента.

Активный мелодизированный ход на квартовых звучаниях в фортепиано ведет в новое, связующее построение. Здесь композитор использует иные звуковые средства. Создается новая динамическая волна, которая путем многократного повтора и ритмического сжатия призывающей интонации главной партии в оркестре на фоне переливов в фортепианной партии постепенно разряжает насыщенную звучность главной партии.

Ярким контрастом к ней является лиричная по характеру побочная партия. Первое ее изложение поручено оркестру. Во втором же проведении побочная партия излагается одним фортепиано без оркестра, в свободной импровизационной манере.

Здесь особенно ярко проявляется новизна фортепианной фактуры. Побочная партия изложена в сменах построений,

многослойно, «цветисто», в агогических смещениях, что отличает ее от компактной, мощно звучащей главной партии и приближает к характеру ашугских импровизаций. Ее песенные интонации проводятся в разных регистрах, насыщаются «всплесками» форшлагов, наполняются переливами арпеджиато, сочетаются с отрывистыми подголосками, имитирующими звучание народных инструментов. Свежесть звучания побочной партии дополняет ее переменная ладовая сфера, временами содержащая в себе пентатонность и полиладовость.

Мелодическое строение темы близко к гяфам в мугамах, связанных с армянской народно-инструментальной музыкой (гяф из «Баяти курда» в обработке Н. Тиграняна). Многое в фактуре побочной партии — подголосочность, многослойность, острота колорита — напоминает тонкие фортепианные сопровождения в романсах Р. Меликяна («Гишерн екав», «Шапах кутас»). Эта «цветистость» фактуры, а вместе с тем особенная изысканность ладогармонического языка, полиладовость (сопоставления des и es) заставляют вспомнить и импрессионистов, с их стремлением к утонченной красочности. Необходимо подчеркнуть, что, несмотря на контраст образов главной и побочной партии, в интонационном отношении они связаны. Так, например, характерная для главной партии интонация уменьшенной кварты и связанная с ней последующая секунда звучат и в побочной партии. Здесь мы сталкиваемся с принципом интонационного родства (с ним встретимся и в дальнейшем развитии образов), который способствует органичности и единству воплощения содержания концерта.

В новом разделе первой части — разработке со стихийной силой развертывается борьба основных тем, соревнование между фортепиано и оркестром. Богато использованы здесь средства фортепианного изложения. Динамиче-

ское движение в разработке подчеркивается переходом от гаммообразных унисонов к аккордовым проведением отдельных тематических интонаций. Композитор гибко использует возможность превращения тематических элементов в стремительные пассажи. Яркий пример подобного превращения — стремительный взлет на интонациях, характерных для главной темы.



Другой пример изложения в разработке — многократный повтор одинаковых ритмических фигур, создающий огромное нагнетание. Примером такой фактуры является предкитарный раздел к репризе — *rosa più mosso e sforzando in tempo*.

Этот раздел полон острой и кипучей энергии, выраженной в характере токкатности.



Токкатность здесь сосредоточена в крупном эпизоде и рождается из потребности в более активном динамичном звучании.

Токкатность и впоследствии будет одной из излюбленных форм изложения в творчестве Хачатуряна. Характер токкатности в данном случае создается в органической связи с мелодией, которая придает музыке особую осмысленность, целенаправленность. В предикте к репризе острой «токкатурной» пульсации композитор достигает посредством секундо-терцевых интонаций темы главной партии. Токкатность появится и в последующих разделах концерта, особенно в моменты наивысшего динамического нагнетания (например, в каденции первой части, в разработке второй части, в репризе третьей части). Она станет одним из важных средств симфонизации образов концерта.

В репризе продолжается дальнейший рост основных образов. Главная и побочная партии не повторяются в «первой редакции», как в экспозиции, они изложены лаконичнее. Интересно здесь преображение побочной партии. Почти на всем своем построении тема проходит в оркестре, а фортепиано сопровождает ее мелодической фигурацией в верхнем регистре¹, имея завуалированные интонации побочной партии.

Такой непрерывно журчащий фон придает звучанию темы необыкновенную мягкость и колоритность. Ясные, четкие

¹ Такой тип изложения часто встречается у русских композиторов, особенно у Рахманинова.

контуры приобретает побочная партия в последующем произведении: унисон голосов на расстоянии двух октав (такое же изложение как в «Еранги» Комитаса, в IV «Восточном танце» Бархударяна). В репризе она завершается с блеском, в мартеллатном изложении аккордов, звучащих на октаву выше. Своебразной фортепианной разработкой, противостоящей оркестровой разработке и подчеркивающей ведущую роль фортепиано, становится каденция. В ней ощущается взволнованность, темпераментность, частая смена настроений. Особенно яркий народный колорит вносят акцентированные диссонантные аккорды на органном пункте, напоминающие звучание народных ударных инструментов

Каденция предваряет возвращение мощного призывающего обрата начальной первой темы, утверждающей патетичность и праздничность.

Вторая часть концерта отражает мир душевных переживаний человека, его глубоких раздумий.

Об этой части музыковед Г. Хубов писал: «По глубине мысли, по мудрой простоте и правдивости музыкального выражения, по цельности формы и блестящей оркестровке — это настоящий шедевр советского симфонического искусства»¹.

Музыка здесь овеяна патетическим духом, который возышает ее, делает поэтически вдохновенной. Две первые части концерта особенно близки друг другу своей патетикой. Роднит эти части и симфоническое развитие образов, которое во второй части протекает так же интенсивно.

Вторая часть построена на одной задушевной лирической теме, которая, симфонически развиваясь, становится эмоционально страстным высказыванием. Она написана в сложной трехчастной форме со вступлением и заключением оркестра. Мелодия вступления — это небольшое построение, оставляющее впечатление глубокого, сосредоточенного раздумья. Характеру вступления контрастна светлая, полная чарующей мягкости и задушевности основная тема. Изложена она просто и ясно — в двух повторяющихся предложениях. Ее звучание в партии фортепиано привлекает своей скромностью и простотой, контрастирующей и с «концертностью» произведения в целом.

Яркий национальный колорит основной темы ощутим в прихотливом ритмическом рисунке с триольным дроблением сильной доли, в квартсекундовых подголосках —

¹ Г. Хубов. Смотр советской музыки, «Советская музыка», 1937, № 12, стр. 32.

преобразованных мелизмах народной музыки, ладовой переменности¹.



Своеобразие темы дополняется ее изложением: унисонное звучание верхнего регистра фортепиано на плавном аккомпанементе струнных. Особенно интересны в фактуре заключительные триольные трихордовые фигуры, уже встречающиеся в побочной партии первой части концерта. Они идут от своеобразной манеры глиссандирования у народных певцов и творчески использованы композитором.

Интересно, что сама тема заимствована композитором из народной музыки. Это простенькая, «легковесная», по выражению самого Хачатурия, тифлисская песенка. В

¹ Ладовый колорит темы, выражающийся в натуральном миноре с омажоренными окончаниями трихордов, создает впечатление переменности (первое предложение а moll и А dur, второе а moll и D dur), характерное для армянских народных мелодий.

результате смелого творческого перентонирования она превратилась в одну из наиболее содержательных тем концерта. Здесь небезынтересно привести слова композитора, четко сформулировавшего свой композиторский прием:

«Мне дороже принцип смелого творческого обращения с народной мелодией, когда композитор, руководствуясь своим замыслом и художественным чутьем, использует народную мелодию лишь как животворное зерно, как первоначальную основу, которую можно свободно и смело развивать, перерабатывать, обогащать»¹.

Последующее развитие основной темы Хачатурян проводит вариантино, стремясь к ее симфонизации. Исчезает задумчивость и задушевность темы, возрастает взволнованность. Песенная мелодия становится эмоционально более насыщенной при подходе к средней части.

Среднюю часть композитор построил из двух разделов: *Poco riu mosso* в свободной импровизационной форме и *tempo I* предкульминационного, нагнетающего огромную энергию, создающего подлинно симфоническое развитие.

Первый раздел разработки представляет собой как бы разлившиеся в пространстве отдельные песенные интонации импровизационного характера. В них чередуются подъемы и спады; преобладает здесь секвенционный принцип развития.

Этот раздел построен по принципу «доказывания» между солистом и оркестром. Центр выразительности гибко перемещается из фортепианной партии в оркестр и наоборот. Динамическая линия развития продолжается и во втором разделе. Это развитая песенная форма, которую компози-

¹ А. Хачатурян. Как я понимаю народность, «Советская музыка», 1952, № 5, стр. 39.

тор создал в результате симфонизации простого мотива из пяти звуков, вычлененных из основной темы этой части.

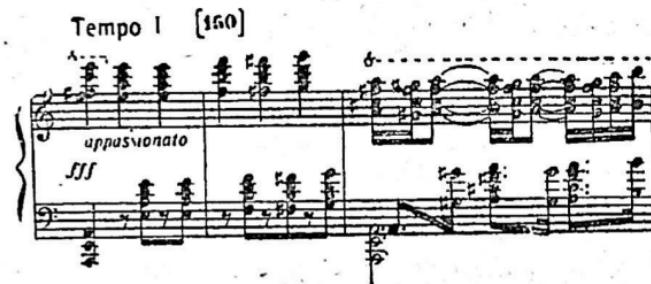
[110]

При этом использованы самые различные приемы развития: ритмическое деление, варьирование секвенций и стретто. Фортепианная фактура вновь имеет здесь токкатный характер. На фоне долго выдержанного баса (43 такта) проходят квартовые созвучия, эпиграфирующие народно-инструментальные звучания.

[130]

Это — подход к репризе второй части — кульминации основного образа.

Лирическая тема приобретает исключительную страсть, превращаясь в драматически напряженный монолог. Хачатурян мастерски подчеркивает солирующую роль фортепиано. Хорошо найден прием ведения темы параллельными аккордами, которым обусловлены ее полнозвучие и мощь. Новизну в изложение вносит регистрация перекличка аккордов на фоне тяжелых ударов баса, благодаря чему создается ощущение пространственности и грандиозности масштабов.



По иному звучит окончание темы — нисходящие секвенции и каденционные трихорды, приобретшие здесь характер инструментальной импровизации.



Концерт завершает искрящийся неподдельным весельем ярко виртуозный финал. Здесь предоставляется широкий простор для выявления пианистического мастерства исполнителя. Основная тема, имеющая характер темпераментного пляса, сочетается с лирическим эпизодом, с вдохновенной импровизацией народно-инструментального характера. Несмотря на самостоятельность характера этих тем, в них обнаруживаются интонационно-тематические связи со всем концертом. Характер финала окончательно утверждается в грандиозной кульминации концерта — коде, победно проводящей тему главной партии первой части и тем самым логично завершающей произведение.

Финал начинается вступлением — маршевого плясового ритма.

Allegro brillante

На этом фоне звучит основная тема — звонкий мотив трубы. Его задор, упругость ассоциируются с образами молодости, неиссякаемых жизненных сил.

Фортепианное изложение основной темы (следующее за оркестровым) отличается живостью, гибкостью, огромной энергией. Умело превращая мотив из главной партии первой части в сверкающие, стремительные пассажи фортепиано в унисонном изложении, Хачатурян насыщает их токкатным пульсом.



Дальнейшее развитие финала строится на контрастном сопоставлении разнообразных по характеру тем. Моторная тема сочетается с лирически взволнованным эпизодом в красочном напряженном звучании. В средней части сопоставляются две другие темы: *poco più mosso*, возбужденная, лирическая, страстная в трехчастной форме и импровизационная *Recitando molto espressivo*.

Окончательная разрядка происходит в каденции *Recitando molto espressivo*. Здесь как бы слышится голос певца, вспоминающего о былых страданиях и борьбе.

Каденция имеет импровизационный характер; вместе с тем здесь продолжается дальнейшее преобразование интонаций главного мотива финала. Остро подчеркнуты в ней речитативно-декламационные фразы, сопоставленные со взволнованными возгласами, с вдохновенной кантиленой, а иногда беглыми инструментальными отыгрышами.

Recitando molto espressivo



'Небезынтересно' привести здесь высказывание самого Хачатуриана:

«Импровизационность моей музыки вероятно связана с народными истоками. Однако это мое органическое свойство композитора нельзя понимать как стремление к анархической свободе. Импровизационность — это не блужданье «без руля и без ветрил» по клавишам рояля в поисках «вкусных» звучаний. Импровизационность хороша, когда ты твердо знаешь, чего хочешь, чего ищешь. Тогда она помогает взлету фантазии, подъему творческих сил, созданию архитектонически целого. Рядом с импровизационностью должны идти чувства логики в строении формы, вытекающей из общего идеяного замысла произведения, из его содержания»¹. Особенно выпукло в каденции выступает национальный колорит: в приемах мелодического развития (многократный повтор интонаций, опевание опорных зву-

¹ Б. Штейнпресс, Хачатуян, Музгиз, 1958, стр. 27,

ков, переменная природа ладов), в своеобразных терпких по звучанию гармонических сочетаниях. Важное значение приобретают здесь и подмеченные ранее широкие глиссандированные подступы к звукам мелодии, длительные повторения интонации с задержанными секундами, приемы имитации игры на таре, впервые появляющиеся в армянской фортепианной музыке. В вышеупомянутой статье Хачатуриян пишет: «Я очень люблю, например, звучание тара, из которого народные виртуозы умеют извлекать удивительно красивые и глубоко волнующие гармонии. В них заключается своя закономерность и свой сокровенный смысл».

Обобщая характер каденций, можно смело подчеркнуть новаторство фактуры, выделить особенности ее фортепианного изложения, впервые встречающиеся именно в концерте Хачатурияна.

Контрастом к импровизационному эпизоду звучит реприза, *tempo I* динамически подготавливающая заключительную коду концерта. В оркестре появляются первые призывные интонации главной партии первой части. Всту-
пает *Maestoso*, которое звучит как гимн советскому народу, его духовным силам, патриотическим чувствам.

Maestoso.

Главная партия в третьей части звучит значительно бо-
гаче, чем в предыдущих разделах концерта: она как бы вби-
рает в себя широту и бурную патетику второй части, кипу-

чую энергию финала. Здесь использованы замечательные приемы фортепианной оркестральности, характерные для концертного стиля Хачатуриана. Умело раскрывая виртуозные средства фортепиано,— охватывая сдвоенными аккордами, пассажами из квартовых последований весь диапазон инструмента,— композитор придает звучанию главной темы помпезность, блеск и декоративность. В заключительном унисоне фортепиано и оркестра композитор подвел итог всему произведению, раскрыв его волевую энергию, страсть и силу.

Концерт Хачатуриана сыграл огромную роль в становлении советского фортепианного концерта. Хачатуян сумел с исключительной творческой силой «переработать» для фортепиано характерные особенности армянской музыки. В преобразованной и высокохудожественной форме представили в концерте исполнительская манера народных певцов и инструменталистов, особенности звучаний народных инструментов. Влияние ашугов и народных певцов проявляется в импровизационном характере свободных рапсодий, в мелодико-гармонических и ладовом строении тем, фактурных особенностях изложения. Хачатуян сумел органически сочетать эти особенности с достижениями мирового концертного жанра в приемах развития, формах, построениях, фактуре. Большую роль сыграли при этом музыкальные приемы концертов Рахманинова и Чайковского, традиции советской музыкальной культуры.

Говоря о новаторстве концерта, нельзя не остановиться на одной из самых основных его особенностей — новизне содержания. Яркий оптимизм, острое ощущение красоты жизни, неиссякаемая энергия, пронизывающая концерт, могут быть свойственны композитору-художнику, олицетворяющему в своем творчестве духовное возрождение своей Советской родины, «В нем есть высокая вдохновенность,

значительность, что присуще произведениям, открывающим новые пути», — пишет о концерте советский музыковед В. Коонен¹.

В силу этих замечательных художественных достоинств совершенно естественно огромное воздействие концерта Хачатуриана на музыку народов Закавказья. Непосредственно сказалось оно и на ряде армянских концертов, последовавших за этим произведением.

Воздействие произведения Хачатуриана обнаруживается в дальнейшем и в камерной фортепианной музыке. Многогранно воплощенная в концерте советская тематика открыла путь смелому претворению образов современной жизни в последующих фортепианных сонатах, прелюдах, экспромтах армянских композиторов. Достижения Хачатуриана не могли пройти бесследно: они качественно обогатили музыкальный язык (особенно гармонию, полифонию, ритм, фактуру), приемы развития (симфонизация мелоса), композицию (принцип монотематизма).

Однако, если на первых порах армянская композиторская молодежь в своем творчестве безраздельно поддалась обаянию выдающегося таланта Хачатуриана, то в дальнейшем его новаторские приемы усваивались органичнее, переосмысливаясь творчески, соответственно собственным музыкальным устремлениям композиторов.

Среди появившихся после произведений Хачатуриана фортепианных концертов надо отметить первые опыты в этой форме двух молодых авторов — А. Арутюняна и А. Баджаняна.

Фортепианный концерт А. Арутюняна был представлен автором в качестве дипломной работы при окончании им

¹ В. Коонен. «Современность как история», «Советская музыка», 1957, № 5, стр. 73.

Ереванской консерватории в 1941 году. Созданию концерта предшествовали несколько фортепианных миниатюр: «Три прелюдии», «Армянский танец».

В этих ранних пьесах уже проявились характерные для дарования Арутюняна черты. В «Трех прелюдиях» привлекают романтически приподнятый благородный тон высказывания (особенно в первой прелюдии), ясное ощущение национального колорита. Вместе с этими достоинствами в них пока чувствуется пестрота изложения, «сырость» материала.

Другая пьеса — живой, искристый, изящный «Армянский танец» и сейчас часто исполняется пианистами.

Фортепианный концерт Арутюняна — первое крупное произведение молодого автора.

Концерт Арутюняна подкупает своей юношеской жизнерадостностью, чистотой и обаянием лирических образов, остротой и живостью танцевальных мелодий. Ясность, непосредственность чувств, свежесть национального колорита характеризуют его три части.

В первой части концерта превалирует мужественный характер главной партии. Вторая часть в целом написана в жизнерадостных, светлых тонах. Главенствующее положение во второй части принадлежит теме в духе «песни без слов», полной мечтательности, грез, в изложении которой достигается удивительная певучесть фортепианного звучания. В средней части она интенсивно разрабатывается наряду с другой темой, бодрой, но более сдержанной по характеру. Третья часть концерта имеет скерцозный, танцевальный характер, который особенно выделяется в контрасте со страстной эмоциональной песней в среднем разделе. Каденция виртуозна и объединяет в себе темы предыдущих частей.

Концерт завершается кодой, в которой появляется тематизм главной партии первой части. Лаконичная главная

партия оказывает воздействие на мужественный, жизнерадостный характер концерта. Своей волевой поступью, радостным фанфарным звучанием она несколько напоминает главную партию фортепианного концерта Хачатуриана (об этой близости говорит и ее интонационное родство с последующими темами). Это родство ощущается и в фактурном изложении — унисоны аккордов в верхнем регистре, спокойное, уверенное движение нисходящими секвенциями. Но вместе с тем здесь нет слепого следования образцу, многое ново и свежо.

В целом концерт Арутюняна — самобытное, эмоциональное сочинение, несущее, однако, на себе отпечаток студенческих поисков.

Другой крупной творческой заявкой явился концерт Бабаджаняна (1944). В этом произведении много привлекательного — мужественный, героический характер музыки, яркая концертность, драматическая насыщенность образов, овеянных национальным колоритом. Следует отметить, что на первых порах в поисках своего индивидуального художественного стиля молодой композитор обращался к эмоционально яркой музыке Рахманинова, увлекался сочными своеобразными красками Хачатурияна. А порой, стремясь к оригинальности, усложнял музыкальный язык, поддавался «искусительной» для молодежи силе диссонирующих звучаний.

Композитор в концерте воплотил чувства мужества, стойкости, любви к Родине, особенно ярко проявившиеся в годы тяжелых испытаний войны. Лирические (во второй части), танцевальные (в finale) образы воплотили в себе душевые силы и жизненную энергию, не сломленные глубокими переживаниями. Героико-драматический характер концерта в основном выражен в первой части. Особенно запоминается талантливо найденный образ суровой марше-

вой главной партии. Последующие две части концерта менее ярки по характеру в сравнении с первой частью, недостаточно индивидуализированы по языку.

Значительными были также другие произведения Бабаджаняна, являющиеся миниатюрами («Прелюдия», «Вагаршапатский танец» и другие). Среди них особенно интересна широко известная талантливая обработка армянского народного «Вагаршапатского танца».

В «Вагаршапатском танце» А. Бабаджанян продолжил традицию обработок армянских народных танцев, встречающуюся в творчестве Комитаса, Н. Тиграняна, а впоследствии и в армянской советской фортепианной музыке. Использовав в «Вагаршапатском танце» мелодию нежного и целомудренного танца «Рнги»¹, Бабаджанян обогатил эту традицию созданием обработки нового типа — концертной пьесы с ярким национальным колоритом и блестящей, порахманиновски щедрой фортепианной фактурой. Значительна в танце роль фактуры. В его ярком, полнозвучном изложении чувствуется смелое, свободное владение фортепиано, большой размах и устремленность. Бабаджанян активно «вмешался» в форму народного танца, раскрыл в нем новые художественные особенности, которые неприметны были в нем ранее. Относясь заботливо и бережно к народному образцу, композитор обогатил его новыми звучаниями и красками.

¹ Народный танец «Рнги» привлекал к себе внимание многих армянских композиторов. Известны обработки композиторов: К. Туманяна «Рнги» (Кавказский танец), Н. Тиграняна «Рнги», Комитаса «Еранги», К. Корганова в Баяти № 1 «Рнги» был обработан и для струнного квартета виолончелистом С. Асламазяном и исполняется под названием «Вагаршапатский танец».

Характерны для фактуры пьесы многоплановость, динамичность. Бабаджанян проводит мелодию танца и в вершине, и вплетает ее в средние голоса гармонической фигурации. Интересным примером является первоначальное изложение темы, запечатлеваяющееся своей активностью, темпераментом. Композитор стремится к одновременному

Allegretto

звучанию разных регистров, выделяет попеременно разные горизонтали. Таким образом, создается широкая перспектива звучания, охватывающая большой диапазон. Особенность обнаруживается это в кульминационном разделе, где аккордовый вариант темы танца проходит мартеллато в верхнем регистре, а сочная гармоническая основа — в нижнем.



А. И. Хачатурян

A. KHATCHATURIAN

CONCERTO

for Piano and Orchestra

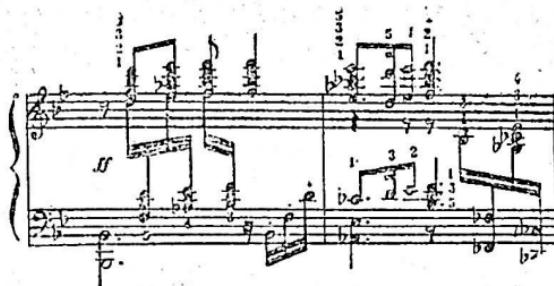
REDUCTION FOR TWO PIANOS

AMERICAN MUSIC CORPORATION

275 PARK AVENUE NEW YORK 17, N.Y.

Price 50¢

Титульный лист фортепианного концерта А. И. Хачатуриана,
изданного в Нью-Йорке



«Вагаршапатский танец» отличается большой целостностью. В этом определенную роль играет его форма — двухчастная, с серединой и репризой, вариантическая повторенная. Вариантность особенно ярко проявляется в фактуре, обнаруживаясь как средство динамизации. В частности, широкая гармоническая фигурация, характеризующая первоначальное изложение темы, в кульминационном варианте сжимается в компактные аккордовые комплексы.

В пьесе имеются и подражания тембрам, приемам игры народной инструментальной музыки. Отметим, что они получают здесь очень логичное пианистическое воплощение. Прекрасным примером этому может послужить двухтактовое вступление.

В основном в танце используются крупная аккордовая техника, большой диапазон звучания,— особенности, способствующие виртуозности, концертности его характера. Эти черты впервые проявляются в армянской фортепианной миниатюре тех лет и получают дальнейшее развитие в последующие годы.

Большой интерес для пианистов представляет и другая миниатюра Бабаджаняна — «Экспромт», отличающаяся от первого танца плавностью, торжественностью настроения. В «Экспромте» проявилось одно важное качество

Бабаджаняна — исключительное чувство меры в сочетании разных элементов. Именно в нем, не нарушая динамической линии и пластики формы, Бабаджанян сочетает два разных образа — лирически песенный и танцевальный.

Уже эти первые фортепианные пьесы Бабаджаняна свидетельствовали о том, что в армянскую фортепианную музыку вошел талантливый композитор с яркой творческой индивидуальностью.

В конце 30-х годов были написаны три трехголосные фуги Р. Атаяна. Особенno привлекают в них национальный колорит тем и умело использованные приемы полифонического развития, придающие каждой из них цельный самостоятельный характер.

Наиболее значительное сочинение в армянской камерной фортепианной музыке военного периода — соната Гаянэ Чеботарян. Необходимо отметить, что в армянской фортепианной музыке не было еще четко установленных традиций этого жанра. Попытки отдельных композиторов в до-советский период (в конце XIX и начале XX вв.) приводили к созданию сонат, национальный колорит которых ограничивался использованием народных мелодий, (например, тема «Чяргя» в сонате А. Адамяна). Иногда же, используя особенности армянского музыкального языка в общепринятой сонатной схеме, композиторам не удавалась драматургия сонаты, пианистические средства использовались очень скромно (соната С. Бархударяна). Эти опыты в целом имели лишь историческое значение на пути армянской фортепианной сонаты¹.

Соната Чеботарян явилась первой смелой попыткой создания армянской национальной фортепианной сонаты в советский период.

¹ В 1940 году была создана и одночастная соната Р. Атаяна.

Характер сонаты в целом эпико-драматический. Центральное место в ней занимают эпические образы, воплотившие духовную силу, чувство национальной гордости советского народа. Эти образы по-разному воплощены в сонате. В одном случае они выражены в торжественной, метрически строгой поступи главной партии в первой части сонаты. Волевая, мужественная вначале, она приобретает в

Moderato maestoso $J = 144$



репризе (благодаря фактурному обогащению) характер огромной силы, богатырской мощи.

Maestoso. Tempo I



Другое воплощение эпичности характера в сонате — это благородно сдержанная побочная партия финала (четвертая часть). Ее фортепианное изложение — равномерно повторяющиеся в разных регистрах аккорды — вызывают ассоциации с антифонным пением, а хоральный характер напоминает звучание армянских шараканов.



Образ побочной партии очень рельефен, в то время как в сравнении с ней главная партия финала (стремительная танцевальная) кажется недостаточно четко очерченной и выпуклой.

Именно через эпические образы наиболее сильно воспринимаются в сонате мысли и настроения, созвучные эпохе Великой Отечественной войны.

Во второй части сонаты *Allegretto grazioso*, небольшой по масштабу, главенствует танцевальное начало. Ее крайние разделы по изяществу и гибкости близки к характеру армянских женских танцев. Некоторый контраст крайним разделам несет развернутый одночастный средний раздел народно-инструментального склада, представляющий собой симфонизированное развитие основного тематического зерна танца.

Третья, лирическая часть сонаты близка по характеру к ноктюрну, полному напряженных душевных переживаний. Порывисто, устремленно звучит ее средняя часть (третья часть сонаты, как и вторая, имеет трехчастную форму). Реприза же динамизируется в целом за счет введения контрапунктических линий. Образы сонаты полны жизненной энергии.

В сонате слышны интонации, близкие к народным песням, их ритмам, метрам. Композитор вносит временами спе-

цифическую фактуру народно-инструментальных звучаний, например, удвоенные квинты в заключительной партии первой части.

В этом произведении явственно и воздействие традиций русской музыкальной классики. Характер построений, отдельные принципы развития связаны с традициями творчества Бородина, Глазунова с их здоровым, гармоничным мироощущением.

Соната Чеботарян явилась значительным достижением на трудном и сложном пути создания армянской фортепианной сонаты.

* * *

Таким образом, уже на первом этапе развития в армянской советской фортепианной музыке кристаллизируются основные формы (начиная от небольших детских пьес, прелюдий, кончая сонатой и концертами). Композиторы воплощают образы современной действительности, насыщают произведения чувствами, мыслями переживаемой эпохи. Их стремления выразились в создании эпической сонаты и героических драматических концертов, пьес, обработок народных танцев.

Особенно решающее значение на этом этапе имели новаторские, талантливые произведения А. Хачатуряна. Интересными и ценными были первые творческие опыты А. Арутюняна, А. Бабаджаняна, Г. Чеботарян и других.

Г л а в а II

АРМЯНСКАЯ СОВЕТСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА В ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД (1945—1955)

Закончилась Великая Отечественная война. Советская страна принялась за ликвидацию последствий войны, восстановление народного хозяйства. Были разработаны грандиозные проекты преобразования природы, использования ее могучих сил в интересах народного благосостояния. Подготавливались дерзкие опыты по завоеванию космоса, давшие блестящие, невиданные в истории человечества результаты. Такие гигантские сдвиги в жизни, романтические устремления не могли не увлечь деятелей советского искусства и не отразиться в их произведениях.

Большими успехами знаменуется на послевоенном этапе армянское музыкальное творчество, исполнительство и педагогика.

Прежде всего надо отметить, что Ереван выдвигается в ряд крупных культурных городов Союза, становится одним из центров музыкальной жизни страны. Он связан

крепкими творческими узами с культурой Москвы, Ленинграда и других городов. В Ереване систематически гастро- лируют исполнители из Москвы, Ленинграда, братских республик и многих зарубежных стран.

Расширяется в Армении сеть музыкально-концертных организаций, учебных заведений. В самых отдаленных городах республики создаются очаги музыкального обучения. К музыке приобщают детей в массовых школах, во дворцах пионеров, в кружках при заводах, фабриках, учреждениях.

Особенно выделяется в музыкальной жизни республики роль Ереванской государственной консерватории, деятельность которой становится все более известной за пределами Армении.

Фортепианный факультет консерватории пополняется новыми именами педагогов, среди которых преобладают воспитанники Московской и Ленинградской консерваторий. Педагогическую работу они успешно совмещают с концертными выступлениями, с докладами и лекциями на методические темы.

Педагоги консерватории становятся первыми исполнителями многих армянских фортепианных произведений. Отрадно заметить, что они непосредственно участвуют в их создании, редактируя, помогая авторам своими профессиональными знаниями и опытом.

Армянская советская музыка в этот период обогатилась многими значительными произведениями: «Кантата о Родине» А. Арутюняна, «Песня Арагатской долины» А. Сатяна, струнный квартет Э. Мирзояна, «Героическая баллада» и «Фортепианное трио» А. Бабаджаняна, симфонии А. Арутюняна, Д. Тер-Татевосяна, Э. Оганесяна и другие. Новые талантливые произведения были созданы и в армянской фортепианной музыке, значительно расширился в них круг образов, углубилось идеально-тематическое со-

держание, появились новые формы (транскрипции, симфонические вариации, полифонические сонаты). Обогатились приемы виртуозности, концертности, которые придали произведениям яркость, броскость, масштабность звучания.

Армянская фортепианная музыка в послевоенный период стала более многообразной, профессионально зрелой, возросла творческая активность композиторов, увеличилось число талантливых исполнителей. Армяне — композиторы и исполнители становятся участниками крупных международных конкурсов и фестивалей, одерживают множество побед наряду с представителями братских народов СССР.

Очень важно то обстоятельство, что композиторы в большинстве сами профессионально владеют искусством фортепианной игры. Среди них известны пианисты-исполнители А. Долуханян, А. Бабаджанян, А. Арутюнян, Г. Чеботарян, Э. Багдасарян, Э. Абрамян и другие.

В армянскую фортепианную культуру внедряются традиции высокого профессионализма. Глубокое изучение творчества западноевропейских классиков, русских и советских композиторов, широкие творческие связи с музыкой братских республик значительно расширяют музыкальный кругозор, вооружают композиторов мастерством.

Лучшие фортепианные произведения появляются на почве творческого преломления достижений современного гармонического языка, сложнейших приемов полифонической техники, разнообразных видов виртуозной фортепианной фактуры.

Шире проникают в музыкальный язык фортепианных произведений самобытные особенности армянской народной музыки. Создается ряд произведений в полифонической форме: две фуги Г. Чеботарян, «Прелюдия и фуга»

А. Пахаряна, проживающего в Баку. И, наконец, полифонические сонаты — А. Арутюняна и А. Бабаджаняна.

Полифоническая соната А. Бабаджаняна¹ — яркое новаторское произведение, полное мужества, воли, суровости, насыщенное огромной внутренней силой. Создание этой сонаты означало огромный скачок в композиторском развитии и общем музыкальном мышлении Бабаджаняна. Соната состоит из трех частей—прелюдии, фуги и токкаты. Образы отдельных частей даны здесь в процессе активного динамического роста и яркого контрастирования. Так, мягкая певучая тема фуги доходит до сосредоточенного драматического траурного марша, а задорная, настойчиво дерзкая мелодия токкаты — до мужественных фанфарных звучаний. Интенсивное развитие тем, использование разнообразных приемов полифонической техники (двойной, тройной кантрапункт, проведение темы в увеличении, уменьшении, противодвижении, стретто), четкая закономерность гармонических соотношений, симфонизация отдельных тем осуществлена на национальном материале.

Необходимо отметить виртуозность фортепианной фактуры. Она насыщена сложнейшими приемами фортепианной игры: мощная октавно-аккордовая техника, мартеллато, скачки, фигурации. Все изложено принципом «крупного штриха». Фортепиано доходит до звучания четырех форте, приобретая мощь оркестра. Композитор использует временами четырехлинейный нотный стан.

Полифоническая соната представляет большую трудность для исполнителей; она требует высокого мастерства и тонкого полифонического «слуха».

¹ «Полифоническая соната», или «Полифоническая партита», заново отредактированная автором, издана в 1956 году.

Соната вошла в репертуар многих исполнителей у нас в стране и за рубежом. В Англии ее исполняла пианистка Елена Гунтян. После ее исполнения писали, что соната «исключительно интересное и сложное произведение, пламенное контрапунктическое сплетение, основанное на армянских мелодиях и ритмах»¹.

Весьма интересна также полифоническая соната Арутюняна. Позже она была заново отредактирована автором. В последней редакции соната дополнена небольшим вступлением, в котором появились интонации темы первой части — скерцозной инвенции. Вторая часть сонаты — хорал — построена на основе задумчивой лирической народной мелодии, проходящей в своем развитии большой путь до мощного, многопланового звучания. Особенно усиливают пространственность звучания низкие басовые октавы, на фоне которых развертывается многоголосная фактура хорала. Наконец, последняя часть сонаты — это двойная фуга, построенная на двух темах разного характера: решительной и острой, подвижной первой, несколько родственной теме инвенции, и более напевной второй. Их экспозиция раздельна. Разрабатываются же они вместе. Характерное в фактуре — острота, подвижность, динамичность, которая часто создается посредством акцентов, неожиданных гибких поворотов пассажей, стаккато и др. Соната Арутюняна явила ценным опытом на пути овладения полифоническими формами в армянской фортепианной музыке.

Разнообразие вносят в фортепианную музыку два технически сложных, построенных на фигурированных пассажах этюда А. Долуханяна, две сонатины С. Баласаняна и его же переложение шести танцев из музыки к балету «Лейли и Меджнун».

¹ «Советакан арвест», 1959, № 2.

Большой творческий интерес обнаруживается у армянских композиторов к форме прелюдий. Активно работают в этой области умудренные большим опытом мастера и одаренная молодежь, музыканты разных художественных индивидуальностей — А. Степанян, Г. Мирзоян, В. Аратян, Г. Чеботарян, С. Кесаян, Э. Багдасарян, Э. Абрамян, В. Котоян, Э. Хагагорцян, С. Самвелян.

Самобытны по стилю прелюдии А. Степаняна, автора целого ряда опер, симфоний, романсов. К фортепианному творчеству композитор обратился лишь в послевоенный период (1949—1960), создав цикл прелюдий, сонату и фортепианный концерт. Большая часть прелюдий (композитором написано более 24)¹ имеет лирический характер. В них господствуют настроения мечтательности, элегичности, колоритные пейзажные зарисовки. Иногда прелюдии скорбно-драматичны. Нередко композитор обращается в них к жанрово-бытовым образам. Содержание, общий характер прелюдий живо напоминают своеобразно тонкие романсы самого композитора на тексты А. Исаакяна, О. Шираза, воспевающие родину, красоту ее природы, воскрешающие в памяти воспоминания о далеком детстве. Прелюдии Степаняна написаны в народном духе, в интонационном языке их ощущается связь с крестьянским фольклором.

Композитор мастерски использует в них мелодии подлинных народных песен («Алагяз», «Чем-у-чем», «Абрбан» и другие), средневековых шараканов (прелюдия F dur), а также народно-инструментальные наигрыши (тара, барабана, доола в прелюдиях g moll, A dur, G dur, танцевальные ритмы, импровизационные построения).

¹ Изданы 24 прелюдии А. Степаняна. В этом разделе рассмотрены и прелюдии, написанные в конце 50-х годов. То же относится к прелюдиям Э. Абрамяна и Э. Багдасаряна.

Прелюдии Степаняна свежи и прозрачны по колориту, ясны по изложению. В каждой из них композитор раскрывает определенное душевное состояние: то спокойное раздумье и легкую грусть, то глубокую печаль, то светлые грэзы. Нередко в них сочетаются две разные, контрастные темы, драматизирующие их содержание (прелюдии g moll, F dur). В среднюю часть прелюдий, написанных в трехчастной форме, композитор часто вносит контрастный материал, иногда придавая ей разработочный характер. Степанян любит связывать характер тем с определенным тембром, а индивидуальный характер каждой темы — с определенной фактурой.

Из лирических прелюдий выделяется прелюдия g moll — образец светлой, созерцательной, выразительной музыки.

Содержание прелюдии g moll, как и целого ряда других пьес композитора, раскрыто в сопоставлении двух частей. Из них более развернута по построению первая, созерцательная. Она строится на певучей песенной мелодии, сопоставляется с небольшой суровой, драматически насыщенной темой, лаконичной по изложению. В ней как бы оживают воспоминания о пережитом, о минувших событиях.

Контраст двух разделов прелюдии выпукло проявляется в фактуре изложения. Широкая гармоническая фигурация создает равномерный фон, на котором звучит песня народного характера.

Moderato cantabile





Фактура первой части завершается характерными для Степаняна переливающимися мелодическими фигурациями, углубляющими впечатление светлой пейзажности.



Удачно найдена фактура во второй части: нисходящие базовые октавы в мерном ритме представляют собой увеличенные интонационные ходы первой темы. Тут выделяется умение композитора органично связывать разные темы.

Иная по характеру патетичная прелюдия с moll, воплотившая в себе мир скорбных драматических чувств. Большого напряжения достигает прелюдия в процессе разработки в средней части. Динамично восходящие секвенции, аккордовая фактура, острые гармонические звучания (неразрешенные септаккорды, альтерированные аккорды) создают здесь настроения, родственные лирическим романсам русских композиторов (Чайковского, Рахманинова). Близость к музыке Чайковского таится в психологической со средоточенности характера всей прелюдии, выражается в

приемах развития (линия постепенного парастапия, сильные кульминации).

Настроения пейзажной лирики раскрываются в прелюдиях Fis dur, fis moll. Тонко использованы в них приемы звукоизобразительности: в переливающихся из одного регистра в другой мелодических фигурациях слышно чистое, прозрачное « журчанье ручейка» (прелюдия Fis dur). Такое же впечатление оставляют светлые фигурационные пассажи в прелюдии fis moll, построенные на инто-



нациях темы средней части — народной мелодии «Алагяз».

Другой облик имеют прелюдии жанрово-бытового характера. Четко представлено жанровое танцевальное начало в прелюдии A dur. Звукоподражания тембрам народ-



ных инструментов слышны в прелюдии G dur.



В армянской фортепианной музыке прелюдии Степаняна продолжают линию «камерного» пианизма; они не имеют больших масштабов звучания, немногословны. Образы их искренни, проникновенны и органичны в смысле национального колорита. В этом обнаруживается тонкий музыкальный вкус и зрелость композитора. Однако в прелюдиях отдается предпочтение созерцательным образам, интимным душевным переживаниям. Это несколько ослабляет активный тон произведений и ограничивает тематику цикла. В них также встречаются эпизоды, недостаточно удобные для исполнения.

В некоторых прелюдиях Степаняна заметно и другое: они воспринимаются скорее как жанровые формы, например, как танец (прелюдии G dur). В этом случае в них недостает обобщенности содержания, свойственной жанру прелюдий вообще.

В целом же прелюдии Степаняна — талантливые произведения и лучшие из них завоевали известность не только в Армении, но и за ее пределами.

Заслуживают высокой оценки и шесть фортепианных прелюдий Г. Чеботарян¹. Они отличаются правдивостью со-

¹ Написанные в 1948 году прелюдии Г. Чеботарян выдержали много изданий. Впервые были изданы Армгизом «Шесть прелюдий» в 1949 г., затем Музгизом в 1951 г. В 1954 г. Музгиз переиздал «Три прелюдии». После этого они неоднократно переиздавались.

держания, ясностью построений, пианистичностью фактуры.

Прелюдии объединены в цикл по принципу контрастирования. Драматична, взволнованна по характеру первая прелюдия. За ней следует игриво-танцевальная вторая. Третья прелюдия имеет скорбный характер. Светлые пасторальные настроения, поэзия природы выражены в четвертой прелюдии. С задушевностью раскрыт внутренний мир чувств человека в лирической пятой. Кульминацией цикла является последняя — шестая прелюдия — праздничная, темпераментная, представляющая танцевальную сценку.

В прелюдиях Чеботарян редко выражаются психологически заостренные, драматически напряженные чувства; в них превалируют более светлые, оптимистические тона. С этим характером прелюдий связана одна особенность: отсутствие внутри пьес больших, ярких контрастов. Иногда прелюдия строится на одном мелодическом материале, который, разрабатываясь, доходит до кульминации. Если же прелюдия построена на двух темах, то чаще всего они интонационно родственны, близки по характеру друг другу. В этом отношении прелюдии Г. Чеботарян отличаются от прелюдий А. Степаняна. Интересно отметить, что Чеботарян не цитирует подлинных народных мелодий, интонации их обнаруживаются в пьесах лишь в творчески переосмысленном виде.

Прелюдии конкретны, лаконичны по выражению. Формы их разнообразны. Среди них одночастные развернутые, трехчастные с элементами rondности. Часто встречаются приемы полифонии.

Фактура каждой прелюдии Чеботарян в основном выдержана до конца, едина. В них нет бравурных пассажей, пышного виртуозного наряда. Композитор добивается выразительности просто, экономно используя пианистиче-



А. А. Бабаджанян



ARNO BABADJANIAN

Variations sur un thème de Chopin

ARNO BABADJANIAN

piano

VADIM
GOMOLSKA
ARRANGEMENT

Грамзапись «Героической баллады», выпущенной
французской фирмой

ские средства. Чеботарян применил приемы мелкой пальцевой техники. Гаммообразные ходы (иногда повторенные и в октаву), часто соединяющие разделы внутри пьес, используются как элементы мелодического строения, как небольшие по диапазону мелодические взлеты и заключительные маленькие пассажи.

Одним из частых излюбленных композитором приемов фактуры является гармоническая фигурация. Например, в прелюдии es moll она в виде позиционных пассажей оттеняет грациозность, живость танцевального рисунка, а в прелюдии b moll (пятая) создает плавно раскачивающийся фон в изящной пасторальной зарисовке.

Цельностью настроения выделяется среди прелюдий скорбная b moll (третья), особенно запоминается ее выразительная тема, где на скучных однотипных аккордах (сначала синкопированно, а затем и звучащие ровными длительностями) мелодия звучит как мучительный вопрос.

Adagio con duolo



Темпераментной народной сценкой выделяется последняя прелюдия.

Allegro



Камерный характер большинства прелюдий Чеботарян подчеркивается и выбором регистров фортепиано. Композитор по преимуществу пользуется средними регистрами инструмента, умеренно используя крайние (исключение составляют прелюдии в moll, fis moll). Все это придает определенную компактность изложению.

Относительная простота фактуры в прелюдиях Чеботарян в сочетании с их художественным содержанием требует от пианиста вдумчивого подхода к исполнению.

Близки к прелюдиям и небольшие программные пьески Г. Чеботарян («Танец», «Ноктюрн», «Жалоба»).

Черты юношеской страсти, непосредственности, особую свежесть красок вносят в армянскую фортепианную музыку прелюдии композиторов Э. Багдасаряна, Э. Абрамяна, отчасти В. Котояна и других. Многообразно представлена в них лирическая сфера. Их отличает широкий диапазон чувств.

Наряду с индивидуальными особенностями в этих пьесах ощущаются и творчески воспринятые традиции хачатуряновской музыки, и особая близость к ракманиновской лирике с ее звуковыми нагнетаниями.

Прелюдии по музыке полны ярких контрастов, динамичны, напористы. Новизна, свежесть музыкального языка сочетается в них с новыми формами. Так, например, впервые в армянской фортепианной музыке прелюдия написана в форме вариации (прелюдия es moll Э. Абрамяна из I тетради).

Среди пьес привлекают тонкой эмоциональностью, нежным лиризмом и поэтичностью прелюдии Э. Багдасаряна.

Багдасарян — воспитанник Ереванской консерватории, которую окончил по двум факультетам — специального фортепиано и композиции. Среди его произведений большая

часть — фортепианные пьесы, в частности миниатюры. Содержанием большинства прелюдий композитора являются стремительный поток чувств, лирическое раздумье.

В первых произведениях Багдасаряна определенно заметно влияние эмоционально возбужденных образов Рахманинова, его многозвучной, сочной фортепианной фактуры. Среди ранних произведений Багдасаряна известностью пользуется прелюдия h moll (1952). Радостно взволнованная, восторженная, она напоминает «весенние» настроения рахманиновских романсов, прелюдий. Стремительно восходящие арпеджио, в вершине которых проходит тема,

Allegro non troppo



бурные полнозвучные кульминации, а вместе с тем широкояхватные гармонические фигурации в остинаторном ритме, октавные проведение тем — такова богатая фактура прелюдии. Багдасарян сопоставляет здесь два образа: выразительный песенный в крайних частях и темпераментный народно-инструментального характера в средней.

Poco meno mosso



Близки к нему и певучая лирическая прелюдия d moll, отличающаяся более спокойным, «баркарольным» характером.

Andante semplice



Лирическая сфера господствует и в более поздних прелюдиях Багдасаряна («Шесть прелюдий», Айпетрат, 1958 г., «Прелюдии», 1958 г.). В них стиль Багдасаряна несколько меняется, что является результатом интенсивных творческих поисков. Происходят сдвиги в характере построения прелюдий, в музыкальном языке, фактурных особенностей. С одной стороны, сдержанные лирические настроения, мечтательность, с другой — простота фортепианного изложения, лаконичность, миниатюрная форма. Свободное владение фортепиано открывает большие возможности перед композитором, в смысле использования разнообразных приемов фортепианной техники. Багдасарян стремится к отточенности фактуры. Большое внимание уделя-

ет он приемам красочной звукописи: использованию прозрачных красок, свежих тембров, среди которых наиболее излюбленным является верхний регистр. Эти прелюдии изысканнее в гармонии (прелюдия es moll), в ритмике (прелюдия fis moll). В них ощущается близость к миниатюрам Скрябина и Лядова.

Среди прелюдий последних лет выделяется своим романтическим характером прелюдия e moll из «Шести прелюдий» (1958). Тонкие оттенки в сдержанной лирике этих прелюдий умело подчеркнуты в тембровых варьированиях. Разнообразие вносят в фактуру прелюдий и такие приемы, как токкатный ритм (в прелюдии G dur), звонкая аккордовая сдвоенная фактура в динамичной, жизнерадостной прелюдии cis moll, мелкие мелодические ходы и пере-

Allegretto

ливы в прелюдии G dur.



В мелодико-интонационной сфере этих прелюдий¹, в обильной орнаментике, в своеобразных метрах (5/8; 4/8; 6/8 и др.) по-своему проявляется определенная национальная почвенность.

В последних прелюдиях отчетливо ощущимы связи с лирическими песнями и романсами самого композитора (прелюдия E dur).



Прелюдия Багдасаряна — интересная страница в ар-

¹ Багдасарян редко обращается к цитированию подлинных мелодий. Пожалуй, единственный пример тому — песня «Вард кошик» в прелюдии E dur.

мянской фортепианной музыке. Не только эти, но и другие произведения Багдасаряна (фортепианный квинтет) свидетельствуют о большой тяге композитора к камерным формам: ему чужды монументальные концепции и замыслы. В своей области, в частности в области фортепианных прелюдий, композитор создал самобытные произведения, тщательно отшлифованные, использовал фактурные приемы и тонкие краски, обогащающие армянский национальный пианистический стиль.

Прелюдии Э. Абрамяна темпераментны, разнообразны и декоративны по фортепианному изложению. Они написаны в блестящем концертном стиле. В прелюдиях чувствуется превосходное владение автором фортепиано: Абрамян окончил Тбилисскую консерваторию как композитор и пианист.

Абрамян любит фортепиано и большинство его произведений связано с этим инструментом. Одних только прелюдий им написано более 20, из них 19 изданы в четырех тетрадях.

Прелюдии отражают в большинстве круг лирических, а также жанровых и героических образов. Среди них встречаются пьесы и торжественные, и сосредоточенные по настроению, отражающие глубокое раздумье, и патетические, эмоционально насыщенные, а также скерцозного танцевального склада.

Для прелюдий характерны интенсивное развитие на материале одной темы, большими построениями, напряженными линиями, нередко доходящими до сильных кульминаций. Особенно акцентируется в них прием фактурного обогащения (прелюдии C dur, cis moll, Es dur из первой тетради и другие). Абрамян свободно и разнообразно использует крупную аккордово-октавную технику, любит широкий одновременный охват регистров, скачки, длинные арпе-

джио. Не избегает он и приемов мелодической и гармонической фигурации в аккомпанементе.

Интересны приемы фактуры в прелюдии es moll из I тетради, где в процессе варьирования тема проявляется весьма разнообразно. Родственный листовской музыке характер имеет ее кульминация *Un poco più mosso*. Здесь благодаря многоплановости изложения создается исключительная пространственность и протяженность звучания.

Un poco più mosso

The musical score consists of four staves. The top staff shows a melodic line with eighth-note patterns, dynamic markings 'f' and 'con anima', and a brace grouping the first two voices. The bottom staff shows harmonic support with sustained notes and dynamic markings 'p' and 'ff'. The score is set against a background of vertical bar lines and rests.

Интерес представляет и другая прелюдия композитора cis moll, порывистая и стремительная по характеру, с большой, умело подготовленной кульминацией. Фактура ее — извилистые гармонические фигурированные пассажи, проходящие то в верхнем голосе, то в среднем, на фоне которых звучит песенная тема — пианистично, эффектно, придавая пьесе большую эмоциональную взволнованность.

Особенно возрастает роль фортепианного изложения в разделе *Meno mosso*, построенном по принципу многоплановости. Тема звучит широко и бравурно. Одним броском длинных арпеджио композитор словно хочет охватить большой диапазон клавиатуры. На этом фоне он проводит в октавном мартеллато тему прелюдии.

Allegro non troppo

The musical score consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains two measures of melodic line. The first measure starts with a forte dynamic (f) and includes eighth-note patterns and grace notes. The second measure continues with a forte dynamic (ff) and includes sixteenth-note patterns. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains two measures of harmonic bass line. The first measure starts with a forte dynamic (ff) and includes eighth-note patterns. The second measure continues with a forte dynamic (ff) and includes eighth-note patterns. The tempo is indicated as *Allegro non troppo*.

По-другому изложена фактура в следующем, проникнутом ликованием разделе. Мелодия проходит в октавных удвоениях.

ниях верхнего регистра, насыщается квартами, терциями в средних голосах, на фоне протяжных мощных октав баса.



Изложения подобного вида напоминают фактуру этюдов и концертов Листа (средний эпизод этюда *Des dur*), концертов Рахманинова (каденция I концерта), являясь результатом активного восприятия композитором этих приемов.

Национальный характер музыки в прелюдиях особенно ярко проявляется в темах. Абрамян прибегает иногда к цитированию подлинных народных мелодий («Сарери вров» в прелюдии es moll, «Чем крна» в прелюдии B dur). В некоторых из них чувствуется связь с оригинальными народно-инструментальными звучаниями. Эти особенности приобретают в музыке Абрамяна исключительную многозвучность, остроту, четкость, в частности в прелюдии e moll.



Напряженный фон создается посредством широко расположенных квартово-квинтовых интервалов, напоминающих перебор народно-инструментальных звучаний; в прелюдии C dur пространственный и многослойный фон мелодии ассоциируется с протяжными «дамами» в народной музыке.



Прелюдии последних двух тетрадей Абрамяна выделяются также своей масштабностью, крупным штрихом, «цветистостью» фактуры. Особенно бросается в глаза характер мужественной пляски прелюдии B dur (из III тетради).

Привлекают внимание и две другие прелюдии IV тетради. Одна из них (F dur) песенная, мелодичная, где тема звучит в среднем голосе, окутанная гармоническими аккордами и басовыми голосами, другая — тревожная, глубоко взволнованная (gis moll). Следует отметить, что в прелюдиях Абрамяна иногда наблюдается увлечение напористыми динамическими образами, быстрыми стремительными темпами, декоративной, сочной звучностью.

Они значительно способствовали дальнейшему развитию в армянской фортепианной музыке приемов концертности, виртуозности.

Таким образом, мы видим, что форма фортепианных прелюдий в армянской музыке развивается в послевоенный период довольно разнообразно. Этому способствуют многообразие творческих индивидуальностей композиторов, широкий круг затронутых ими образов, многосторонний подход к использованию фольклора и традиций музыкальной классики.

В прелюдиях обогащается музыкальный язык и особенно фортепианная фактура. Разнообразные приемы изложения, творчески воспринятые из традиций романтического пианизма и советской пианистической школы, слитые органически с особенностями армянской музыки, способствовали в прелюдиях интенсивному становлению армянского фортепианного национального стиля. Эти достижения отразились и в крупных формах, созданных армянскими композиторами в последние годы.

Близки к прелюдиям некоторые фортепианные пьесы, имеющие концертный характер. Выделяется среди них «Экспромт» В. Котояна, «Концертная фуга» С. Джрбашяна, «Этюд-танец» Р. Андриасяна и особенно «Капричио» А. Бабаджаняна. Последнее произведение характеризует более зрелый этап в творчестве талантливого композитора.

Музыка «Капричио»— по-настоящему увлекательна, свежа, романтична. Она напоминает картину молодежного бала, полного радости и веселья. «Капричио» целиком построено на одном тематическом материале, умело разработанном композитором в трехчастной форме. Кокетлива и грациозна сама тема; возможно, что эти черты и подсказали композитору название пьесы. Музыка «Капричио» ярко национальна, виртуозна.

Говоря о ее национальном звучании, нельзя не заметить большую связь характера темы с мелодиями армянских народных танцев. Танцевальность ощущается и в четкой периодичности построений крайних частей. Народный колорит присущ и средней части, в которой интересны мотивные вычленения основной темы, частая смена метра ($3/8$; $5/8$; $2/8$; $9/8$; $6/8$). Следует подчеркнуть в «Капричио» одну характерную особенность метода композитора: вариантность повторов, выражющуюся не только в фактурных приемах, но и в гармонии, метре и в других компонентах музыкального языка. Этим во многом обусловливается динамика формы произведения.

Особенно выделяется в «Капричио» роль фактуры. Именно она придает произведению блестящий концертный характер. Исключительная смелость, броскость крупных арпеджио, аккордов и скачков, быстрые перебросы звуков в разных регистрах придают силу и радостную возбужденность звучанию пьесы, делают «Капричио» одним из наиболее привлекательных произведений армянской фортепианной музыки послевоенного периода.

Среди фортепианных пьес этого периода обращает на себя внимание и другое яркое концертное произведение — «Армянская рапсодия» А. Арутюняна и А. Бабаджаняна, написанная для двух фортепиано, жанре, довольно редком в фортепианной музыке.

«Армянская рапсодия» создана на основе подлинных народных мелодий. Она состоит из двух частей: медленной песенной, использующей мелодию народной песни — *Андантэ* и быстрой плясовой — *Аллегро*.

В целом — это ярко национальное виртуозное произведение.

I часть — широкая лирическая импровизация, построенная на теме подлинной народной песни «Лусняк цолац гнац».

Певучая мелодия, интенсивно развиваясь (удвоение, подголосочность в фактуре) перевоплощается в гимн, воспевающий жизнь, любовь.

Значительную роль в этом произведении играет богатая, полнозвучная крупноаккордовая фортепианская фактура, заключающая в себе подражания народно-инструментальным звучаниям - даппу, зурне. Равномерно распределены трудности исполнения в партиях обоих роялей; органично сливаясь, контрапунктически переплетаясь, они дополняют друг друга.

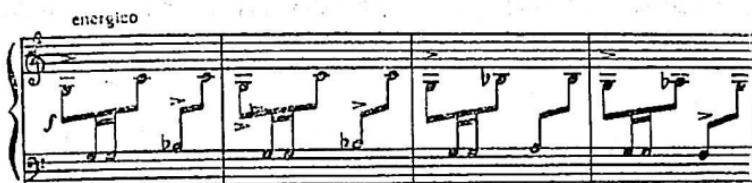
Важным приемом развития, в процессе которого темы доходят до сильнейших кульминаций, является варьирование. С этой точки зрения интересно проследить перевоплощение первой темы *Andante*. На фоне плавно раскачивающегося аккордового изложения второго фортепиано льется певучая лиричная тема первого. В первом же варианте характер ее меняется, а вместе с ним меняется и фактура: октавный унисон на расстоянии двух октав проводит мелодию тем. Такое изложение встречалось нам еще в ранних пьесах армянских композиторов. Этот прием придает особую певучесть мелодии, в то же время подчеркивает ее выразительность. Совершенно иной характер — экспрессивный, страстно эмоциональный — приобретает вариант темы в репризе. Аккордово-октавное унисонное изложение мелодии в партии первого фортепиано на фоне октавных фигураций, синкопированных скачков через октаву второго фортепиано, придает яркую «концертность» звучанию.

Вторая часть «Армянской рапсодии» представляет собой музыкальную зарисовку, в которой царит безудержное веселье, словно лихие, темпераментные танцоры соревнуются в ловкости и удали.

В музыке выделяются бурные танцевальные ритмы, инструментальные наигрыши, молодецкое притоптывание.

Эта образность связана особенно с фортепианной «инструментовкой» «Рапсодии».

Основная плясовая тема строится на ритмически четко выбиваемой интонации (акценты на первой и четвертой восьмой).



Она энергична, четка, сильна, используется в самых различных вариантах. Первоначально тема изложена одноголосно мартеллато. В процессе развития она чередуется с другими эпизодами, например, с мелодией, имеющей сугубо инструментальный характер (построенная на повторении одной и той же интонации, она напоминает игру зурначей). Кульминационный вариант плясовой темы также близок к звучаниям народных инструментов.

Для фактуры первой части характерны широта, разлив звучаний, для второй — острота, компактность. В «Рапсодии», как это было в целом ряде других произведений, рассмотренных ранее, заметна одна характерная для армянской фортепианной музыки особенность: создание посредством отдельных приемов фактуры впечатления звучания армянских народных инструментов, новых тембровых и регистральных звучаний, своеобразной фортепианной техники.

«Армянская рапсодия» благодаря своей темпераментной музике, пианистическим особенностям является одним из популярных концертных произведений армянской музыки.



В отдельную самостоятельную область творчества вырастает в рассматриваемый период фортепианная музыка для детей. Она продолжает во многом традиции детских пьес для фортепиано 20-х и 30-х годов.

Детская музыка в Советской Армении на новом этапе обогатилась целым рядом сборников, предназначенных в качестве учебного материала для музыкальных школ. В создании музыки для детей заметна творческая активность С. Бархударяна, М. Мирзояна, М. Мазмания, А. Хачатуриана, В. Аракеляна, А. Долуханяна, В. Тиграняна, В. Уmrшата и других.

Пьесы детских сборников отличаются живостью, характерностью образов, ясностью форм, национальным своеобразием музыкального языка и простотой изложения. Они имеют программный характер и прочно связаны с повседневной жизнью детей, с волнующими их событиями, с миром любимых сказок, басен, стихов. В этих пьесах много общего с образами советской детской музыкальной литературы.

Широкой популярностью пользуются пьесы из сборников А. Хачатуриана, А. Долуханяна, С. Бархударяна¹. Большую новизну в детскую музыку вносят пьесы из «Детского альбома» А. Хачатуриана, написанного в 1947 г. Он состоит из программных детских пьес, разных по характеру и степени трудности. В музыке большинства пьес ощущаются черты, свойственные творчеству композитора: яркая мелодичность, выпуклость, динамичность образов, сво-

¹ Упоминая пьесы С. Бархударяна, мы имели в виду II сборник детских пьес и сборник «26 пьес для детей», изданный Армгизом в 1952 году.

бода изложения, сочный национальный колорит. Для каждой пьесы композитор находит какую-то особенную выразительную деталь, особый прием изложения, выделяющий ее среди других. Таков мерно повторяющийся синкопированный фон в простой песенной пьесе «Андантино», четкая токкатность в «Этюде», полифонические приемы в «Фуге», ритм д'ола в «Подражании народному». Вместе с тем Хачатурян учитывает и возможности детского исполнения, придает простоту и ясность форме, фактуре.

Ценным пополнением детской литературы явилась «Детская сюита» А. Долуханяна (1954). В небольшом сборнике композитор объединил девять разнохарактерных пьес. Наряду с жанровыми песенно-танцевальными («Марш», «Танец», «Песня», «Круговой танец») здесь встречаются программные пьески («Скора», «Страшный рассказ», «Поломали игрушку» и другие). Пьесы эти имеют своеобразный характер, проявляющийся в мелодике, в оригинальных острых ритмах, гармонии и формах («Марш», «Танец»).

Прекрасно переданы посредством легкой четкой стаккатной звучности, сочетающейся в средней части пьесы с песенной темой в пятидольном метре (5/8), веселье, беззаботность юных «подружек». В этой пьесе (особенно в фактуре) ощущается близость к «Игре в лошадки» Чайковского.

Образна и другая пьеса—«Скора». В задорных имитациях отдельных фраз в разных голосах, в отрывистости интонаций так и чувствуется подразнивание и «ярость» поссорившихся ребятишек. Привлекает и темпераментный, с мелодичной средней частью «Круговой танец». Надо заметить, что А. Долуханян прекрасно чувствует и возможности детского исполнения: он использует в своих пьесах большей частью короткие, острые штрихи, позиционное движение пальцев, мелкую технику.

В большинстве пьес армянских композиторов чувствуется связь с задачами художественного воспитания нашего юношества в духе народности и реалистичности. В этих сочинениях воспитывается художественный вкус детей, прививается интерес к музыке, развиваются музыкально-технические данные.



Расцвет армянской фортепианной музыки со всей очевидностью проявился и в области крупных форм — сонат, концертов. Богатый материал для этих произведений давала жизнь: эпоха Великой Отечественной войны, яркие впечатления и события жизни послевоенного периода. Армянских композиторов увлекала перспектива широкого, многостороннего воплощения жизненных образов в крупных формах, возможность больших симфонических обобщений. Интенсивный рост профессионального мастерства также способствовал созданию сонат, концертов разнообразных жанров, форм.

Сонаты А. Степаняна (1949) и Э. Абрамяна (1954) явились новыми творческими попытками в этом жанре.

Песенность тем сонаты А. Степаняна, свежесть колорита, небольшие масштабы построения (несмотря на четырехчастность) приближают ее к типу «романтических» произведений. Соната насыщена искренними, взволнованными чувствами. Превалируют в ней лирические образы.

Интересно отметить, что наряду с народными песнями «Абрбан», «Кочари» (в третьей и четвертой частях) композитор использовал в качестве музыкальной темы мелодию мугама «Чаргя» и свою же известную песню «Шек тга». Национальный колорит сонаты выражен и в эпизодах им-

провизационного характера, напоминающих приемы игры на таре (первая часть) и орнаментированных мелодических оборотах (третья часть), подголосочности, напоминающей фактуру музыки сазандаров (четвертая часть). Наиболее полно лирический характер выражен в первой части. Главная и побочная партии представляют собой как бы разные проявления одного образа, словно дополняющие друг друга. Эти темы выделяются контрастней благодаря музыке связующего раздела, напоминающего звучание тара.

Законченными и цельными представляются две средние части сонаты. Простой гармонический склад изложения, размеренный ритмический рисунок второй части, обильная орнаментика напоминают танцы Тиграняна.

Andante cantabile



Третья часть — скерцозный образ, тонкий по колориту, прелюдийного склада. В качестве основной темы использованы интонации армянской песни «Абрбан», которая приобретает здесь черты грациозности и кокетливости. В крайних частях, имеющих лирический характер, интересна фактура — легко звучащие фигурации, на фоне которых выступает мелодия, а в средней части небольшая бытовая сценка, изложение которой насыщено подголосками и инструментальными звукоподражаниями.



Жизнерадостный характер имеет финал сонаты, написанный в форме рондо. Его торжественное вступление подчеркивает стремительный характер основной танцевальной темы, сочетающейся с двумя эпизодами — лирическими и танцевальными. Несмотря на выразительность тем, целостности финала мешает разностильность и разнохарактерность сочетающихся тем. Соната звучит камерно, даже несколько интимно. Эти черты подчеркиваются еще более однотипной фактурой, построенной в основном на мелкой фигурационной технике.

Соната А. Степаняна — интересный опыт на пути создания формы сонаты в армянской фортепианной музыке.

Иной характер имеет фортепианская соната Э. Абрамяна. Композитор создал в этом произведении новый в армянской музыке тип патетической, драматической сонаты. Соната масштабна по построению (трехчастна по форме). В развитии и разработке ее основных тем чувствуется большая напряженность и устремленность. Взволнованные романтические порывы сочетаются в ней с лирической углуб-

лленностью, волевые мужественные чувства со светлыми переживаниями. Сонате сообщает драматичность не только контрастность характера отдельных частей, но и тема вступления, появляющаяся во всех частях сонаты. Глубоко сосредоточенная, внутренне напряженная, варьируясь, она звучит то таинственно, то угрожающе, то как решительный призыв. Из этих интонаций образуются «арки», объединяющие в единый цикл отдельные части сонаты. Тема вступления завершает сонату и выпукло подчеркивает ее основной характер. На контрастах построены и отдельные темы. Интересно привести в качестве примера главную партию. Бурные взлеты четких аккордов в ее первой фразе преодолеваются как бы наперерез звучащим извилистым унисоном в стиле народных импровизационных наигрыш — во второй половине ее построения.

Allegro moderato



Такое строение темы оттеняет и ее национальный колорит. Национальное своеобразие особенно очевидно в ее лири-

ческих темах, например, в песенной побочной партии первой части



или в скорбном раздумье во второй части; в их мелодико-



интонационном и ладо-гармоническом строе, в приемах развития (например, вариантное раскрытие темы во второй части). Оно меньше ощущается в гармоническом языке, который хотя богат и многообразен, но порою мало самобытен.

Особенно следует подчеркнуть в сонате богатое использование фактурных средств, динамических и тембровых. Здесь скрещиваются влияния разных традиций фортепиан-

ной литературы. В приемах формообразования (применение лейтмотивизма, подобно Патетической сонате № 3 Бетховена); в особенностях фактуры, как например, сопоставление крайних регистров, остинатных фигур в басах и мелодии в верхнем регистре в первой части (соната Appassionata Бетховена),



подчеркнутые сдвоенные аккорды в пунктирном ритме в той же части,



сказывается положительное влияние классических сонат. Помимо этого, в характере тем, в отдельных приемах изложения здесь ощущается воздействие романтически взволнованных, порывистых шумановских образов (третья часть). Влияния эти, в целом будучи положительным явлением, свидетельствуют о следовании классическим традициям. При всем этом соната самобытна, содержательна по му-

зыке, полнозвучна, богата по фактуре и представляет несомненный интерес для исполнителей.

Говоря об армянской фортепианной музыке в послевоенный период, нельзя не остановиться на больших достижениях и в области концерта, развивающегося неразрывно со всеми другими формами фортепианного творчества.

Опыт камерной фортепианной музыки и концерта, большие успехи симфонической музыки в предвоенные и военные годы подготовили в определенной мере достижения фортепианного концерта на первом этапе. Вместе с тем монументальность, демократичность образов, богатство музыкально-выразительных средств в форме концерта открывали большие возможности для выражения мыслей, настроений, чувств кипучей послевоенной действительности.

Не случайно именно в этот период в армянской фортепианной музыке было создано свыше десяти концертов.

Большая часть их в основном продолжает путь, намеченный еще в 30-е годы концертом А. Хачатуряна. Вместе с тем традиции хачатурянского концерта на послевоенном этапе в Армении обогащаются новыми достижениями. С одной стороны, большое значение имел возросший интерес к народному творчеству, а с другой — расширение музыкального кругозора. Рост профессионализма приводит армянских композиторов к широкому и творчески активному претворению принципов концертного творчества Чайковского, Рахманинова и советской пианистической культуры. Особо следует подчеркнуть характерную в данный период тягу молодых армянских композиторов к творчеству Рахманинова. Во многих концертах ощущается влияние творческой личности Рахманинова и его блестящего, благородного пианизма.

Идеино обогащается содержание концертов. В них находят выражение чувства восторженной любви к родине,

природе и быту своей страны, к героике Великой Отечественной войны, нашей замечательной молодежи.

Впервые в армянской фортепианной музыке создаются новые формы концертов—концертино, в форме симфонических вариаций, одночастные.

Не все концерты равнозначны по своей художественной силе, эмоциональному содержанию и уровню профессионального мастерства. Однако среди них встречаются произведения, ставшие крупными музыкально-художественными достижениями и пользующиеся известностью не только в Армении, но и за ее пределами.

Еще в первые послевоенные годы один за другим появились три фортепианных концерта (1946, 1947, 1948) Л. Ходжа-Эйнатова.

В первом концерте Ходжа-Эйнатова покоряют яркие, выпуклые темы, их контрастность друг другу, темпераментность, подъемный тонус музыки. Это наиболее сильная сторона концерта. Особенно привлекательны темы первой части—энергичная волевая тема главной партии, светлая кокетливо-песенная побочная, живая скерцовая во второй части.

Композитор ищет в концерте новые приемы построения, стремится к близости с армянской народной песней. Интересно, в частности, построение репризы первой части концерта: проведение главной и побочной партии заменено каденцией импровизационного характера, которая насыщается звучаниями народных инструментальных наигрышей. Здесь заметно подражание звучанию тара.

Частая смена настроений, импровизационный характер каденций в музыке напоминает фортепианный концерт Хачатуряна, безусловно оказавший воздействие на Ходжа-Эйнатова.

Однако, несмотря на яркость отдельных тем, их умелое

сопоставление и национальное своеобразие, Г концерту в определенной степени не хватает подлинно напряженного развития (однообразно разрабатываются темы в первой части и в финале). В фортепианной фактуре, несмотря на отдельные своеобразные приемы изложения, преимущественно использованы однотипные средства.

Впечатление романтической взволнованности производит второй концерт Ходжа-Эйнатова. Наряду с яркими и национально-своеобразными темами и здесь чувствуется недостаток мелодического развития, слабость их разработки. Это особенно ощущается в оркестровой партии¹. Концерт написан в одночастной форме, в которой ясно разграничиваются три раздела.

Близок по форме ко второму концерту и одночастный третий концерт. Он отличается эмоциональностью, яркостью тем, симфоническим развитием. По жанровой отточенности образов, по ясности мыслей этот концерт превосходит предыдущие опыты композитора в этом жанре.

Главная партия концерта звучит решительно и смело. Ее мужественность, драматичность особенно выделяются в контрасте с кокетливо грациозной танцевальной темой побочной партии. Драматическое развитие концерта не ослабевает и в его лирическом среднем разделе (здесь композитором использована лирическая тема средней части финала первого концерта). Оно приводит к коде, где главная партия доходит до героического победного звучания.

Выпуклые мелодичные темы концерта обладают ярким национальным характером и жанрово-бытовой конкретностью (в среднем разделе использована армянская городская песенка «Хорота», которую Ходжа-Эйнатов переосмыслил

¹ Л. Ходжа-Эйнатов предполагал создать новую редакцию II концерта.

в ноктюрн). Развиваются они разнообразно и вместе с тем естественно.

Третий концерт принадлежит к лучшим сочинениям Ходжа-Эйнатова и заслуживает внимания со стороны пианистов. Концерты Ходжа-Эйнатова не очень популярны, но их художественные достоинства бесспорны; они сыграли положительную роль в развитии советского фортепианного армянского концерта.

Осталась незавершенной после смерти композитора (1954 год) лирическая, камерная по замыслу и звучанию Фантазия для фортепиано с оркестром, партитура которой была закончена С. А. Шатиряном. Первое исполнение Фантазии состоялось в 1955 году в Ленинграде.

Творческой попыткой двух молодых композиторов овладеть формой концерта явились концертино В. Котояна и два концерта Э. Абрамяна. Концертино Котояна (1950) является дипломной работой. Оно подкупает мелодичностью тематизма, связанного с народным творчеством.

Композитор не только обращается к интонациям народных песен, он использует и подлинные мелодии («Эс арун») в побочной партии первой части, «Чем крна» в третьей части. В концерте главенствует сфера лирических образов, особенно близкая индивидуальности композитора. Однако в Концертино отсутствует контрастность образов, недостаточно полноценны разработочные построения, вследствие чего и слабо протекает в нем драматическое развитие.

Из двух фортепианных концертов Абрамяна (1950, 1953) более привлекает Первый концерт¹. Он отмечен концертным

¹ Первый концерт Абрамяна издан во второй авторской редакции в 1965 году. В этой редакции фортепианская партия подверглась незначительным изменениям в сторону большей ясности и определенности выражения.

блеском, национальным колоритом. Своеобразие, свежесть тем основана на связях с армянским фольклором (во II части использована мелодия «Чинарес»), с его ритмами, метрами, звукоподражаниями народным инструментальным тембрам (во II и III частях). Симфоничный по развитию концерт построен в обычной трехчастной форме. Солирующая партия фортепиано виртуозна и пианистична. В ней встречаются и сочные унисонные проведение темы с гармонической фигурацией, и широкий охват регистров и чередование острых мартеллато. Есть и интересные колористические находки, особенно проявляющиеся в партии фортепиано. В концерте активно преломляются традиции романтического пианизма, концертов Рахманинова и Хачатуряна.

Иным композиторским замыслом отличается второй концерт Абрамяна.

В содержании концерта важное значение имеет вступление, которым и определяется его героико-дramатический характер. В нем композитор воспевает геройство советских людей в Великую Отечественную войну. В речитативном характере изложения, во властных интонациях фанфар, в полнозвучной аккордовой фактуре вступления чувствуются черты, родственные мужественным образам «Героической баллады» Бабаджаняна. Тема вступления проникает и в последующие части концерта, оказывая воздействие на их содержание. Волевые мотивы вступления подчеркивают бодрый жизнерадостный характер первой части, оживляют лирическую сферу средней части, вплетаются и в динамичные образы третьей. В последней части композитор контрапунктирует ее с главной темой, создавая насыщенное и вместе с тем органичное звучание. Наконец интонации вступления перерастают в коде всего концерта в торжественный величавый гимн.

Из двух фортепианных концертов Долуханяна более привлекает второй, написанный в 1951 году. Характер концерта в целом оптимистичный. Выделяется в нем динамичность, яркость тем, связь с современными песенными маршевыми интонациями (III часть). Однако в концерте ощущается чрезмерная лаконичность, «эскизность» изложения.

Широтой, рельефностью образов, яркой декоративностью выделяется концерт молодого ленинградского композитора Н. Симонян. Содержание концерта раскрывается в контрастных сопоставлениях. Так, в первой части празднично-приподнятое настроение главной партии и лирика побочной в экспозиции противопоставляются драматичным, суровым эпизодам разработки. Контраст создает и средний раздел второй части — нежная, задушевная колыбельная. Темпераментный финал пронизан интонациями лихой народной пляски.

Интересной попыткой является и написанный в классических традициях концерт Р. Андриасяна. Монументальные масштабы, мужественные патетические и лиричные образы, концертный блеск характерны для его отдельных частей. Виртуозна фортепианская фактура, разнообразно использующая крупно-аккордовую октавную технику.

Немногие из вышеназванных концертных произведений армянских композиторов удержались в репертуаре армянских пианистов. И тем не менее они сыграли положительную роль в развитии армянского фортепианного концерта. В этих сочинениях всесторонне испытывались возможности концертного жанра, вырабатывались средства и методы художественного отображения действительности. Даже не получившие известности и признания произведения способствовали более полному осознанию особенностей и требований концертного жанра, обогащению и совершенствованию средств музыкальной выразительности.



Среди фортепианных концертных произведений этого периода значительное место занимает «Концертино» А. Арутюняна¹, посвященное советской молодежи. Оно перекликается с «юношескими» концертами Д. Кабалевского, А. Баланчивадзе. Их роднят светлые, жизнерадостные темы, активный тон, ясность, классичность формы.

«Концертино» может быть причислено к числу лучших произведений в области армянского фортепианного концерта послевоенного периода. Оно динамично по музыке и эта динамика рождается не в драматически напряженных линиях, больших контрастах, а в «жизненной энергии» самих тем и их сочетаний. Строго законченной его форме свойственна конструктивная завершенность.

В «Концертино» нет грандиозных звучаний, сложных октавно-аккордовых комплексов (в отличие от большинства концертов армянских композиторов) — в нем больше общего с фактурой классических концертов моцартовского типа. Национальный колорит, современный характер образов создает в «Концертино» новый тип музыкального произведения со своим индивидуальным обликом.

Бодрое по настроению небольшое (четырехтактное) вступление оркестра настраивает слушателя к восприятию главной партии. Ясный, простой характер главной партии,

¹ Форма концерта привлекала к себе композитора неоднократно: им были созданы концерт для трубы с оркестром, концерт для голоса с оркестром. Первое исполнение «Концертино» состоялось в Москве в декабре 1951 г. Исполнители — автор и симфонический оркестр Всесоюзного радио под управлением Н. Аносова.



напоминающий современные молодежные песни¹, сочетается с близкими ей светлыми лирическими игривыми темами побочной партии.

Побочная партия построена на двух темах: первая имеет танцевальный склад, а вторая — песенный. Обе темы



поручены оркестру, а фортепиано аккомпанирует скучными аккордовыми звучаниями. В целом изложение побоч-



ной партии очень просто и отточено и органично сливается с оркестровыми голосами. На симфоническом развертывании элементов первой, а затем и второй темы пост-

¹ Настроения, родственные современным песенным мелодиям, имеются и в третьей части «Концертино».

роена небольшая разработка, устремляющаяся к репризе. Драматизм ее углубляется чередованием разных фактурных изложений этих интонаций: в октавном унисоне, в мартеллато гармонических фигураций, стремительных гаммообразных ходах, уже встречающихся в экс-



позиции.

Стремясь к максимальной компактности и лаконичности форм в репризе, композитор переносит третью проведение главной партии (в основной тональности) в самый конец части, перенося туда и кульминацию. Излагая тему в октавном удвоении в ритмически увеличенной акцентированными аккордами в самом конце части, композитор утверждает ее мужественный бодрый характер.

Исклучительно обаятельна и выразительна по музыке II часть. Это одна из наиболее глубоких лирических страниц армянской фортепианной музыки. В ее небольшой трехчастной форме сочетаются, взаимно дополняя друг друга, две лирические темы. Первый раздел — поэтическое высказывание, полное внутреннего благородства и сдержанной страсти. Только подлинно тонкое ощущение особенностей народной лирики могло привести композитора к созданию этой замечательной темы. Здесь слышны органично перевоплощенные интонации таких жемчужин армянской народной лирики, как песни «Кужн ара», «Алагяз». Временами здесь можно обнаружить и родство с песнями Саят-Новы («Я в жизни вздоха не издам») и др. О такой бли-



А. Л. Степанян



А. Г. Арутюнян

Andante

II.

ности свидетельствует мелодическое строение этой темы: построение слитными мотивами. Оно придает теме характер непрерывно льющейся мелодии большого дыхания. Создается впечатление исключительной свободы выражения, импровизационности, свойственной народно-песенным образцам. Мелодия этой части непрерывно развивается, все больше раскрывая свои богатые выразительные возможности.

Все первое построение композитор поручает засурдиненной виолончели на аккомпанементе струнных групп и арфы. Лишь на последнем аккорде вступает фортепиано. Словно спадает нежнейшее покрывало: мягко окутывающей звучностью проходит арпеджиованный пассаж фортепиано и появляется лирическая тема средней части. Новый лирический образ полон особенной чистоты и свежести.



Иной характер имеет первая тема в третьей части. Музыкальная ткань становится здесь плотнее. Фактура насыщается подголосками, сильно мелодизирующими всю ткань в целом. Интересной колористической находкой является звучание флейты, сопровождающее тему в партии фортепиано. Своебразный тембр флейты воскрешает в памяти меланхолическое звучание народной свирели. Следует отметить, что сочетание чистых тембров, а также их выделение встречается в «Концертино» не раз (соло виолончели в первой теме, фортепиано и кларнета в этой же части). Таким приемом часто пользовался замечательный симфонист А. Спендиаров в своих «Эриванских этюдах»¹, «Крымских эскизах» и в других произведениях. Небольшой оркестровый ход средней части ведет (*attaca*) к финалу «Концертино». Финал «Концертино» по своему характеру становится

¹ В качестве примера можно привести соло гобоя; сочетания гобоя и флейты в «Геджасе», соло английского рожка на фоне струнных в «Энзели».

утверждением основной идеи произведения. Стремительная танцевальная тема (похожая на лезгинку) возвращает нас к образам, полным темперамента, силы, жизнерадостности.

A *Negro molto e vivace (doppio movimento)*



В финале мелькают и песенные мотивы, напоминающие образы из первой части, а в средней части появляется новый эпизод, как бы обобщающий в произведении песенное начало.

Интерес представляет и интонационное родство темы побочной партии первой части с танцевальной основной темой финала — интонациями маршевого вступления первой части и крайних частей финала. Единство обнаруживается и в приемах мелодического развития в лирических темах второй части и финала (вычленение мотивов, ритмическое деление, варьирование).

В целом финал оставляет впечатление вихревой стремительной танцевальности. В ее сложной трехчастной форме выделяется контрастная средняя часть — лирический эпизод (трехчастный по форме).

Фортепиано захватывает первенствующую роль с первых же тактов в третьей части (после краткого оркестрового предисловия) и не выпускает ее до завершающих аккордов.

Самое основное в характере этой части — исключительная легкость, острота и упругость. В основе средней части — живая бодрая песенная мелодия. Вначале она про-

ходит в оркестре: соло валторны в сопровождении кларнета и струнных инструментов. Ее изложение напоминает простые, задушевные песни народных певцов под аккомпанемент инструмента. За оркестровым проведением следует каденция солиста. Благодаря «цветистости» и оригинальности своего изложения она стоит особняком в острой и прозрачной музыкальной ткани финала. С большой чуткостью подчеркнуты в ней импровизационность, свобода



характера, которые органично воплощены приемами фактуры, несколько напоминающими «ориентальные» лирические темы рахманиновских концертов. Тема сопровождается гармонической фигурацией, распределенной между обеими руками. Благодаря такому изложению мелодия звучит мягко и певуче.

Завершается «Концертино» стремительными пассажами.

И целеустремленность движения, и смена эпизодов, и прозрачная «фортепианная» инструментовка в финале направлены к ясному выражению радостных чувств, светлых, поэтических мечтаний.

Не менее важно в «Концертино» и другое: выявленный с исключительным благородством армянский национальный стиль. Все темы, все мелодические ходы, гармонии, оркестровка отмечены самобытностью. Стремясь к созданию формы небольшого концерта, композитор сознательно отходит от массивной, крупноаккордовой техники, больших, драматически насыщенных построений. Эти черты отличают не только фортепианную партию, в этом убеждает и оркестровое звучание (малый состав оркестра) и характер сопоставлений обеих партий. Однако «Концертино» ставит перед исполнителем своего рода трудности, требующие отточенности, легкости, пианистического изящества и мастерства.

«Концертино» прочно вошло в репертуар пианистов не только у нас в стране, но и за рубежом, прозвучало в репертуаре молодых пианистов и прославленных мастеров.

Интересно отметить, что первым исполнителем «Концертино» за рубежом, а именно в Голландии, была талантливая пианистка Мария Каламкарян¹, исполнившая его в сопровождении оркестра под управлением известного голландского дирижера Вильгельма ван Отерлоо.

Мария Каламкарян в свое время была ученицей Бузони и Гальстона. В последние годы жизни Ф. Шаляпина она участвовала в концертах знаменитого певца как аккомпаниатор и солист.

Большое место в репертуаре М. Каламкарян, выступающей в различных странах Западной Европы (Франция, Бельгия, Голландия, Испания, Португалия, ФРГ, Скандинавские страны и другие), уделяется старинной музыке:

¹ Ш. Апоян. Мария Каламкарян, «Советакан арвест», 1964, № 11, стр. 54.

она является признанной исполнительницей произведений музыкальной династии Баха, испанских, итальянских, русских композиторских школ. Вместе с этим пианистка с большой любовью пропагандирует фортепианные произведения армянских композиторов.



К числу выдающихся произведений армянской фортепианной музыки принадлежит «Героическая баллада» Арно Бабаджаняна¹.

Она отличается ярким художественным воплощением героического образа советских людей. Патриотические чувства в «Балладе» раскрыты автором в различных жизненных образах: мужественно-волевых, целеустремленных, лирических, задушевных, траурных, жизнерадостно-танцевальных. Завершается произведение величественной жизнеутверждающей кодой.

В «Балладе» композитор стремился к созданию нового стиля героического концерта. Следует вспомнить, что героическое начало проявилось уже в ранних произведениях Бабаджаняна (первый фортепианный концерт), но нигде еще не достигало такой смелости и значительности выражения, такой художественной самобытности и мастерства, как в «Балладе».

¹ «Героическая баллада» написана в 1950 г. Удостоена Государственной премии. Первое ее исполнение состоялось в декабре 1950 г. в Ереване. Исполнители — автор и симфонический оркестр под управлением С. Чарекяна.

«Балладу» характеризуют не только полнокровные и выразительные мелодии, свежесть и богатство современных гармонических звучаний и разнообразие ритма. В ней выкристаллизовалась концертная форма, новаторски воплотившая героическую тему.

Бабаджанян не предполагал «Балладе» определенной литературной программы. Однако название «Героическая баллада» вносит в произведение элемент программности. Образы ее близки произведениям литературы, поэзии, живописи и музыки послевоенного периода, посвященных нашей героической молодежи. Яркое новаторское содержание «Баллады» побудило композитора искать новые самостоятельные пути для его воплощения. Бабаджанян раскрыл идею произведения в форме темы с пятью симфоническими вариациями. Вариационная форма, часто встречающаяся в армянском народном и профессиональном музыкальном творчестве, оказалась наиболее подходящей для воплощения содержания «Баллады». Она открыла большие возможности для многогранного воплощения основной темы.

Вариационная форма в «Балладе» обогатилась симфоническим развитием: единством и динамической устремленностью драматической линии, наличием в ней ярких контрастов, напряженностью и непрерывностью развития.

Образы «Баллады» национально своеобразны и являются результатом творчески активного подхода композитора к народной песне и ашугскому творчеству.

В характерных народно-интонационных оборотах Бабаджаняну наиболее близки эмоционально насыщенные, драматически напряженные мелодии, на основе которых композитор и создает свой музыкальный язык. Щедро пишут палитру композитора не только трудовые и шуточные народные песни, но и ценная сокровищница лирики. «Я постоянно прислушиваюсь к народным песням и инстру-

она является признанной исполнительницей произведений музыкальной династии Баха, испанских, итальянских, русских композиторских школ. Вместе с этим пианистка с большой любовью пропагандирует фортепианные произведения армянских композиторов.

* * *

К числу выдающихся произведений армянской фортепианной музыки принадлежит «Героическая баллада» Арно Бабаджаняна¹.

Она отличается ярким художественным воплощением героического образа советских людей. Патриотические чувства в «Балладе» раскрыты автором в различных жизненных образах: мужественно-волевых, целеустремленных, лирических, задушевных, траурных, жизнерадостно-танцевальных. Завершается произведение величественной жизнеутверждающей кодой.

В «Балладе» композитор стремился к созданию нового стиля геронческого концерта. Следует вспомнить, что героическое начало проявилось уже в ранних произведениях Бабаджаняна (первый фортепианный концерт), но нигде еще не достигало такой смелости и значительности выражения, такой художественной самобытности и мастерства, как в «Балладе».

¹ «Героическая баллада» написана в 1950 г. Удостоена Государственной премии. Первое ее исполнение состоялось в декабре 1950 г. в Ереване. Исполнители—автор и симфонический оркестр под управлением С. Чарекяна.

«Балладу» характеризуют не только полнокровные и выразительные мелодии, свежесть и богатство современных гармонических звучаний и разнообразие ритма. В ней выкисталлизовалась концертная форма, новаторски воплотившая героическую тему.

Бабаджанян не предполагал «Балладе» определенной литературной программы. Однако название «Героическая баллада» вносит в произведение элемент программности. Образы ее близки произведениям литературы, поэзии, живописи и музыки послевоенного периода, посвященных нашей героической молодежи. Яркое новаторское содержание «Баллады» побудило композитора искать новые самостоятельные пути для его воплощения. Бабаджанян раскрыл идею произведения в форме темы с пятью симфоническими вариациями. Вариационная форма, часто встречающаяся в армянском народном и профессиональном музыкальном творчестве, оказалась наиболее подходящей для воплощения содержания «Баллады». Она открыла большие возможности для многогранного воплощения основной темы.

Вариационная форма в «Балладе» обогатилась симфоническим развитием: единством и динамической устремленностью драматической линии, наличием в ней ярких контрастов, напряженностью и непрерывностью развития.

Образы «Баллады» национально своеобразны и являются результатом творчески активного подхода композитора к народной песне и ашугскому творчеству.

В характерных народно-интонационных оборотах Бабаджаняну наиболее близки эмоционально насыщенные, драматически напряженные мелодии, на основе которых композитор и создает свой музыкальный язык. Щедро пишут палитру композитора не только трудовые и шуточные народные песни, но и ценная сокровищница лирики. «Я постоянно прислушиваюсь к народным песням и инстру-

ментальным наигрышам в их живом звучании», — пишет Бабаджанян¹.

Уже в самой теме «Баллады» обнаруживаются связи с армянскими народными интонациями. Близость темы к народным песням выявляется не только в ее первоначальном изложении, но и в процессе дальнейшего развития. Последняя вариация обнаруживает большое сходство с народной лирической песней «Ес кез теса». По утверждению автора это произошло совершенно подсознательно, в процессе работы над темой.

Наряду с влиянием народного музыкального творчества Бабаджанян использует в «Балладе» достижения выдающихся представителей армянской музыкальной культуры — Комитаса, А. Хачатуряна. Влияние этих композиторов ощущается очень органично в особенностях музыкального языка, в характере образов, тем, фактуры.

Отметим, однако, что возмужавший в «Балладе» талант Бабаджаняна преодолевает влияние творчества А. Хачатуряна, ощущавшееся в его ранних произведениях.

В «Балладе» проявилась не только яркая композиторская индивидуальность Бабаджаняна, привлекающая сочной эмоциональностью, мужественностью. В этом произведении ощущается и яркая индивидуальность Бабаджаняна — пианиста Игумновской школы, наделенного артистичностью, сильным исполнительским темпераментом, живым, непосредственным ощущением музыки. Именно эти качества выразились в виртуозной и красочно-богатой фортепианной фактуре «Баллады». Советская печать указывала, что «по богатству и полноте использования возможностей

¹ А. Бабаджанян. За искреннее, взволнованное искусство, «Советская музыка», 1953, № 5, стр. 44.

фортепиано «Героическая баллада» должна быть отнесена к высшим художественным достижениям советской музыки в концертном жанре¹.

«Героическая баллада» начинается небольшим оркестровым вступлением «Maestoso». Это самостоятельное музыкальное построение импровизационного характера, интонационно и композиционно связанное с основной темой «Баллады». Значительна его роль и в дальнейшем развитии образов «Баллады».

Вступление состоит из двух построений, связанных по принципу вопросоответности, столь характерной для композиции армянских народных песен.

Первое построение насыщено звуками героических фанфар. Повторяясь, они становятся сильнее и настойчивее. Патетичность этих интонаций напоминает эмоционально взволнованные обращения к родине, слушателям, силам природы, часто встречающиеся в армянской поэзии, в народных героических и эпических сказаниях.

И как бы ответом на эти призывы звучат мягкие задумчивые интонации, предвосхищающие тему «Баллады».

Andante

Тема «Баллады» рождается как бы из тишины, в напряженном ожидании.

¹ Г. А. Орлов. Советский фортепианный концерт, Музгиз, 1954, стр. 91.

Особое место темы в произведении подчеркнуто ее проведением в партии солирующего фортепиано, противопоставленного полнозвучному оркестровому вступлению. Ее эмоциональные качества — задушевность, искренность лирических чувств, их благородная сдержанность — заставляют слушателя глубоко запомнить эту тему. Это обобщенный образ, в котором со всей яркостью выражены высокие чувства любви к родине.

Естественно, что музыкальное воплощение такой содержательной темы полно яркой новизны и своеобразия. Бабаджанян не ограничивается ее лаконичным изложением (четырехтакт, вариантно повторенный). Стремясь широко раскрыть содержание темы, показать ее во всей глубине, композитор строит эту тему в трехчастной динамичной форме с кульминацией в конце разработки и полным репризным проведением.

За первым изложением темы следует второе, где проводятся лирический, а затем патетический ее варианты. В лирическом варианте музыка приобретает большую прозрачность, в ней ощущается какая-то особенная чистота чувств.

Таким образом, уже в лирическом варианте раскрываются новые качества темы. Вместе с тем здесь создается новый тип музыкального развития, органически связанный с предыдущим. Следует отметить, что лирический вариант играет значительную роль почти во всех вариациях «Баллады» (средняя часть первой вариации, крайние части третьей, четвертой и пятой вариаций) в силу своей тонкой выразительности.

Новое изложение темы, имеющее торжественно-патетический характер, приводит к ее дальнейшему развитию. Вместе с тем благодаря «отпочкованию» интонаций оно вносит в изложение черты разработочности. Отсюда начинается предкульминационный раздел, в котором особенно ак-

тивно выявляется роль фортепиано. Его партия строится на восходящих секвенциях мотивов темы. Движение к кульминации становится все стремительнее. Достигая кульминации, фортепиано акцентирует октавами мелодическую вершину лада.

Этот момент своей патетичностью (здесь обнаруживается и темповая свобода *accelerando* и роско *ritardando*) напоминает манеру исполнения ашугов — страстное выпевание определенной интонации.

Напряжение разряжается в следующем разделе. Здесь хотя характер изложения фактуры и сохраняется, но движение ослабляется. Построение отдельными разомкнутыми цепями постепенно сдерживает его. Завершается этот раздел красочным и колоритным plagalным кадансом. В репризе фортепиано подхватывает второе предложение темы «Баллады», более подчеркивающее мягкость и задушевность ее выражения.

Такое развернутое изложение темы «Баллады» в трехчастной форме представляет огромные возможности для дальнейшего развития. Из нее черпает композитор новые «интонационные зерна», мелодические образования, благодаря чему создает новые образы и построения.

Первая вариация — сильный, целеустремленный образ, который раскрыт композитором в стремительном движении, пронизанном активным ритмическим пульсом, интонациями волевых призывов, ослепительным вихрем созвучий. Это как бы обобщенное отображение картины кипучей, бурлящей жизни, дающей широкий реалистический фон для дальнейшего повествования.

Вариации воспринимаются целиком благодаря трехчастному построению с контрастной серединой. Крайние разделы построены на мелодическом материале, сплетенном из наиболее лаконичных, четких интонаций темы вступле-

ния, а середина — видоизмененный лирический вариант основной темы «Баллады». Музыка крайних частей вариации раскрывается в смене различных регистров, тембров, острых ритмов, перекличках оркестра и фортепиано.

Фортепианская партия очень подвижна, упруга. Основной принцип ее изложения — взлеты и последующие за ними фигурации.

The musical score consists of two systems of staves. The top system is for the piano, indicated by a treble clef and a bass clef, with a dynamic marking of *pp*. The bottom system is for the orchestra, indicated by a treble clef and a bass clef, with a dynamic marking of *f*. The music is in common time (indicated by a 'C'). The first system begins with a series of eighth-note chords in the piano part, followed by eighth-note patterns in the orchestra. The second system continues with similar patterns, featuring eighth-note chords in the piano and eighth-note patterns in the orchestra. The notation includes various slurs, grace notes, and dynamic markings throughout both systems.

Настроение всей части усиливает ее неустойчивое ладогармоническое строение, богатое модуляциями.

Если в крайних частях композитор подчеркнул пестроту, живость, непосредственность образа, то в средней части выявляется его мощь, организованность. Этот контраст отчетливо выражен в маршевом ритме (4/4), в ширококохватном аккордово-октавном изложении, в одновременном звучании оркестра и фортепиано.

Стойкий решительный характер этой части ассоциируется с образами дружбы и солидарности в маршах демократической молодежи, популярных в послевоенный период.

Вторая вариация (*Andante cantabile*) — новый художественный образ, полный взволнованного лирического чувства. Он воплощается в певучей задушевной мелодии и доходит до величественного, лучезарного гимнического звучания.

Эмоциональная яркость, широта мелодического дыхания этой музыки напоминают народные песенно-лирические импровизации, вызывают в памяти живописные национальные пейзажи с их величественностью и простором.

Вся вариация оставляет впечатление «бесконечной певучести». В этой непрерывности стираются грани членения и совершаются плавные переходы ее частей. Разливу чувств, непрерывному мелодическому развитию, звуковому нарастанию вариации соответствует ее своеобразное структурное строение — двухчастное построение, вариантно повторенное.

Первое построение вариации — задушевное, искреннее высказывание. В нем отобраны наиболее пластичные и гибкие интонации лирического варианта основной темы «Баллады», квартовые звучания вступления. Они талантливо переинтонированы в новый мелодический облик; смягчены опеванием, увеличены ритмически, обогащены секвенциями. Второе предложение также построено на интонациях темы с «опеванием опорных» звуков лада, что создает эмоциональную «наполненность» в развитии мелодической линии. Этот принцип внутренней уравновешенности, лежащий в основе мелодического мышления Бабаджаняна, особенно ясно проявляется в лирических эпизодах.

Фортепиано выступает как солирующий инструмент, причем больше использована тембровая сторона его звучания. Мягкий, сочный колорит создается слиянием крайних регистров. На фоне широко разлившегося, густого, выдер-

жанного октавного тонического баса звучит унисон мягких плавных интонаций темы в верхнем регистре.

Andante cantabile

The musical score consists of two staves of five-line notation. The top staff has a dynamic marking 'ff' at the beginning. The bottom staff has a dynamic marking 'p' at the beginning. A bracket groups the first four measures of each staff. Above the staves, the tempo 'Andante cantabile' is written in cursive script. The score is set against a light gray background with some faint horizontal lines.

Постепенно густой сочный колорит становится прозрачным, почти воздушным, напоминающим тонкой поэтичностью пейзажные зарисовки комитасовских обработок («Кужн ара», «Ов арек», «Гарун а», «Алагяз»).

Вторую часть завершают переосмыслиенные здесь плавные интонации кварт, нежные, звучащие как лирические призывы. Важным моментом в симфонизации формы второй вариации является переход к кульминации всей вариации. Благодаря восходящему аккордовому ходу, построенному на известной гамме тон-полутон, разделы сливаются — подготавливается величественное звучание варианта первой части.

Здесь сливаются воедино все тончайшие смены эмоциональных состояний, настроений, красок, объединяются в одно страстное высказывание лирические чувства, выраженные в предыдущих частях. Характер радостного восторженного утверждения приобретают и интонации нежных призывов, завершающие кульминацию.

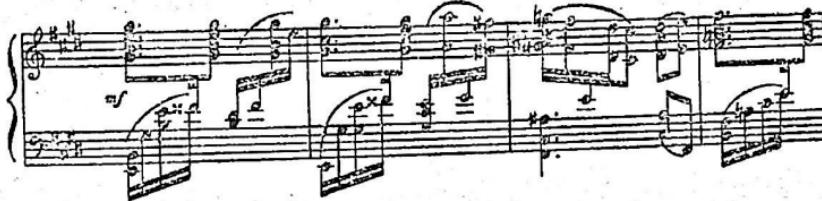
Тему излагает оркестр (в унисоне струнных и трубы), а фортепиано аккомпанирует сдвоенными аккордами, захватывая широкий диапазон звучания.

Последний раздел вариации, построенный на варианте второго предложения, возвращает слушателя в мир нежных лирических чувств. Фортепианская партия остается без изменения, но после восторженного гимна кажется более тонкой, прозрачной, кристальной. Эти ощущения композитор усиливает оркестровкой: высокие звуки челесты, флейты, гобоя застыгают в воздухе, подобно утренней росе на свежей зелени листвы. Здесь композитор находит замечательный прием изобразительности, предельно подчиненный выразительности образа.

Третья вариация занимает значительное место в общей драматургической концепции «Баллады»: она контрастирует лирической второй вариации и скорбно величественной четвертой.

Вариация в целом имеет жизнерадостный, темпераментный танцевальный характер.

Тема вариации — как бы искрящийся веселым задором пятидолльный танец, ритмический рисунок которого выкристаллизовывается в напряженно звучащем оркестровом вступлении. С каждым проведением ее настроение меняется, приобретая то игривые переливы, то мужественный, страстный тон. В крайних частях вариации следует подчеркнуть изобретательное варьирование темы «Баллады».



Непрерывная смена размера (сочетание пятидольности с

шестидольностью), гармонического фона используется Баджаняном как средство пластики — нагнетания и сжатия, расширения и замедления, с остроумно сочетающимися синкопированными и перекрестными пунктированными ритмами.

В этих перевоплощениях не только мастерски выявлены изящество, легкость темы, но и накапливается огромная энергия, естественно приводящая к возбужденному характеру пляса средней части.

Своим характером средняя часть напоминает вступление вариации. Сама мелодия словно рождается из ритмического выбивания звука — таково впечатление от броских компактных аккордов. В двухтактных построениях имитируется ритм народных ударных инструментов с характерными перебоями (барабан, дайра). Плясовый характер этой темы выражается аккордовой тканью, упорным повторением одной и той же фактуры.

Ритмически подчеркнутые интонации средней части связаны с темой. Сливаясь в общем напряжении, стремительном движении, они подготавливают яркую кульминацию вариации в третьей части. Тема обрамляет репризу вступления, в которой постепенно замирают звуки пляса и остается еле уловимая его пульсация.

Таким образом, тему «Баллады» в этой вариации композитор раскрывает в ином жизненном аспекте, чем в предыдущих частях: в аспекте радостного жизнеутверждения.

Кипучая энергия, темперамент, безудержное веселье третьей вариации подчеркивают новизну образа следующей за ней четвертой вариации.

Четвертая вариация вдохновлена героикой Великой Отечественной войны и звучит как песнь о мужестве и подвиге советских людей, песнь о павших героях.



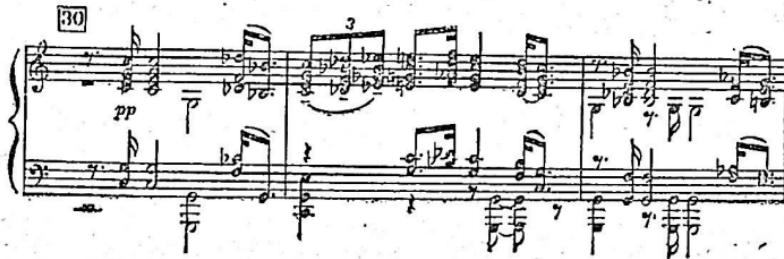
Г. М. Чеботарян



Э. А. Абрамян

Уже авторская ремарка «Величественно, в темпе похоронного марша» настраивает на восприятие определенного образа. Начинаясь издалека, скорбная тема, приближаясь, растет, насыщается мужественным пафосом и на кульминации превращается в героический гимн грандиозной звучности. Бабаджанян находит своеобразную форму для выражения этого образа—развернутая одночастная сквозная форма с четырьмя большими построениями создает широкую пространственную перспективу для развития героической темы. Слияние мощных пластов, контрапунктические перемещения звучаний оркестра и фортепиано, выдержанная на протяжении всей вариации монолитная крупно-аккордовая фактура изложения — таковы важнейшие средства воплощения этого вдохновенного образа.

Первое построение вариации проводится в оркестре: тема сосредоточенна, полна скорби. Фортепиано вступает в первом варианте темы. Уже здесь раскрываются «оркестровые» качества фортепиано. Об этом свидетельствует ведение мелодии ползучими параллельными аккордами на глухих октавах баса, звучащих как удары барабана.



В новом варианте ощущается трепет человеческих чувств, скрытое душевное тепло. По мере развития тема мужает, оживляется, в ней пробуждается воля к жизни, решимость

к действиям. Аккорды распределяются в многоплановом изложении, охватывая диапазон в пять октав. Активизирует тему дробление ритмических долей. Вместе с фортепиано идет нарастание и в оркестровой партии. Создается сильная, массивная звучность, где фортепиано «равноправно» оркестру.

Исключительную рельефность, маршевость приобретает фортепианская партия в следующем, предкульмиационном варианте, когда тема переходит в оркестр. Фортепианская партия близка теме по интонационному рисунку и характеру изложения.

Кульминация вариации по характеру, средствам музыкальной выразительности ассоциируется с образами Второй симфонии Хачатуриана, также посвященной эпохе Великой Отечественной войны.

В «Героической балладе» Бабаджанян дал новаторское, смело индивидуализированное разрешение героической темы, отмеченное яркой оптимистичностью (даже лад в вариации превалирует мажорный), национальным колоритом, подлинным симфоническим развитием образа.

Замечательной композиторской находкой становится фортепианный эпизод, завершающий вариацию. Бабаджанян обрывает тему на кульминации. Через мгновение, словно из безмолвия возникают крещендирующие аккорды. Они подобны мощному колокольному звону, широко возвещающему славу героям.

Пятая вариация — последний этап в раскрытии содержания «Баллады». С одной стороны, в ней выступают новые образы, а с другой — обобщаются предыдущие и завершается произведение. Задачи, поставленные перед композитором в этой вариации, определяют ее сложное и своеобразное построение.

Вариация имеет сонатную форму, которая строится на

контрасте двух образов: темпераментной, страстно приподнятой главной партии и лиричной, выразительной—побочной. Драматически насыщенная каденция становится ее разработкой, которая через стремительный предиктовый раздел вливается в лиющую праздничную коду, выполняющую роль репризы. Величественные звучания, утверждающие героическую тему родины, становятся итогом всей идейно-смысловой концепции «Баллады».

Эмоционально-динамической подготовкой к восприятию содержания пятой вариации является ее оркестровое вступление.

Раздаются звуки суворого, мужественного призыва: сперва тихие, будто доносящиеся издалека, они, настойчиво повторяясь, становятся волевыми, решительными, приобретают маршевый характер.

На кульминации вступления смело, широким октавным взмахом вступает фортепиано: начинается изложение главной партии. Такой прием композитор использует и перед началом репризы и тем самым подчеркивает властную силу фортепиано, раскрывает огромные масштабы его звучания.

Не только отдельные интонации, но и все трехчастное изложение главной партии оставляет впечатление неукротимой энергии, непрерывного подъема. Особенный блеск и чеканность придают ей унисон октав в верхнем регистре (характерный для звучания ее крайних частей).

37 (J.=J)



Возбужденный, порывистый характер имеет и тема средней части, построенная на прерывистых интонациях секунд, устремляющихся вперед к мелодической вершине.

Побочная партия представляется новой, контрастной главной партии, образом. В ее мелодии так много характерного для армянских народных песен, что она интонационно сливается с народной песней «Ес кез теса».

Образ побочной партии также создается в процессе симфонического развития песенной темы (подобно главной партии), развиваясь от мечтательности до страстной взволнованности.

В побочной партии, подобно другим лирическим высказываниям в «Героической балладе», солирующая роль отведена фортепиано. Мелодия в сочетании с мягко стеклющимися гармоническими фигурациями звучит с большой

певучестью и эмоциональностью; разрастаясь, она переходит в мощное октавное проведение кульминации.

Нельзя не подчеркнуть здесь того, что побочная партия обогащает мир лирических образов «Баллады» и этим вносит новое в содержание произведения.

Важным этапом развития в вариации является каденция. Она написана с большим мастерством и тонкой творческой интуицией.

Каденция — интонационно переосмысленный компози-

тором образ вступления «Баллады». Она сохранила импровизационность его характера, а также форму композиции, состоящую из двух разделов.

В первом разделе каденция звучит как образ психологически углубленный, внутренне сосредоточенный, как философское раздумье. В ней ощущается зрелость человека, пережившего жизненные испытания и стремящегося к их осмыслению.

В каденции использована эмоционально напряженная интонация вступления «Баллады»— мужественная секундовая попевка. Длительные паузы расчленяют эти фразы.

Andante (♩ = ♪)

Cadenza

51

Такое изложение придает первому разделу характер драматизированного речитатива. В суровости, сдержанности этих интонаций порой проскальзывают родственные черты героической четвертой вариации.

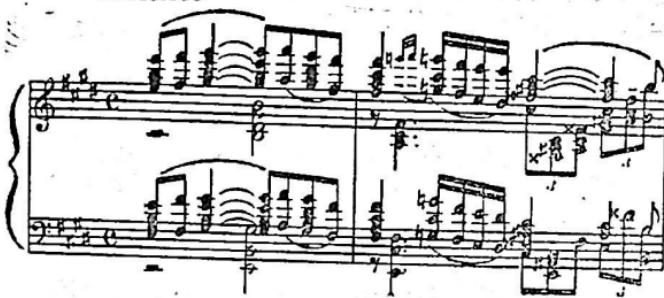
Второй раздел несет в себе постепенное успокоение, просветление чувств, разряжение драматизма предыдущего... Исчезает прерывистость фраз, шире и спокойнее звучат аккорды, проводящие интонации темы. Благодаря стрелятельным арпеджиированным подступам к ним характер музыки светлеет.

Бабаджанян завершает каденцию почти прозрачным звучанием, которое рассеивает мрачное раздумье начала каденции.

В фактуре каденции использованы обороты, напоминающие ашугскую музыку: длительные повторы одного мотива, энергичное обыгрывание звуков, стремительные скольжения к аккордам, асимметричность построений.

Следующим значительным этапом в пятой вариации является кода — реприза, подход к которой готовится в октавных мерцеллато, аккордовых ходах предиктового раздела. Тема «Баллады» в коде становится необыкновенно величественной и торжественной. В ней композитор воплотил образ Родины, выразил свои глубокие патриотические чувства. В звучании темы Бабаджанян как бы обобщает патетику, эмоциональность, весь приподнято-поэтичный, героический дух «Баллады».

Maestoso



После динамического раздела Vivo проходит последнее Maestoso — туттийное звучание оркестра и фортепиано.

Maestoso



Это полные торжества и гордости лаконичные интонации из вступления подводят итог всему произведению, утверждают силу, молодость и жизненность образов «Баллады».

В «Героической балладе» Бабаджанян продолжил традиции армянского национального концерта, разработал эту форму оригинально и с большим талантом. Глубоко творчески были претворены в ней и традиции мировой фортепианной музыки и русского пианизма.

Яркая виртуозность, концертность характера «Баллады» далеки от внешней эффектности, декоративности, они целиком связаны с богатым содержанием произведения.

Благодаря своим высоким художественным качествам «Героическая баллада» стала в ряд с наиболее талантливыми произведениями советской фортепианной музыки. К ее исполнению обращаются крупнейшие советские музыканты — Э. Гилельс, В. Мержанов, В. Власенко. Ее неоднократно исполняли в Москве, Ленинграде, Брюсселе, Вене. «Героическая баллада» была выпущена в грамзаписи французской фирмой «L'chant du Monde» и американской «Leeds Musik Corporation».



Таким образом, послевоенный период в армянской фортепианной музыке знаменуется новым подъемом творчества.

Вся историческая обстановка этого периода вдохновляла армянских композиторов и способствовала созданию разнообразных художественных произведений и для фортепиано.

Больших успехов достигает фортепианное исполнительство и педагогика.

В послевоенный период увеличиваются ряды армянских композиторов, создающих фортепианные произведения.

Более органичным и национально-самобытным становится музыкальный язык. Фортепианная фактура приобретает большую виртуозность и концертный блеск. Интенсивно развиваются формы, зародившиеся еще в досоветский этап армянской фортепианной музыки: миниатюра, детская музыка, жанр транскрипций. Ощущаются и определенные сдвиги в области крупных форм, свидетельствующие о профессиональном мастерстве композиторов, а также больших достижениях армянской исполнительской культуры. В послевоенный период впервые в армянской фортепианной музыке появляются новые формы сонаты—лирические и драматические (А. Степанян, Э. Абрамян), полифонические циклы (А. Бабаджанян, А. Арутюнян), пьесы для двух фортепиано. Особенno большого разнообразия достигает зародившийся еще в середине 30-х годов фортепианный концерт: создаются концерты Ходжа-Эйнатова, Абрамяна, Долуханяна. Выделяются среди них своими художественными достоинствами «Героическая баллада» А. Бабаджаняна и «Концертино» А. Арутюняна.

Г л а в а III

ПОСЛЕДНЕЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ

Последнее десятилетие в армянской музыкальной культуре, как и во всей советской, является одним из самых плодотворных и отмеченных печатью острого своеобразия.

Небывало активной жизнью, полной общественно-значительными событиями, живет республика. Растет интерес и любовь к музыкальному искусству. Организуются молодежные фестивали и конкурсы, творческие и теоретические пленумы и декады братских национальных искусств. Благодаря им еще более расширяется обмен творческим опытом между композиторами, шире пропагандируются лучшие достижения советской музыки и получают свои «путевки» в искусство молодые дарования. Армянские музыканты чаще общаются с музыкальными культурами братских республик, зарубежных стран, знакомятся и с выдающимися представителями мирового музыкального ис-

кусства (дни Бриттена в Ереване, концерты Кливлендского оркестра и т. д.).

Армянское музыкальное творчество отмечено в этот период новыми яркими достижениями. К их числу относятся балет А. Хачатуриана «Спартак», поставленный в крупнейших театрах Советского Союза, Симфония для струнных с литаврами Э. Мирзояна, неоднократно исполнявшаяся у нас в стране и за рубежом, Скрипичная соната, Виолончельный концерт и «Шесть картин» для фортепиано Бабаджаняна. Наконец, завоевал известность целый ряд симфоний, камерно-инструментальных пьес армянских композиторов: А. Арутюняна, Э. Оганесяна, Д. Тер-Татевояна, А. Аджемяна и др.

Значительные изменения за этот период происходят и в области армянской фортепианной музыки. С каждым годом все больше становится контингент учащихся-пианистов. Быстрыми темпами растет их профессиональный уровень. Все шире используются ими богатейшие возможности фортепианного искусства и его ценнейшие традиции. Наряду со своими учителями широко участвует в концертах молодежь школ, училищ, консерватории. Все чаще и чаще афиши сообщают о новых, еще незнакомых слушателям именах.

Особенно убедительно свидетельствуют о больших сдвигах выступления студентов консерватории. В последние годы в ряды педагогов специального фортепиано армянского музыкального вуза вступают его же выпускники: Вилли Саркисян (класс и. о. профессора К. А. Малхасяна), лауреат Всесоюзного фестиваля Елена Абаджян, Ваге Агаронян (класс профессора Р. Х. Андриасяна), лауреат I Закавказского конкурса музыкантов Нина Степанян, А. Байбуртян (класс профессора Г. В. Сараджева) и другие.

Блестящим достижением советской, и в том числе армянской музыкальной культуры становится рождение новых имен лауреатов Международных конкурсов, питомцев Московской и Ереванской консерваторий Ю. Айрапетяна, С. Алумяна (класс профессора Я. В. Флиера), Н. Акопян (класс Д. А. Башкирова) и С. Навасардян (класс В. В. Умр-Шата)¹.

В Ереванскую консерваторию приезжают учиться не только советские граждане из других республик, но и одаренная молодежь из зарубежных армянских колоний, стран Ближнего Востока, Северной и Южной Америки.

Новым свидетельством растущей музыкальной культуры в эти годы становится открытие аспирантуры при Ереванской консерватории.

Многогранным и чрезвычайно сложным представляется фортепианное творчество в Армении.

В армянском фортепианном творчестве, как и в других жанрах, наряду с прочно установившимися традициями, приведшими ее к блестящим достижениям в прошедшие годы, проявляются новые творческие устремления. Это обновление проникает и в сферу национальных традиций. В фортепианном творчестве пробуждается интерес к более глубинным пластам армянской народной и профессиональной

¹ Ю. Айрапетян—лауреат трех конкурсов: V Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Варшаве, 1955 г. (2-е место), имени Листа в Будапеште 1956 г. (4-е место), имени королевы Елизаветы в Брюсселе 1960 г. (8-е место). С. Алумян — лауреат двух конкурсов: Пражского им. Сметаны 1963 г. (3-е место), имени Энеску в Бухаресте, 1967 г. (1-е место). Н. Акопян — лауреат конкурса имени Шумана в Цвиккау 1964 г. (1-е место). С. Навасардян — лауреат конкурса им. Шумана в Цвиккау 1966 г. (2-е место).

музыки, к искусству старинных средневековых лирических и лирико-драматических произведений монодического склада — тагов и духовных песен — шараканов, которые сохранили свое художественное значение и в наши дни.

Вместе с этим усиливается интерес к сложным проблемам современного композиторского мастерства. Пытливо изучают армянские музыканты строгий рационализм современных музыкальных школ, опыт их лучших представителей. Стремление к расширению и обновлению арсенала средств музыкального языка приводит армянских композиторов к использованию приемов дodeкафонии, конструктивности.

Армянские композиторы обращаются также к музыке старинных европейских школ доклассического периода, увлеченные четкой логичностью их мышления, величием и простотой выраженных в ней чувств. Формы хоралов, ча-кон, пассакалий встречаются в целом ряде фортепианных пьес армянских композиторов.

Признаки наметившегося поворота в сторону большей ясности и рациональной организованности можно наблюдать не только в армянской музыке и не только в фортепианной музыке. Этот исключительный интерес к камерности, экономии музыкальных средств, лаконичности явился результатом исторически закономерного процесса в современной музыке. И не случайно наряду с крупными формами все больше создается произведений камерного плана, для которых характерны особая строгость формы, внутренний динамизм музыки и лаконичность изложения. Ничего лишнего, что могло бы отвлечь от основного, главного.

Еще издавна было известно, что высокий уровень камерного творчества, умение композиторов ограничивать себя в средствах выражения при глубине содержания — прежде всего показатель зрелости и серьезности музыкаль-

ной культуры в целом. Видимо, эта закономерность действует и на этом этапе. Черты камерности проникают в самые разные формы фортепианных произведений: сонаты и прелюдии, картины и вариации.

Таким образом, в фортепианной музыке Армении наблюдается прочная опора на национальные традиции и классику при огромном интересе к современности. Здесь и непринужденное музицирование, передающее живое дыхание музыки, и попытка использовать национальные формы старинной европейской музыки, и вместе с тем обращение к глубинным пластам средневековой армянской музыки, своеобразное использование приемов додекафонии и конструктивизма. По-разному выражаются эти творческие устремления в фортепианных произведениях.

Фортепианное творчество последнего десятилетия охватывает произведения армянских композиторов разных поколений: старшего (А. Степанян, А. Хачатурян и другие), среднего (А. Бабаджанян, А. Арутюнян, Г. Чеботарян, Э. Багдасарян, Э. Абрамян, Л. Аствацатрян и другие) и молодежи, вступившей в искусство в последние пять—десять лет (Г. Овунц, Э. Аристакесян, Т. Мансурян, С. Шакарян и другие).

На этом этапе также обнаруживается развитие разных образцов крупных и мелких форм. И почти в каждой форме — будь то прелюдия или соната — можно встретить разные творческие направления. Часто проявляются творческие черты поисков, обновления музыкального языка в произведениях молодежи.

Стремление «к новым берегам» в этой области характеризует и представителей среднего поколения. Наиболее яркие результаты мы встречаем именно в их фортепианных произведениях. Убедительным примером этому—замечательные фортепианные «Шесть картин» Арно Бабаджаняна. На-

ряду с этим надо подчеркнуть и плодотворную деятельность тех композиторов, которые, прочно следуя традициям, обогащают армянскую фортепианную музыку рядом высокожудостенных произведений.

В фортепианной музыке получают более широкое развитие полифонические жанры, они продолжают тенденции полифонических сонат, фуг, партит и свидетельствуют о возросшей профессиональной технике композиторов.

Упомянем прелюдию и фугу, прелюдию и токкату Э. Арутюняна, прелюдию и токкату А. Пирумова, прозвучавшие как обязательное произведение на II Международном конкурсе пианистов им. Чайковского, полифоническую партиту и сонату-брева Л. Аствацатряна и другие.

Большую склонность к полифоническим формам старинной музыки проявил композитор Левон Аствацатрян. Его два цикла — соната-брева (1961) и полифоническая соната (1964) явились интересными образцами этого жанра и написаны с хорошим профессиональным мастерством. Композитор сумел вдохнуть новую жизнь в классические формы фуг, арий, хоралов, инвенций.

Соната-брева¹ обладает безусловно рядом художественных достоинств. К числу их надо отнести ее содержание, утверждающее светлое, разумное начало в жизни, к которому приходит композитор через глубокие думы о жизни, войне и героизме, через тяжелые переживания.

Назав свое произведение «Соната-брева», композитор как бы подчеркнул сжатость, компактность изложения, лаконичность выражения. Он объединил все три части сонаты — инвенцию, арию, фугу — интонационно-темати-

¹ Посвящена выдающейся советской пианистке М. Гринберг и исполнена ею в Москве.

ческой общностью¹ и этим придал большую стройность, целостность всей форме.

Второе произведение Аствацатряна — пятичастная полифоническая партита, состоящая из инвенции, фугетты, жиги, хорала и рондо-остинато. По существу, полифоническая партита близка к форме классической сюиты, состоящей из небольших пьес танцевально-песенного и инструментального склада. Пьесы эти связаны друг с другом единым динамическим развитием и общностью полифонических приемов.

В партите разрабатываются народно-песенные и народно-инструментальные интонации. Они проникают в факту-

Maestoso. $\text{d} = 60$

pp len.

¹ Первая тема инвенции проникает в коду арии, в разработку и кульминацию фуги. Вторая тема инвенции проходит в интермедии и в предкульминационном разделе фуги.

ру «Хорала», создавая в ней родственные с хоровыми партитурами Комитаса черты с их вокальной выразительностью отдельных линий, с органным пунктом одного голоса в сочетании с другими развитыми голосами (стр. 175).

В «Инвенции» можно обнаружить интересные приемы звукоподражаний свирели в бесхитростной мелодии на выдержаных аккордах,

Allegretto con moto

Lenito

в «Рондо-остинато» барабанам — в остинатных широких фигурациях баса; на котором звучат интервалы терции и кварт. При этом выступают подчас свежие и острые ладогармонические сочетания¹, тетрахордовое строение темы фугетты, частые приемы полигармоничности, способствующие богатству выражения и образности.

Заметный интерес слушателей возбудили и «Фантастические вариации» Э. Аристакесяна² (1965). Темперамент, богатство фантазии при графичности характера свойственны теме с пятью вариациями.

¹ Небезынтересно заметить, что Аствацатрян в своих произведениях отказывается от обозначения метра и тактовую черту ставит по смыслу фразировки.

² «Фантастические вариации» были исполнены на молодежном пленуме СК СССР в Москве в 1965 году.

Особняком воспринимается конструктивно четкая, обрамляющая вариации тема с определенным национальным колоритом (Andante).

Andante sostenuto

Она динамично раскрывается в различных вариациях и доходит до сильной кульминации. Создается цельная, за-конченная форма.

Наряду с острой, диссонантно звучащей ладогармонической и богатой ритмометрической сферой в вариациях выделяется динамичная, изобретательная по характеру фортепианская фактура. Здесь более всего запоминаются стремительные, насыщенные энергией короткие пассажи, построенные на различных интервалах, своеобразные приемы — скучая, словно в инструментовке деревянных в вариации темпо *тартсія* или красочные «всплески» интервалов в *Adagio*. Последние особенности вариаций напоминают об успешных опытах молодого композитора в жанрах симфонической музыки¹.



“Детская музыка обогатилась рядом новых сборников, созданных для музыкального воспитания детей и юношества.

¹ Э. Аристакесян — автор симфонии, концерта для альта с симфоническим оркестром и балета «Прометей».

Появились «Детские страницы» Гегуни Читчян. Каждая миниатюра — интересная зарисовка, близкая детскому воображению. Тут и задорный «Танец зайчика», пляска «Дождик», неторопливая «Прогулка», веселая «Игра в мяч» и другие. Близок к содержанию сборника Читчян сборник пьес С. Самвелян (1960). Среди шести простеньких пьес этого сборника выделяется «Танец старого охотника», веселая жизнерадостная «Весна». Бодрый характер сборника завершает пьеса «Цирк», очень непосредственная по своему выражению.

Интерес представляет сборник Ю. Геворкяна. Здесь и детские игры, танцы («Танец», «Игра в лошадки») и бытовые пьесы («Колыбельная»). Живость и конкретность придают пьесам элементы звукоподражания («Кукушка», «На детской железной дороге»). Образны и доступны для детского восприятия и несколько более сложные пьесы С. Нагдяна, Э. Хагагортияна, А. Лусиняна.

В эти годы написан и «Альбом детских пьес» Г. Мелик-Мурадяна. В этом сборнике довольно часто используются приемы полифонического развития (имитации). Из пяти пьес более выделяются веселый «Танец Карине» и драматически насыщенное лирическое «Размышление», рассчитанные на исполнение в старших классах школы.

Примечательно обращение к детской музыке в последние годы жизни маститого композитора Аро Степаняна. В своем последнем опусе «Лирические пьесы» (1965), стремясь воспитать на народно-музыкальном материале подрастающее поколение, композитор обработал четырнадцать народных ашугских мелодий (песенных, танцевальных, маршевых). В разнообразных лирических, шуточных, обрядовых и героических пьесах он сохранил их подлинный характер, темпы, формы построения. Этот сборник воспринимается как завет молодежи всегда быть близким на-

родному творчеству, знать и беречь его. Доступные для исполнения, пьесы эти рассчитаны на учащихся детских музыкальных школ. Они просты в своем фортепианном изложении, в них учитывается возможность детского исполнения.

В своем фортепианном творчестве А. Хачатурян «не забывал» детей и в этот период. В 1959 году была создана сонатина, посвященная учащимся детской музыкальной школы города Прокопьевска.

Небольшая по форме (хотя и трехчастная), несложная по фортепианной фактуре, она представляет собой свежее, привлекательное произведение. Молодостью, бодростью веет от образов сонатины: смелых, решительных, задорных (первая часть), светлых, лиричных (вторая), полных неиссякаемой энергии, действенной силы (третья часть).

Музыка сонатины (особенно ее первой части) полна юмора, остроумия. Привлекательность образов усиливает и национально определенный музыкальный язык и, особенно, динамичная фактура. Так, талантливо использованы в сонатине приемы классической «школьной» техники — октавные до-мажорные гаммообразные ходы в восходящем и нисходящем движении, ломанные октавы (первая часть), выразительны скрупулезные аккорды (вторая часть). Ритмическая энергия, выпуклые штрихи придают им новое звучание. Часто встречается в сонатине и излюбленный характер фактуры Хачатуряна — токкатность (первая и третья части). Сонатина с первых дней своего создания завоевала интерес пианистов. Благодаря яркости музыки она вышла из «строгих» рамок педагогического репертуара и успешно звучит с концертной эстрады.

В 1964 году Хачатурян создал вторую тетрадь «Детского альбома», куда вошли пьесы «Скакалка», «Игра на зурне», «Траурное шествие», «Вечерняя сказка», «Две

смешные тетеньки поссорились», и другие — всего десять номеров, разнообразных по фактуре, национально ярких.

В богатой и содержательной армянской фортепианной литературе для детей встречаются иногда и однообразные, маловыразительные образы, «заигранные интонации», которые обедняют ее и ограничивают от «большой музыки взрослых».



В отдельную самостоятельную область складываются обработки и переложения для фортепиано. Обращение к ним свидетельствует о стремлении обогатить фортепианную музыку лучшими образцами армянского народного и профессионального творчества.

За годы советской власти в армянской фортепианной музыке появляются обработки песен Комитаса и Саят-Новы, ашуга Дживани, романсов Р. Меликяна, танцев из балета «Анант» и оперы «Седа» А. Тер-Гевондяна, отдельных номеров из оперы «Героиня» А. Степаняна, переложения музыки А. Хачатуриана к драме «Маскарад» М. Ю. Лермонтова и целого ряда других произведений. Авторами этих обработок явились пианисты-профессионалы Р. Андриасян, Г. Сараджев, А. Долуханян, Г. Чеботарян и другие. В этих пьесах авторы стремятся к сохранению характера звучания оригиналов. Они смело используют богатейшие средства современной пианистической техники — как динамические, так и красочно колористические.

Популярны среди них обработки песен Комитаса для фортепиано, сделанные Р. Андриасяном. В сборник транскрипций объединены шесть песен: «Гарун а», «Куропаточка», «Ветром вей», «Ой, Назан им», «Абрбан», «Абрико-

совое дерево». Выделяется среди них транскрипция «Гарун а»¹, снискавшая большую любовь исполнителей и слушателей. С большим драматизмом воплощен здесь образ трагической любви молодой девушки.

Обрамлена пьеса простой выразительной мелодией, в которой сохранено скромное, но полное выразительности комитасовское вступление к песне. Содержание раскрыто с большой выразительной силой. Умело найдены приемы фактурных перевоплощений: тема от одноголосной мелодии на переливах арпеджио постепенно вырастает в широкохватное октавное проведение, насыщенное звучаниями мощных октав и аккордов в басу. Это кульминационное проведение песни: в ней с огромной силой раскрывается глубокое человеческое горе. Просто и естественно происходит переход этого фактурного варианта в новый взволнованный tremolированный фон, создающий впечатление внутренней напряженности; словно ощущение острой тоски, оставшееся после взрыва чувств. В пьесе выделяются и звуки, имитирующие крик журавлей — вестников светлой весны — создающих контраст драматически насыщенному настроению пьесы.

Интересны и другие обработки Андриасяна: скерцозный «Абрбан», драматичная «Ветром вей», напоминающие по характеру настроения подлинных народных песен.

В связи с празднованием 200-летия со дня рождения Саят-Новы Р. Андриасян создал три концертные обработки песен знаменитого ашуга, довольно сложные для исполнения: «Кыманча», «Ес ми гаруб блбули пес», «Йич коним еким», которые прочно вошли в репертуар армянских пианистов.

¹ Р. Андриасян использовал вариант песни, обработанной Комитасом, для голоса с фортепиано.

В 1957 году были изданы «Пьесы для фортепиано» (на армянские народные темы) Г. В. Сараджева.

Сборник Сараджева охватил двенадцать пьес в форме миниатюр: «Два танца», три «Песни без слов», «Колыбельная», «Токкатина», «Народный напев», «Токката», «Каприччио», «Пастораль», «Экспромт». В этих пьесах проявилась высокая музыкальная и пианистическая культура автора. Здесь использованы разнообразные и богатые средства пианистической техники. Четкость, отточенность, логичность в использовании этих средств сочетаются с тонким вкусом, с графической ясностью и изяществом. Автор мастерски использует разные приемы изложения. Иногда очень скучными средствами он добивается цельного настроения, большой выразительности. Образцами этого могут служить «Народный напев» и «Песня без слов».

К числу интересных обработок армянских песен принадлежат и «Жив я доколе» на тему Саят-Новы и «На тему ашуга Шерама» Г. Сараджева.

Одновременно надо отметить и большую редакторскую работу Андриасяна и Сараджева в области фортепианной музыки армянских композиторов.

* * *

Разнообразной представляется форма прелюдий и на этом этапе. Продолжает расширяться круг образов и тем. К достижениям прошлых лет прибавляются новые, происходят сдвиги, обновляющие музыкальный язык, придающие острое, актуальное звучание многим из них. Наряду со следованием традициям русской классики и близостью к народно-музыкальному творчеству в прелюдиях заметно увлечение особенностями фортепианного стиля Прокофьев-

ва, Шостаковича, делаются попытки использования доде-кафонии, конструктивности построений.

Обогащение национального колорита прелюдий объясняется и большим интересом армянских композиторов к новым малоизвестным, малоизученным образцам народного и народно-профессионального творчества армянского народа.

К прелюдиям А. Степаняна, Э. Багдасаряна, Э. Абрамяна, создающими свой стиль, свои особенности фактуры еще в прошлый период и оставшимися верным своим творческим позициям и на этом этапе, прибавляются сочинения Э. Оганесяна, Г. Овунца, Т. Мансуряна и других.

Впервые¹ Эдгар Оганесян к фортепианной музыке обратился в «Шести прелюдиях» (1958—1960). Несмотря на свою молодость, это был уже вполне сформировавшийся, зрелый в своей музыкальной индивидуальности композитор.

«Шесть прелюдий» — это строго продуманные, глубокие по замыслу национальные образы, связанные друг с другом контрастностью характера и единством динамического развития. По тематике они перекликаются со многими хороевыми и симфоническими произведениями композитора. С суровыми, драматически насыщенными образами, навевающими мысли о тяжелой судьбе армянского народа в прошлом, волнующими своим трагизмом и мужеством, контрастируют светлые, энергичные, в которых бьет ключом живая действительность новой Армении.

Умный, ищущий художник, Оганесян всегда стремится к обновлению средств выражения. Богатый современный музыкальный язык прелюдии он обогащает особенностями не только народной песни, но и образов более глубинных

¹ Еще в раннем периоде творчества Э. Оганесян написал ряд детских пьес для фортепиано, которые не были изданы.

пластов народно-профессиональной музыки — та гов да-
лекого средневековья.

Трудно говорить в прелюдиях об определенной жанро-
вой принадлежности. Скорее всего это обобщенные образы, в которых встречаются элементы того или другого жанра. Прелюдии в большинстве развернуты по форме (с элементами куплетности, разработочности), импровизационны. Эти особенности и вместе с ними значительность тембрового начала (особенно большой «пространственный» охват отдаленных регистров) говорят об оркестровом мышлении композитора, о стремлении выпукло раскрыть оркестровые тембры в звучании фортепиано. (Для примера вспомним хотя бы авторскую ремарку: «quasi celesta» в конце пятой прелюдии). С большим разнообразием и свободно трактует композитор формы — одночастные (с вариационностью внутри, с элементами трехчастности с трио), часто находя внутренние связи в контрастных темах, выявляя яркие контрасты в родственных. Своей образностью особенно выделяются три медленные прелюдии цикла.

В первой прелюдии развиваются две контрастные темы. Первая — это словно образ Родины, суровый и монолитный, напоминающий в первых интонациях колокольный звон. Что-то напряженное и горестное есть в аккордах начала пре-



людии. Но по мере развития чувства в прелюдии становятся мужественнее и решительнее. Особенно отчетливо ощущается это в звучании мужественных, ритмически сдвоенных аккордовых комплексов.

Вторая тема, интонационно связанная с первой, напоминает образ скитальца, гонимого судьбой—«антуни», известного в армянском народном творчестве. Она звучит как скорбный драматический монолог. Тонко выразительна эта тема; в ней и тоска и надежда, а в неожиданных порывах — словно гнев и протест против жестокой судьбы. В основу этих образов легли умело переосмыслиенные интонации тага «Крунк».

Значительностью содержания отличается и эпико-повествовательная пятая прелюдия. В ее суровой, мужественной музыке ощущаются два образных начала — страстное, волевое и скорбное. Они развиваются в развернутой по масштабности форме (с большой кульминацией и последующим спадом). Чувствуется близость к эпическим народным гусанским песням о героических подвигах и тагам — в импровизационно-декламационном складе, обилии «мелодических разводов» или юбиляций, проникающих во все голоса музыкальной ткани. В этой прелюдии найдена очень своеобразная форма звукоподражания народным инструментам.

Образцом светлой и прозрачной звукописи выступает миниатюрная третья прелюдия. Ее нежная напевность, свежий ладогармонический колорит (полиладовость — сочетание ми минора с до мажором), прозрачная фактура создают ассоциации с тонкими этюдами — пейзажами армянского художника Егише Татевосяна.

Несомненный интерес представляют и остальные три прелюдии цикла. В их богатой и сложной фактуре с большим умением воплощаются в изложении частей приемы,

родственные армянской народно-танцевальной и инструментальной музыке. Одним из частых приемов является использование унисонного изложения через одну или две октавы, придающего звучанию характер уверенности, броскости, какой-то особой значительности. Однако тот же



прием подчеркивает колористический момент, например, в пятой прелюдии.

Прелюдии далеки от пианистической декоративности, внешних эффектов, хотя и ставят перед исполнителями серьезные требования как в смысле передачи глубины содержания, так и в отношении техники исполнения и красочности звучания.

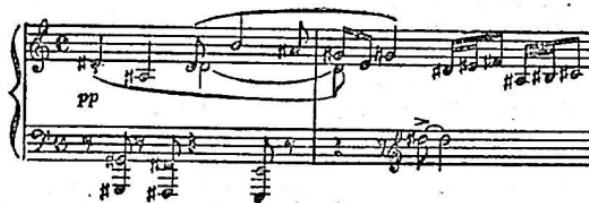
К числу значительных произведений последних лет принадлежит и цикл двенадцати прелюдий молодого композитора Гагика Овунца. К созданию этих пьес композитор обратился уже будучи автором двух крупных симфоний, струнного квартета и ряда камерно-инструментальных форм.

Прелюдии Овунца представляют собой интересный цикл и по содержанию образов и, особенно, по новизне звучания. Наиболее близки композитору лирические настроения, иногда мечтательные, иногда драматичные, динамически устремленные. Трудную задачу поставил перед собой композитор — представить целую гамму тонких настроений, разных психологических состояний. Они графически скучны, камерны по характеру изложения, не имеют

больших внутренних контрастов. Однако каждая прелюдия имеет свои нюансы и черты. В одних выступает конструктивное начало (прелюдии №№ 9, 10), другие богаты ладовой красочностью (в частности использованы старинные лады), третьи отличаются своеобразием фактурных приемов. В большинстве прелюдии очень лаконичны по форме (самая маленькая прелюдия № 7 состоит из 14 тактов), камерны, изящны по характеру. Временами в них всплывают отзвуки романтических образов. Решающую эмоциональную окраску его лучшим прелюдиям придает связь с народно-песенными интонациями. Вспомним хотя бы прелюдию № 4, где тонко проглядывают интонации «Вард кошик».

Интересны прелюдии Овунца еще одной особенностью: использованием в их фактуре скрипичных штрихов (прелюдия № 1), «приемов квартетной» инструментовки. Особенно ясное звучание квартетных «голосов» ощущается в прелюдии № 7, где последние мотивы шестнадцатых в теме как бы взяты «отдельным» смычком.

Moderato $J=88$



Эта особенность не случайна в музыкальном мышлении композитора, в прошлом скрипача-профессионала.

Овунц представляется нам пытливым, ищущим композитором и новизна звучания прелюдий временами объясняется его обращением к новым звуковым комбинациям (симметричное движение интервалов от определенного звука в прелюдии № 9, 10),

Allegro $\text{J} = 188$ 144



которые создают самостоятельный рельеф голосов, напоминающий музыку конструктивистов.

Поиски в области музыкального языка приводят в прелюдиях к использованию в качестве тональности звуков двенадцатиступенной гаммы. Таким образом, мажор и минор объединяются и подчиняются одному центральному тону. Поэтому Овунц не ставит ключевых знаков, а ограничивается указаниями тональности «до», «ми» «ре» (in Do, in Mi, in Re) и т. д. Очень ценно у Овунца то качество, что, увлекаясь поисками новых средств музыкальной выразительности, он старается не оторваться от национальной почвы. Этим объясняется своеобразие и обаяние многих прелюдий цикла.

Среди молодых композиторов интерес вызывает творчество Тиграна Мансуряна. Творческий «багаж» его не так уж мал, если считать, что он еще аспирант Ереванской консерватории.

Первым произведением, принесшим Мансуряну композиторское признание, была сонатина для фортепиано, получившая сразу после создания «право» гражданства на концертной эстраде. Спустя некоторое время композитор снова обратился к фортепианной музыке — в трех прелюдиях.

Более всего Тиграна Мансуряна привлекает камерная музыка и в этой области он добивается индивидуального

звукания. И не только фортепианные пьесы, но и произведения в других жанрах, такие, как концерт и партита для оркестра, струнный квартет — трактуются в камерном плане и волнуют искренностью и непосредственностью чувств.

По ясности, напористости характера сонатина близка к известной сонатине Хачатуряна; вероятно, она была задумана под впечатлением последней. Она так же свежа, непосредственна, жизнерадостна, «пружиниста» по музыке, национально ясна. Но вместе с тем это совершенно иное произведение — более миниатюрное по форме, сдержанное по выражению. В ней главенствует принцип «мелкого штриха», графическая четкость и отточенность деталей. Не последнюю роль в этом цикле играет и интонационная общность между частями, очень подвижными в крайних частях и лиричной, с налетом легкой грусти, средней. Полнее проявилась индивидуальность Мансуряна в последующих трех прелюдиях. Их созданию предшествовали интенсивные годы изучения современных и старинных композиторских школ, творчество Хиндемита, Прокофьева, додекафонистов и, конечно, достижения армянской музыкальной культуры.

Разны по музыке прелюдии, лаконичные по выражению, камерные по своим образам. В каждой из них есть свое, отличающее ее от других.

Отправной точкой в первой прелюдии являются народно-инструментальные интонации.

— Allegro moderato



Самобытности ее характера способствуют напряженные диссонирующие звучания, немногословие и ясность формы (трехчастность с ясной кульминацией в конце средней части).

Эта же лаконичность и сложность гармонии характеризует и две другие прелюдии. Но вместе с тем они иные.

Вторая прелюдия представляется как бы свободным «музицированием». Звучание почти графическое. Интересно в ней построение по принципу автономии отдельных линий в разных регистрах, сочетание речитативности и напевности, скучих коротких фигураций и диссонирующих интервалов, широко расположенных аккордов. В этой пьесе трудно говорить о национальном колорите, т. к. в ней использованы дodeкафонические приемы.

Иной колорит вносит третья прелюдия — энергичная, скерцозная. Она напоминает лаконичные по характеру, четкие по изложению образы прокофьевских миниатюр. Тут и быстрые перемещения рук, плотность звучания и ритмически чеканный рисунок мелодии.



Привлекает своим народным колоритом вторая тема с нарочито простым, «инструментальным» характером сопровождения с элементом полиладовости.



Тигран Мансурян только вступает в пору своего расцвета. Однако в его ранних произведениях заметны индивидуальные особенности и, самое главное — ощущение духа времени.



Новыми образцами фортепианной сонаты обогащается армянская музыка и на этом этапе. Причем и в этой форме проявляются разные тенденции, характерные для этого периода.

К жанру фортепианной сонаты (1961) обратился и Арам Ильич Хачатурян, композитор, имеющий выдающиеся заслуги в развитии армянской фортепианной музыки.

Фортепианская соната¹, как и все, что выходило из-под пера композитора, несет на себе печать его ярко самобытной музыкальной индивидуальности.

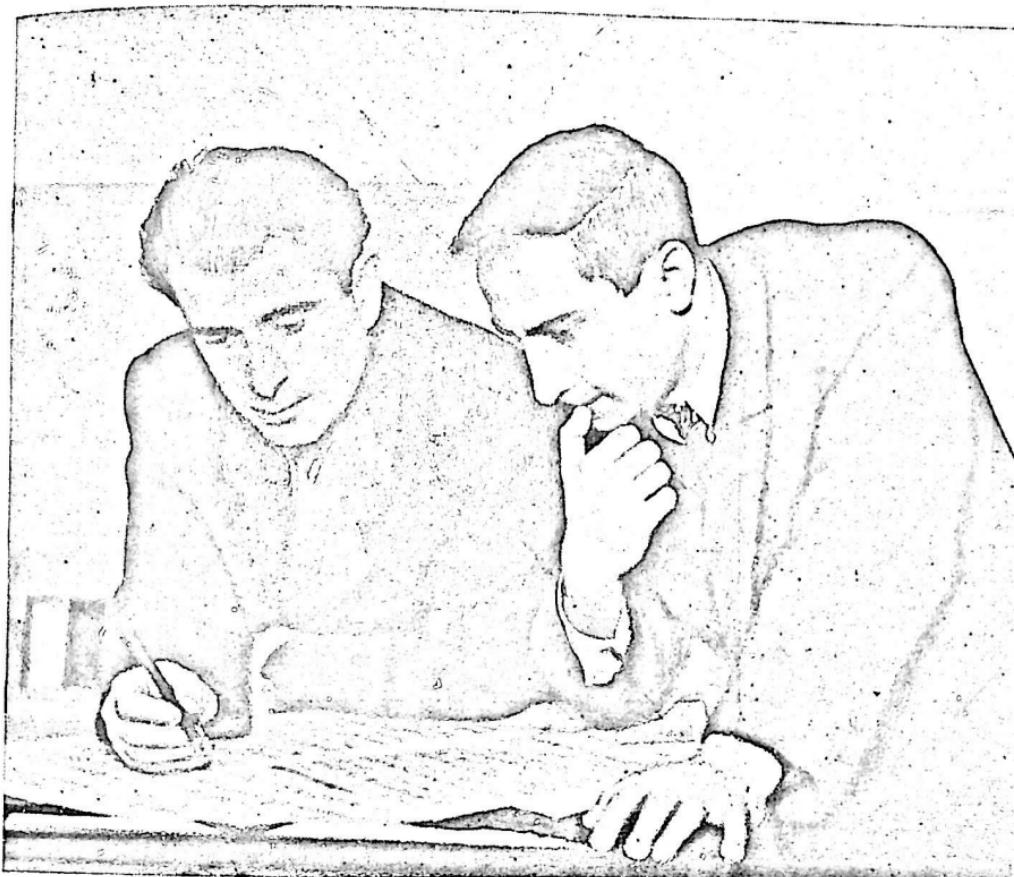
Соната крупномасштабна, сложна по содержанию. Она оставляет впечатление монументальной фрески на современную тему. Ее три части, музыкально воплощающие разные стороны нашей действительности, связаны драматургически и интонационно. С одной стороны, в сонате раскрыты жизненная сила, мечтания, дерзания советских людей, с другой — глубоко человечные чувства, сталкивающиеся с жестокими преградами. Тема борьбы с образами зла, насилия и победа высоких человеческих чувств — любви, дружбы, стремления к миру — представляются в патетичной музыке финала. Эти образы воспеваются и в заключительной коде.

¹ Соната посвящена памяти учителя А. Хачатуряна, выдающегося советского композитора Н. Я. Мясковского. Первый исполнитель ее — Э. Гилельс.

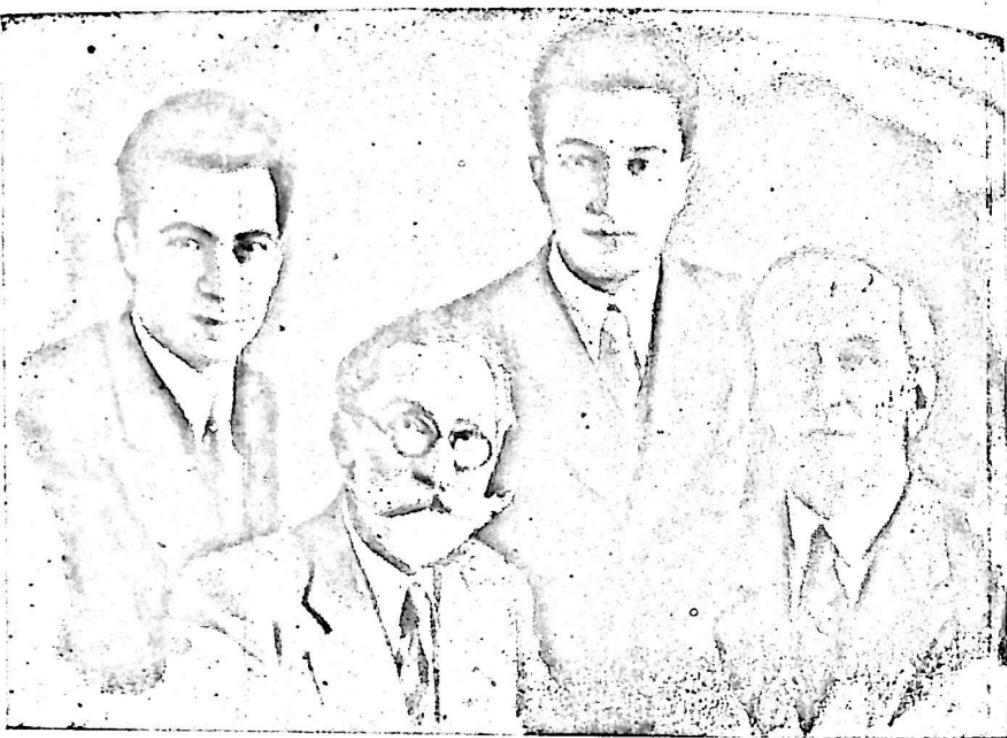
Соната напоминает широко известные балетные и симфонические партитуры Арама Хачатуряна не только огромной экспрессивностью и импровизационностью, характером образов, импозантностью их звучания. Общие интонационные связи протягиваются от этой сонаты к динамичному «Танцу с саблями» (первая часть), к образам Второй симфонии (финал), к жестоким, коварным и женственным, лирически-танцевальным темам (вторая часть) балета «Спартак». Вместе с тем содержание сонаты ново, особенно для фортепианного творчества Хачатуряна — и оно связано с высокими гуманистическими идеями современности — темой торжества подлинной человечности в борьбе против войны, насилия, деспотизма, которая так волнует сегодня всех прогрессивно настроенных людей. Большее развитие эта тема получила в finale сонаты. Здесь противопоставляются два образа. Резкостью, жестокостью характера выделяется первый образ, построенный на сочетании акцентированных, устремленных вверх интонаций в мелодии и остинато фигурированного фона. Нарочитая простота его изложения и резкая диссонантность



звучания перекликаются с образами зла, бездушной жестокости во многих симфониях, сонатах современной музыки. Второй образ — глубоко взволнованный — близок, особенно интонационно, лирической теме Второй симфонии (теме со «вздохами» из первой части).



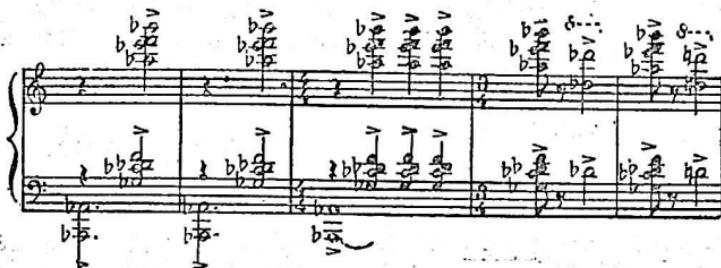
С. Х. Джрбашян и Э. И. Багдасарян



К. И. Игумнов с армянскими музыкантами. Справа налево в первом ряду: К. Н. Игумнов, К. С. Сараджев, во втором ряду:
Г. В. Сараджян, Р. Х. Андриасян



Интенсивно развиваясь, эта тема вырастает в грандиозное звучание, воспевающее жизнь.



В этот образ Хачатуриан вкладывает свое кредо передового современного художника.

В сонате Хачатуриан большое предпочтение отдает токкатным эпизодам, построениям с длительными нагнетаниями энергии к мощным кульминациям. К этой задаче привлекаются сложные и напряженные ладогармонические (приемы полигональности, полиладовости, целотонные звукоряды и другие) и метроритмические средства. При этом, как всегда, композитор опирается на богатейший арсенал средств, родственный народной и ашуго-гусанской музыке.

Экспрессивной насыщенности музыки способствует преобладание в фортепианной фактуре разнообразных видов крупной аккордовой техники. Здесь значительно чаще, чем в предыдущих произведениях, используются ударные свойства фортепианного звучания и поэтому испещряет многослойную и многозвучную фактуру требованиями *trateato*, *recco*, *pesante*, *feroce*, *ff*, *ffff*, а в темповых указаниях *presto*, *prestissimo*, сильно динамизируя музыку, подчеркивает ее огромную эмоциональную силу.

Соната представляет собой большую художественную ценность как новое воплощение неисчерпаемой современной тематики.

Другим примером является соната молодого композитора Степана Шакаряна. Это произведение — творческий отклик композитора на смерть выдающегося мастера современной музыки Пауля Хиндемита. В сонате нашли свое отражение новые тенденции в армянской музыке — тяготение к линейному мышлению, черты четкой конструктивности, простота и строгая графичность письма, лаконичность выражения. В этом смысле соната — интересная творческая попытка на пути развития армянской фортепианной музыки.

По своему жанру соната более подходит к лирико-философскому типу. Она трехчастна. Центральным разделом становится средняя часть — скорбное *Largo funebre*, построенное конструктивно очень четко (короткие построения в сложной трехчастной форме).

Своеобразно ее музыкальное звучание. Состояние оцепенения, неподвижности, острого напряжения сил выражено в полифоничной фактуре крайних частей, движение ощущается только в мелодических ходах, словно в них прорывается чувство боли.

Largo ♩ = 58

Характер более одушевляется в средней части, где отчетливее вырисовываются движущиеся линии. Побеждает в Largo просветленное звучание — тембр ала челеста на фоне мажорного трезвучия, словно говорящее о вере в жизнь, силу разума, в бессмертие подлинного искусства. Largo контрастирует с самостоятельными по характеру крайними частями сонаты.

Первая часть по музыке очень действенна, упруга, оставляет впечатление бесконечной текучести, непрерывного движения. Как весьма характерный прием, здесь выделяется принцип «самовысказывания» инструмента. Темы словно рождаются в музицировании, так непосредственно и свободно идет мелодическое развитие, вычерченные скромными, сдержаными линиями без пышных красок, изысканных нюансов. В качестве примера можно привести побочную партию в экспозиции, где «самовысказывание» идет на фоне выдержаных, строгих интервальных звучаний.

Другим примером может быть и раздел разработки, где короткие тематические интонации сливаются в горизонтальные линии, стремительно нагнетающие энергию к кульминации.

Вместе с этим первая часть строится на контрапунктических проведенииах, имитациях. Эти приемы проникают и в финал сонаты.

Финал сонаты насыщен сильными контрастами и весь направлен к острой и напряженной кульминации. Итог сонаты решительный, волевой. Финал построен в форме сквозных вариаций. Сама тема мрачная, сосредоточенная, изложена одноголосно в глухом басу. Она напоминает по характеру темы старинных чакон и пассакалий.

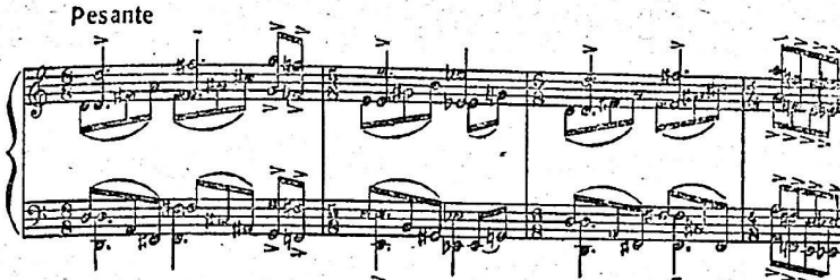
Несколько необычно раскрывается форма вариаций. Они в основном сохраняют рельеф изложения темы, вместе с тем придают ей каждый раз разный облик.

Контрасты внутри самого содержания вариации отчетливо проявляются в фортепианной фактуре, графически строгой, динамичной.



Сочетание разнообразных фактурных изложений подчеркивает «финальный» характер части.

Проведения в крайних регистрах и остро акцентированные октавные звучания, сочетающиеся с подголосками в средних голосах,



с изложением противодвижущихся контрапунктических линий придают особую диссонантность, обостренность характеру музыки. Политональность в гармонии, полиритмия вместе с острыми динамическими штрихами также способствуют этому.

В целом благодаря новизне и своеобразию звучания соната выделяется среди фортепианных сонат армянских композиторов и безусловно является интересным образцом в этом жанре.



Единичными образцами в этот период отмечена форма концерта.

В 1959 г. был закончен трехчастный концерт Арто Степаняна. Он продолжает линию многих концертов, созданных в предыдущий период: прочно опирается на народно-песенные интонации (в I части использованы интонации «Крунк») и в то же время строго преломляет в себе традиции русского классического концерта.

Концерт — интересное произведение, привлекающее исполнителей и слушателей богатством мелодического материала, тонкостью национального колорита. Особенной чистотой и тонкостью выделяется лирическая сфера высказывания. То это светлые, романтически взволнованные

образы (главная партия первой части) или скорбная мелодия (побочная партия первой части), то это настроения сосредоточенности, глубокого раздумья, контрастирующие с нежностью, проникновенностью в средней части, то драматически напряженная песенная тема в финале. Мелодичность и национальный колорит пронизывают весь концерт. Народный колорит проявляется и в скерцозно-танцевальной теме в финале концерта, напоминающей народные шуточные песни.

Превалирование лирической сферы естественно накладывает отпечаток некоторой камерности звучания. Покоряет мелодическое обаяние тем, изящная и колористически богатая фортепианская фактура (особенно журчащая фигурационная техника, интересное сочетание партий фортепиано и оркестра, особенно перекличка в финале).

Концерт Степаняна безусловно обогатил эту форму армянской фортепианной музыки.

Интересным опытом на данном этапе была пьеса для двух фортепиано и ударных А. Арутюняна и А. Бабаджаняна — сочинение, которое было связано с обостренными ритмическими импульсами и темброво-колористическими эффектами, характерными для многих произведений современной музыки.

Привлекает внимание армянских композиторов на этом этапе и такая форма пьес программного склада, как музыкальные картины.

В 1961 году были изданы «Три музыкальные картины» А. Арутюняна, признанного мастера армянской советской музыки. Его лучшие фортепианные произведения выдержали самое трудное, но и самое верное испытание — испытание временем. В последнем цикле композитор, оставаясь верным своему фортепианному стилю, отмеченному тонким вкусом и изяществом, замечательным мастерством факту-

ры, будучи художником чутким к веяниям времени, внес много нового в музыкальный язык.

«Три музыкальные картины» проникнуты подлинной народностью. Картины природы, героического народного шествия, пейзажи гор и долин овеяны чувством искренней любви и неподдельного интереса к ним. Все три пьесы связаны подлинной «картинностью» содержания и определенной общностью приемов музыкального языка.

Первая картина «Ветер проносятся в горах» написана в жанре токкаты. В ней большое значение приобретает момент звукоизобразительности, усиливающий «картинность». Через всю пьесу проходит звукоподражание ветру, создающее своеобразный фон в среднем голосе, на котором звучит напевная тема.



Немаловажную роль играет фортепианная фактура. Тема «Токкаты» подвергается интенсивному развитию, ее интонации то уподобляются оглушительному шквалу в акцентированных аккордовых перебросах, то звучат как эхо в

ритмических имитациях, то подобны завыванию ветра (марцеллато малых секунд).

Во второй картине «Вечер в Ааратской долине» воспевается поэтический пейзаж после знойного летнего дня, напоенный ароматами цветов, зелени, нежными лирическими зовами. Эта картина родственна образам ранее созданных фортепианных произведений Арутюняна (II часть Концертинно) широким мелодическим раздольем, яркими народно-песенными интонациями. Однако в этой пьесе заметны новые черты: особая терпкость и насыщенность звуковой палитры, сказывающаяся в ладогармоническом строении.

Наиболее яркий, впечатляющий характер имеет последняя картина «Танец сасунцев», выделяющаяся среди фортепианных произведений Арутюняна. Построенная по принципу постепенного нарастания силы звучания, она создает почти зрительное ощущение картины растущего народного шествия. Интересно задуман музыкальный образ. Он раскрывается двупланово: с одной стороны — танцевальная мелодия со скользящими упругими интонациями, с другой — фон, броский остинатный ритмический рисунок, подражающий звучанию ударного инструмента.



Ритм барабана настолько активен, что выходит в пьесе из своих обычных рамок фона: повторяясь на протя-

жении всей пьесы, он динамизирует тему, придает ей суровый, мужественный колорит, а в напряженной кульминации, сливаясь с начальными интонациями темы, доводит



ее до экстатического звучания. В фортепианной фактуре преобладает динамичный «ударный» характер (острая акцентуация, охват широкого диапазона звучаний «ударами» октав, диссонирующие аккорды).

Самым ярким произведением последних лет в армянской фортепианной музыке явились «Шесть картин» Арно Бабаджаняна. Многообразно их содержание. В шести небольших картинах, драматургически связанных, проходит цепь контрастных друг другу образов. Цикл открывается лирико-драматической «Импровизацией» с тонким национальным колоритом, за которой следует живописная «Народная», а затем и гротескная «Токкатина». «Интермеццо» как бы подготавливает сосредоточенный торжественный «Хорал». Цикл завершает картина «Сасунский танец», которая своей эпической силой, богатырской импульсивностью подобна финалам крупных инструментальных произведений. В цикле фантастика сочетается с действительностью, песенное с танцевальным, гротеск с юмором.

Следует отметить, что «Картины» явились результатом довольно длительного процесса творческой эволюции, которая проявилась в ряде крупных произведений композитора, начиная еще от «Героической баллады» (Скрипичная

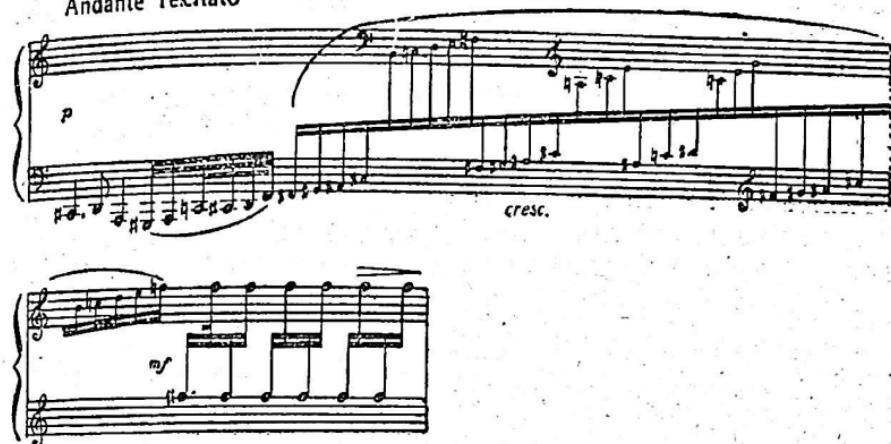
соната, Виолончельный концерт и др.). В них все более обострялся и усложнялся интонационный строй, лаконичнее и концентрированнее становилась мысль. В результате Бабаджанян впервые в армянской музыке использовал в своих «Картинах» приемы сериальности, отдельные схемы додекафонной музыки. Но, используя их, Бабаджанян в то же время остался армянским композитором, прочно стоящим на реалистических позициях и сохранившим свою яркую, самобытную индивидуальность. Журнал «Советская музыка» писал: «Не детали серийного письма определили захватывающий динамический пульс этой музыки, а огромный эмоциональный заряд, яркая образная содержательность национального искусства, столь характерные для дарования Бабаджаняна¹.

Фортепианный цикл «Шесть картин» открывает «Импровизация».

Лирический образ «Импровизации» построен в сменах разных настроений; он порывист, весь во вспышках, «взрывчат», как часто бывает у Бабаджаняна. Задумчивые речитативы вливаются в страстное активное высказывание, завершаются выразительными «вздохами» аккордовых секвенций (в крайних частях), сменяются стремительным порывом (в средней части), вобравшим в себя энергию чувств, контрастных сопоставлений, выраженных ранее (в первой части). Своеобразен тонкий национальный колорит, который создается здесь ладовым характером короткого речитатива и интересным фактурным приемом — глиссандированием к одной настойчиво выпевающейся интонации, — характерным для народной музыки и встречающимся в более ранних произведениях Бабаджаняна.

¹ «Советская музыка», 1965 г., № 9, стр. 5,

Andante recitato



Значительна в «Импровизации» одна особенность: насколько широко, внутренне свободно течет мысль композитора, настолько лаконично собрана, емка ее небольшая трехчастная форма. И в этой особенности высшее проявление смысла «камерности». Контрастна «Импровизация» «Народная»— своеобразная стилизация юмористической танцевальной сценки. Принцип стилизации отдаленно напоминает пьесы *a la russe* Чайковского, гавоты Прокофьева с их характеристикостью образов. Но «Народная»— это глубоко своеобразная картина, Сохраняя изысканно тонкий рисунок армянских танцев, Бабаджанян строит крайние части «Народной» в двух разных схемах serialности (в изложении тематического материала и комбинации основного ряда с ракоходным вариантом) и этим придает новизну и свежесть фортепианному звучанию. Когда же вступает «Токкатина», то сразу исчезают свет, улыбка, добро, веющие от живописной «Народной». Музыка этой картины полна страстной динамики, напряженности дви-

жения. Основным выразителем наступающей активной силы является короткая, ритмически броская тема, развивающаяся приемами «остинатной повторности». Раздаваясь настойчиво, она временами прорезывает ткань своим острым звучанием, то налетает как смерч, то становится властной, как бы уже достигнув вершин торжества (тема в увеличении). Что-то зловещее чудится в ней, невольно всплывают в памяти ассоциации с образами гротеска, мрака, зла в ряде произведений Прокофьева и Шостаковича.

Четвертая картина — «Интермеццо» значительна по своей роли в драматургии цикла. От нее начинается как бы второй раздел, где между картинами более обостряется контраст и усиливается драматическое напряжение.

Промелькнув как фантастическое видение, «Интермеццо» запечатляется двуплановостью своего образа (тоже построенного по схеме сериальности); с одной стороны, задумчивого, сосредоточенного, с другой — в взволнованных порывистых звучаниях романтического характера.

Одной из самых ярких новаторских частей цикла является «Хорал». Его художественная сила заключается в том, что особенности формы хорала умело, органично сочетаются с достижениями современного композиторского мастерства, а вместе с тем овеяны национальным колоритом.

Содержание «Хорала» полно большой душевной силы. В нем выражены раздумья нашего современника о жизни, о смерти, затрагиваются философские проблемы. Сама тема сдержанна, логически завершена. Она сохранила в себе многие особенности старинной формы хорала (четкая квадратность построений, замкнутая логика гармонического движения, вертикально-аккордовый строй, приемы простейшего варьирования).



Тонкое творческое чутье подсказало здесь композитору органный характер фактуры с его тембровым своеобразием, многогранностью, с ясным включением и выключением регистров. Но при этом изложение избежало излишней массивности, тяжести, перегруженности.

В «Хорале» Бабаджанян остался верен принципу мотивного развития, частому не только в старинных хоралах, ричерках, чаконах, но и в произведениях современной музыки (Прокофьева, Хиндемита).

Талантливо раскрыт в «Хорале» и национальный колорит. Мелодические фразы, составляющие как бы его «душу», имеют определенный ладовый колорит и органично сочетаются с отдельными приемами дodeкафонии¹.

Справедливо отмечалось, что «Хорал» национально характерен даже с элементами архаики и в то же время глубоко современен².

«Хорал» был отмечен известным советским музыковедом Мазелем как «один из ярких образцов свободной трак-

¹ Если сопоставить между собою звукоряды темы и мелодических ходов, получится один и тот же 12-ступенный ряд, но расположенный в двух случаях по-разному: один раз в прямом направлении, другой — в обратном.

² «Советская музыка», 1967, № 2, стр. 22.

товорки принципов додекафонизма на ясной национальной основе в советской музыке»¹.

Драматургию цикла завершает «Танец сасунцев». Это картина празднества, в которой ожидают мужественные и суровые образы потомков сасунских героев, овеянных легендарной славой.

Талант Бабаджаняна в этой пьесе раскрывается с особенной силой. Он создает крупную масштабную картину. Суровы и чеканны танцевальные ритмы, звонки переклички, смелы энергичные призывы. Они симфонизируют «картину». Начинаясь одноголосно, тема,



непрерывно обрастающая новыми интонациями, обновляясь метроритмически, насыщаясь подголосками, доходит до неистового пляса, полного огня и темперамента в многозвукной полифонической фактуре.

Здесь особенно следует остановиться на фортепианной фактуре картины. Большую роль в ней играют приемы «ударной техники», быстрые акцентированные репетиции, неожиданные, смелые скачки, использование самых различных тембров, требующее часто слияния функций обеих рук, что ведет к многоголосности изложения, к охвату всего регистра инструмента.

¹ «Советская музыка», 1965, № 8, стр. 18.

Большую роль играют полифонические приемы и метроритмика. Тут и стреттные проведения, ритмическое увеличение темы, полиритмия, смены различных комбинаций метрических схем. Важно то, что все эти средства не самоцель, они органически связаны с существом самой музыки, вытекают из природы самого танца.

«Шесть картин» получили самую высокую оценку широкой музыкальной общественности далеко за пределами Армении выдающимися музыкантами Д. Шостаковичем, Б. Бриттеном и другими¹.

С достижениями «Шести картин» связана и «Поэма» Бабаджаняна—яркое виртуозное произведение концертного плана.

«Поэма» вошла в репертуар пианистов на III Международном конкурсе имени Чайковского как обязательное произведение советской музыки и звучала в исполнении молодых музыкантов разных стран. «Поэма» масштабна и компактна по форме. В ее одночастной форме намечаются три неразрывные части, контрастные по характеру, но вместе с тем связанные органически с единой динамической кульминацией. Национальный колорит «Поэме» придает мелодичность ее крайних частей. Она построена на короткой певучей теме, звучащей на плавном аккомпанементе.

Вариант этой темы величественно заключает «Поэму». Яркая контрастность характерна для первой части. Более развернутым разделом выступает средний раздел *Presto brillante*, представляющий стремительный интонацион-

¹ «Шесть картин» были исполнены на Международном симпозиуме музыковедов в Берлине в 1965 году как одно из самых талантливых произведений советской музыки последних лет.

ный поток шестнадцатых кварт, складывающихся в причудливые узоры. В его основе композитор использовал «точечный метод» додекафонии (пуантилизм), подчеркивающий острую динамичность, четкость отдельных звучащих регистров. В нем обнаруживаются связи с крайними частями (в интервально перевернутых ходах мелодии в первую очередь).

Четко пульсирующая, эта часть развивается в постоянном нарастании и разрешении звуковой плотности тембров, в неожиданных поворотах, едва уловимых оттенках, в гибко сменяющих друг друга микроконтрастах. Таким образом нагнетается огромная энергия к последнему кульмиационному разделу «Поэмы». Небезынтересно отметить, что Бабаджанян сумел предвосхитить контраст внутри формы «Поэмы» противопоставлениями уже во вступлении, где короткие взрывы чувств сочетаются с плавным движением, альтерированием октав. Такие приемы захватывают и захватывают внимание слушателей.



Фортепианная кафедра Ереванской государственной консерватории
имени Комитаса

«Поэма» свидетельствует об активном отношении композитора к отражению жизненных процессов современности, богатом восприятии ее явлений. В ней по-новому использованы средства музыкального языка Бабаджаняна. Органически воспринимаются в «Поэме» остинатные ритмы, нагнетающие огромную энергию и резко диссонирующие звуковые « пятна » из последований пяти звуков, острьё динамические штрихи « ударной » техники и певучая мелодичность национального склада.

Следует отметить, что, несмотря на сложность и виртуозность фактуры, удивительная пианистичность «Поэмы» становится настоящим «сюрпризом» для ее исполнителей. Это качество присуще почти всем произведениям композитора и исходит из особенностей самого пианистического мышления Бабаджаняна, его умения облекать свои мысли и чувства в звучание фортепианной формы.



Теперь, после знакомства с достижениями армянских композиторов за последние годы, когда обращаем взор в прошлое, становится особенно очевидным, какой большой, сложный и интересный путь прошла армянская фортепианская музыка. Создание ее первых образцов было связано со становлением национальной музыкальной школы во второй половине XIX века.

Фортепианное творчество досоветской Армении создавалось усилиями отдельных талантливых композиторов-одиночек в условиях, когда только начинался процесс записи и обработки народно-песенных образцов, когда только складывались музыкально-исполнительские традиции, изучался опыт европейской музыкальной культуры. На

заре армянской фортепианной музыки в обработках песен и танцев Комитаса, Н. Тиграняна, в танцевальных инструментальных пьесах Т. Чухаджяна, Г. Корганова, в лирических миниатюрах С. Бархударяна порою крайне скромными средствами разрешалась важная задача создания армянского национального фортепианного стиля.

Установление в Армении Советской власти открыло невиданные перспективы для роста и развития всей армянской культуры и, в частности, музыки.

Важным условием первого периода явился значительно возросший профессионализм композиторов, проявившийся в овладении достижений современной музыки. Армянские композиторы, создающие фортепианную музыку, явились в подавляющем большинстве одновременно и пианистами-профессионалами, прошедшими школу в консерваториях Москвы, Ленинграда, Еревана, Тбилиси и других городов.

Широкие перспективы для развития фортепианной музыки открывал и огромный рост серьезных исполнительских кадров, наличие требовательной и отзывчивой аудитории. Важным стимулом была и организация издания произведений армянских композиторов.

Успешному развитию армянской фортепианной музыки способствовали и тесные творческие связи с братскими музыкальными культурами, музыкой зарубежных стран, контакты с деятелями их искусства.

Уже в первое десятилетие армянской советской музыки заметны большие творческие успехи. Они становятся все ярче и крупнее в последующие годы. Композиторов привлекают образы современной действительности, захватывает их ритм и дух. Они стремятся к их художественному отображению новыми музыкально-выразительными средствами, в новых формах. Отсюда интенсивные творческие по-

иски, непрерывное совершенствование профессионального мастерства.

В процессе активной композиторской деятельности накапливались силы, обогащался опыт. Результатом этого явился большой подъем в довоенные, военные и послевоенные годы в фортепианной музыке, приведший к созданию целого ряда ярких, талантливых произведений.

В фортепианном творчестве советского периода можно наметить два направления развития, каждое из которых характеризуется своими художественными устремлениями, кругом тем, форм, определенными приемами фортепианной техники.

В произведениях одного направления продолжают развиваться фортепианные пьесы малых форм. Прочно опираясь на песенный фольклор, композиторы используют в своих произведениях подлинные народные образцы или пишут музыку, близкую к ним по своему интонационному строю. Здесь получили выражение особенности, характерные для многих малых форм,—тонкость красок и колорит, отточенность, четкая детализация фортепианной фактуры.

В конце 20-х годов в армянской фортепианной музыке появляются произведения нового типа — им свойственны яркая эмоциональная насыщенность, драматичность, концертный блеск. Фортепианную фактуру этих произведений отличают щедрая красочность, смелая контрастность и масштабность звучания.

Ярким представителем этого направления явился А. Хачатурян. В его жизнерадостных, национально ярких, динамичных произведениях проявилась неуемная энергия и жизнеутверждающая сила нового времени.

Творческие устремления Хачатуряна были активно восприняты в армянской музыке. Особенно отличилась в этом

отношении плеяда молодых композиторов, творчество которых расцвело в послевоенный период.

Дальнейшее развитие армянской фортепианной музыки в послевоенный период шло по пути все большего расширения и углубления ее национальных особенностей, наиболее правдивого раскрытия актуальных образов современности.

Творчески разнообразно воспринимают армянские композиторы и традиции мировой фортепианной классики, усваивая из нее более ценное, прогрессивное. Особо надо выделить на этом этапе воздействие русской и советской пианистической школы.

Одна из характерных особенностей фортепианной музыки в послевоенный период — это исключительное разнообразие форм. Наряду с появлением новых форм развиваются и ранее существовавшие.

Впервые в армянскую фортепианную музыку входят формы героических симфонических вариаций, концертов, жизнерадостного концертино, лирических, лирико-философских, героико-драматических сонат, партит, разнообразных по характеру и содержанию прелюдий, циклов детских пьес, транскрипций, блестящих концертных пьес, написанных для двух фортепиано.

В армянской фортепианной музыке широко развиваются черты масштабности, виртуозности, концертности. Они проявляются не только в крупных, но и в малых формах, написанных нередко на высоком уровне современной пианистической техники.

Сильное воздействие оказало на армянскую фортепианную музыку творчество Рахманинова, особенно широта и мелодичность его тем, богатство и многообразие фортепианного изложения. В армянской фортепианной музыке сквозится и влияние прозрачной, колоритной, четко отшли-

фованной фактуры Лядова, порывисто взволнованного стиля изложения Скрябина.

Внимательно вслушиваясь в фортепианные произведения армянских композиторов, можно обнаружить в них и черты, идущие от бетховенских фортепианных сонат (в приемах классической техники, в композиции).

В многогранности изложения, сочной тембровой звукописи армянских концертов, миниатюр можно усмотреть нити, связывающие их с романтическим пианистическим стилем (Лист, Шуман, Шопен и др.), стремление развить традиции «симфонической инструментовки» фортепиано.

Эти влияния были восприняты глубоко творчески, подчинены яркому индивидуальному характеру, способствуя наиболее полному выявлению самобытности композиторов.

Одновременно с этим в последнее десятилетие в армянской фортепианной музыке намечается заметный поворот в области музыкально-интонационного языка, форм, фактуры.

Внимание композиторов привлекают более глубинные пласти армянской народной музыки, а вместе с тем ощущается сильное увлечение достижениями современной музыки, творчеством выдающихся композиторов Прокофьева, Хиндемита, Шостаковича.

Для ряда произведений этого направления становится характерным линейное мышление, интерес к полифоническим формам, простота и графичность изложения, обостренность, диссонантность музыкальной речи, лаконичность форм. В ряде произведений были использованы и приемы дodeкафонии и конструктивизма. Эти особенности проникают в формы прелюдий и музыкальных картин, вариаций и сонат.

В послевоенный период получают широкое признание произведения очень многих армянских композиторов. Среди них выделяется творчество Арно Бабаджаняна. Боль-

шой пианистический размах, драматизм, оркестральность звучания — особенности, привнесенные в армянскую фортепианную музыку творчеством и пианизмом композитора.

Последним произведениям Бабаджаняна присущи и благородная сдержанность чувств при огромной внутренней напряженности, строгая логика, лаконичность форм. Композитор первый в армянской музыке использовал приемы дodeкафонии и смело сочетал их с национальными особенностями. Бабаджанян выступил достойным знаменосцем в армянской советской фортепианной музыке.

Ценный вклад в армянскую фортепианную музыку внес А. Арутюнян. Талантливый композитор и пианист, он создал ряд художественно ярких, самобытных, поэтических произведений. Фактура его фортепианных произведений отличается мастерством, изяществом, тонким использованием тембровых возможностей инструмента.

Эмоциональная приподнятость выражения, яркий темперамент, богатая и разнообразная пианистическая фактура характеризуют и фортепианные произведения Э. Абрамяна. Динамичность, сочная декоративность отличают концерты, сонату, прелюдии композитора.

Содержательность образов, разнообразное и тонкое владение фортепианной фактурой характеризуют и многочисленные прелюдии Э. Багдасаряна.

Значительно расширили круг образов, тем, а также пианистических средств эпическая соната, прелюдии Г. Чеботаряна, концертные обработки, транскрипции и пьесы А. Долуханяна, сочинения Л. Ходжа-Эйнатова.

Большое тяготение к фортепианной музыке обнаружил в своем творчестве, особенно в последний период своей жизни, Аро Степанян. В сочинениях маститого композитора господствует лирическая сфера.

Армянскую фортепианную музыку обогатили и авторы детских пьес, прелюдий: С. Нагдян, Ю. Геворкян, С. Самвелян, Г. Читчян и другие.

Наиболее отчетливо наметившиеся в последние годы сдвиги в армянской фортепианной музыке проявляются и в творчестве композиторов Г. Овунца, Л. Аствацатряна, Э. Аристакесяна, С. Шакаряна, Т. Мансуряна, а также большой группы композиторской студенческой молодежи.

Положительное значение имел и тот факт, что к фортепианному творчеству приобщились и педагоги-пианисты, обогатившие педагогический репертуар своими обработками, транскрипциями, оригинальными пьесами.

Армянская фортепианская музыка переживает расцвет, многие ее произведения известны за пределами Армении, а некоторые получили мировое признание. Не только достигнутые успехи, но и те широкие перспективы, которые открыты перед армянским музыкальным искусством советской действительностью, являются залогом ее последующих, еще более высоких художественных завоеваний.

СПИСОК ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

1. Абрамян Э. — Концерт для фортепиано с оркестром № 1, в 3-х частях, Ереван, 1965
Шесть прелюдий, т. I, Госмузиздат, М., 1952
Концерт для фортепиано с оркестром № 2, в 3-х частях. Рукопись, 1955
Прелюдии, т. II, Музгиз, М., 1956
«Танец-фантазия», Музфонд, 1956
Пять прелюдий, т. III, М., 1957
Соната, в 3-х частях, Айпетрат, Е., 1957
«К о х» (концертная пьеса), Айпетрат, Е., 1961
Прелюдии, т. IV, «Музыка», М., 1964
Экспромт, Музгиз, 1957
2. Аветисян А.— Концерт для фортепиано с оркестром, в 3-х частях.
Рукопись, 1955
Прелюдии, Айпетрат, Е., 1960

- 6 прелюдий. Рукопись, 1955
Соната. Рукопись, 1953
3. Адамян А.— Рондо. Рукопись, 1922
Марш. Госиздат, Ереван, 1934
Скерцо. Рукопись
Соната. Рукопись
4. Андриасян Р. Два этюда, Е., 1955
Этюд-танец, Айпетрат, Е., 1955
Концерт для фортепиано с оркестром в 3-х частях. Рукопись, 1958
Наири (фортепианные сочинения), Айпетрат, Е., 1965
Комитас — Гаруна (Весна)
Кагавик (Куропаточка)
Ов арек (Ветром вей)
Ой, Назан им (Ой, Назан моя)
Абрбан
Цирани цар (Абрикосовое дерево)
Саят-Нова — Къманча
Саят-Нова — Инч коним еким
Саят-Нова — Ис ми гаруб блбули пес
Р. Меликян — Гишерн екав
Андриасян Р. Поэма «Наири»
5. Аракян В. — Три прелюдии, Харьков, 1937
Прелюдии, Айпетрат, 1956
Концерт для фортепиано. Рукопись, 1938
Пионер-костер. Рукопись, 1940
а) Песня у костра
б) Шуточный танец
в) Круговой танец
Классический лирический танец. Рукопись, 1945
Вальс. Рукопись, 1948
Два лирических танца. Рукопись, 1954

- Четыре прелюдия, Е., 1956
Пять пьес, Рукопись, 1959
а) Песня
б) Этюд
в) Романс
г) Экспромт
д) Каприччио

6. Арутюнян А. Танец, Айпетрат, 1933

- Марш Красной Армии, для 2-х фортепиано. Рукопись, 1937
Три прелюдии, Айпетрат, Ереван, 1939
Концерт для фортепиано с оркестром, в 3-х частях. Рукопись, 1940
Прелюдия Игумнову. Рукопись, 1943
Фуга. Рукопись, 1945
Полифоническая соната, Айпетрат, Е., 1962
а) Инвенция
б) Хорал
в) Фуга
Концертино для фортепиано с оркестром, в 3-х частях, Е., 1953
«Армянская рапсодия» для 2-х фортепиано (совместно с А. Бабаджаняном), Госмузиздат, 1952
Пьеса для фортепиано в сопровождении ударных инструментов (совместно с А. Бабаджаняном). Рукопись, 1961
Три музыкальные картины, Айпетрат, Е., 1963
а) Ветер пронесся в горах (Токката)
б) Вечер в Арагатской долине
в) Танец сасунцев

7. Арутюнян Э.— Прелюдия и фуга, Айпетрат, Е., 1964
Прелюдия и токката, Армгиз, Е., 1967
8. Аристакесян Э.— Фантастические вариации, «Айастан», Е., 1966
9. Аствацатрян Л.— Соната-брева, Айпетрат, 1961
- 1 Инвенция
 - 2 Largo maestoso
 - 3 Ф у г а
Партита, «Айастан», Е., 1967
 - 1 Инвенция
 - 2 Фугетта
 - 3 Х о р а л
 - 4 Жига
 - 5 Рондо-остинато
10. Атаян Р.— Сюита. Рукопись, 1936
Фуги. Рукопись, 1939
Вариации. Рукопись, 1936
Соната. Рукопись, 1940
11. Бабаджанян А.— Пионерский марш, Е., 1937
Концерт для фортепиано с
оркестром, в 3-х частях, Рукопись, 1944
Четыре пьесы, Музгиз, М., 1954
- 1 Прелюдия
 - 2 Вагаршапатский танец
 - 3 Экспромт
 - 4 Каприччио
Полифоническая соната, Е., 1956
 - а) Прелюдия
 - б) Фуга
 - в) Токката
«Героическая баллада» для
фортепиано с оркестром, Госмузиздат. М.-Л., 1951
«Армянская рапсодия» для 2-х фортепиано (совместно
с А. Арутюняном), М.-Л., 1952.

Пьеса для фортепиано в со-
провождении ударных
(совместно с Арутюняном А.). Рукопись, 1961

Поэма, Музыка, М., 1966

Шесть картин, «Айастан», Е., 1965

1. Импровизация
2. Народная
3. Токкатина
4. Интермеццо
5. Хорал
6. Сасунский танец

12. Багдасарян Э.— Прелюдии, Айпетрат, Е., 1948

Две прелюдии, Айпетрат, 1951

Две прелюдии, Айпетрат, 1956

Шесть прелюдий, Айпетрат, 1958

Прелюдии (mi minor, sol minor), Айпетрат, 1958

Прелюдия (si minor), Айпетрат, 1953

Прелюдия, Айпетрат, 1954

Юмореска, рукопись, 1961

Этюд-картина, рукопись, 1967

13. Баласанян С.— Сонатина № 1, до-мажор М. ССК, 1948

Шесть танцев из балета «Лейли и Меджнун», М., ССК, 1948

1. Танец юношей с факелами
2. Женский танец
3. Танец девушек
4. Свадебная пляска
5. Вариация из первого акта — «Вода»
6. Пляска юношей

Сонатина № 2, ля-минор, М.-Л. 1952

14. Бархударян С.— Восточные пляски № 1—4, Тифлис, 1913
Осеннее, Е., 1924
Наз-пар, Е., 1925
Прелюдия «Осень», Е., 1926
Круговая пляска из симфонической поэмы «Ануш», М. 1928
Эскиз ля-мажор, Е., 1924
Эскиз си-минор, Е., 1924
Сюита для фортепиано № 1, Е., 1934
1. Инвенция
2. Песня
3. Танец
4. Марш
П о э м а, Тбилиси, 1948
Избранные сочинения
(десять пьес), Е., 1951
1. Ноктюрн
2. Наз-пар
3. Эскиз си-минор
4. Акварель
5. Эскиз ля-мажор
6. Колыбельная
7. Восточная пляска I
8. « II
9. « III
10. Танец девушки
Три народных танца, Е., 1957
1. Айастан
2. Энзели
3. Таракяма
Сюита для фортепиано № 2, М., 1928
1. Прелюд
2. Фуга

3. С к е р ц о

Акварель

Эскиз ре-минор, М., 1924

I сборник детских пьес № 1—12, Айпетрат, Е., 1942

1. М а р ш

2. Пастушок играет

3. Обидели

4. Народная песня

5. Сказка

6. Пляска Гюльнары

7. Танец Шушани

8. Так пела бабушка

9. Утро в детском очаге

10. Песня девушки

11. Забавная

12. Колыбельная Шушани

II сборник пьес для юношества

№№ 1—12, Е., 1948

1. Скерцо

2. Танец птиц

3. Колыбельная

4. Попрыгунья-стрекоза

5. Весенний праздник

6. Танец Наринэ

7. Плавный танец

8. Думы

9. Прелюдия

10. Встреча героя

11. Аробная

12. Танец

26 легких и средней трудности

пьес и миниатюр, Айпетрат, Е., 1953

1. Весенний дождичек
 2. Осень наступила
 3. Первый снежок.
 4. Колыбельная
 5. Куропатки воркуют
 6. Из дедушкиных сказок
 7. Ловитки
 8. Заинькина жалоба
 9. Вариации
 10. Трудовая
 11. В лунную ночь
 12. Танец Нуночки
 13. Дружок ушел в горы
 14. Танец пионеров
 15. На лужайке
 16. Легенда
 17. Песня о лани
 18. Где мой алый башмачок
 19. Песня девушки
 20. Зарядка пионеров
 21. Рассказ пахаря
 22. Про старину
 23. Шуточная
 24. Мишка пробует танцевать
 25. Танец Назани
 26. Шахов-шухов (марш)
- С к е р ц о , Е., 1956
Р он до
15. Геворкян Ю.— Альбом детских пьес, Айпетрат, 1956
 1. Кукушка
 2. Колыбельная
 3. На детской железной дороге
 4. Обидели

5. Танец ласточек
 6. Песня
 7. Танец
 8. Лошадки
 9. Маленькая сказка
 10. На лыжах
16. Долуханян А.— Два этюда, Армгиз, 1946
Концерт для фортепиано с
оркестром, в 3-х частях. Рукопись, 1944
Концерт для фортепиано с
оркестром, в 3-х частях. Рукопись, 1954
Сюита на ашугские темы, М., 1946
Армянский танец. Рукопись
Детская сюита, Госмузиздат, М., 1955
1. Марш
 2. Песня
 3. Танец
 4. Страшный рассказ
 5. Подружки
 6. Ссора
 7. Слезы
 8. Круговой танец
17. Джербашян С.— Концерт-фуга. Рукопись, 1952
Экспромт-фантазия, М., 1960
Быстрое движение. Рукопись, 1962
Скерцо. Рукопись, 1966
Шесть пьес для ф-но. Рукопись, 1960
1. Марш
 2. Наездники
 3. Хоровод
 4. Прелюдия
 5. Токката

18. Егиазарян Г.—Три танца для фортепиано, М., 1935
Памяти Комитаса, М., 1938
Поэма-сазандар, М., 1938
Прелюдии
1. Легенда. Рукопись, 1967
2. Полдень
3. Ранней весной
4. Песнь гусана
19. Екмалян М.—Ноктюрн. Рукопись, 1900
Прелюд. Рукопись, 1900
20. Закарян К.— Прелюдия. Рукопись, 1923
Эскиз. Рукопись, 1925
Марш. Рукопись, 1925
Три этюда, Ереван, 1933
Детская пьеса, Ереван, 1934
Фортепианная сюита. Рукопись, 1940
1. Экспромт
2. Песня
3. Эскиз
4. Танец
Три танца. Рукопись, 1942
21. Кара-Мурза Х.— Попурри из армянских мотивов, Тифлис, 1883
Похоронный марш памяти Григора Ариури, Тифлис, 1892
Похоронный марш памяти Петроса Адамяна, Тифлис, 1892
22. Казарян Ю. Соната в 3-х частях. Рукопись, 1965
Скерцо. Рукопись, 1964

23. Кзартумян Э.— Рапсодия. Рукопись, 1932

Детские пьесы, Ереван, 1962

1. Забавная

2. Детское воспоминание

3. Кукушка

4. В альс

5. Ноктюри

6. Баркарола

Два армянских танца, Армгиз, 1967

24. Комитас—Воспоминание. Рукопись, 1898

Похоронный марш. Рукопись, 1898

Пр е л ю д. Рукопись, 1898

Ноктюрн. Рукопись, 1898

Два эскиза. Рукопись, 1898

М е ч т а. Рукопись, 1898

Э т ю д. Рукопись, 1898

Т а н ц ы, Константинополь, 1916

1. Еранги

2. Унаби

3. Марали, Армгиз, 1946

4. Шушки

5. Ет у арач

6. Ш о р о р

25. Корганов Г.— Арабески, Лейпциг, Кестнер

Вальс-каприс

Г а в о т

Романс без слов

Интермеццо

У пр е к

Кавказская рапсодия, М., 1927

Армянская рапсодия, Тифлис, Шавердов

Баяти (фантазия на кавказские темы). М., 1927.

Новое баяти (попурри из кавказских любимых мотивов), Тифлис, Сузанаджян
В гондоле, Лейпциг, Кестнер
Экспромт, Лейпциг, Кестнер
Воспоминания о Боржоми (вальс), Тифлис, Шавердов
«Волны Аракса» (вальс), Тифлис, Шавердов
Баркарола, Лейпциг, Кестнер
Миниатюры: Лейпциг, Кестнер.

1. Сувенир
2. Маленький вальс
3. Упрек
4. Интермеццо
5. Скерцо.
6. Импромтю
7. Юмореска

26. Котоян В.—Концерт для фортепиано с оркестром. Рукопись, 1950
Экспромт, Айнетрат, Е., 1951

Концертное rondо для фортепиано и симфонического оркестра, Айнетрат, Е., 1954

Прелюдия для фортепиано, Айнетрат, Е., 1956

1. Марш
2. Весенняя
3. Ликованиe

27. Лусинян А. Картички для фортепиано, Ереван, 1967

1. Бабочка
2. Клоун
3. Маленький наездник
4. Колыбельная

5. Медленный танец
6. Акробатка
7. Пастораль
8. Лебедь
9. После весеннего дождя
10. Велосипедисты
11. Скачки
12. Марш

28. Мазмаян М.— Альбом 8 детских пьес. Рукопись. 1947

1. Назани
2. Плавный танец
3. Сказка
4. Красные розы
5. Чем у чем
6. Маленький марш
7. Народная песня
8. Танец

29. Маилян А.— Прелюдия до-мажор. Рукопись, 1910

- Ноктюрн. Рукопись, 1910
Танец розы. Рукопись, 1921
Танец червяка с розой. Рукопись, 1921
Турчанка. Рукопись, 1921
Волшебник, роза и червяк. Рукопись 1921
Сказка бабушки Гюльназ. Рукопись, 1921
Восточный балет. Рукопись, 1923
Жраф. Рукопись, 1932
Турецкая пляска. Рукопись, 1932

30. Мансурян Т.— Сонатина, Айпетрат, Е., 1964

- Три прелюдии. Рукопись, 1965

31. «Мелодии тоски по родине», Айпетрат, Е., 1964
Фортепианные произведения зарубежных армянских композиторов. Составила и подготовила к печати Ц. Брутян
1. Предисловие
 2. К. Микули — Этюд
 3. К. Микули — Lied
 4. Р. Чухаджян — Импромтю
 5. Ст. Суренян — Ноктиорн
 6. Ст. Эльмас — Комплект
 7. Ст. Эльмас — Ноктиорн № 7
 8. А. Синанян — Марш «Месропян»
 9. Э. Манас — Маленькая сюита
 10. О. Перперян — Прелюд
 11. В. Свачян — Прелюд № 7
 12. А. Парцевян — Колыбельная
 13. Г. Казаросян — Этюд № 7
 14. Г. Казаросян — Прелюд № 1
 15. Г. Казаросян — Птичка
 16. Ал. Ованес — Скерцо из сонаты
 17. Ал. Ованес — Мистическая флейта
 18. Р. Ярдумян — Прелюд № 1
 19. Р. Ярдумян — Прелюд и хорал
 20. В. Мурадян — Анданте
 21. А. Қнаджян — Lied
 22. А. Казарян — Колыбельная
 23. Ж. Алмухян — Рондо из сонаты
 24. Ал. Терзян — Токката
 25. Ал. Терзян — Танец креолов
 26. П. Озгян — Скерцо из сонаты
 27. В. Бароян — Прелюд
 28. Л. Чкнаворян — Армянский танец № 2.

32. Меликян Р.— Марш для фортепиано в 4 руки, ж. «Советакан арвест» 1957 № 6,
Прелюд «Гегарвест» № 4, Тифлис, 1911
Свириль для фортепиано в 4 руки. Рукопись, 1934.
«Кармир банак» для
фортепиано в 4 руки. Рукопись.
«Айс аравот» (это
утро)— для фортепиано в 4 руки. Рукопись
33. Мелик-Мурадян Г.— Альбом детских пьес, Айпетрат, Е., 1961
1. Танец Каринэ
 2. Колыбельная
 3. Шуточный танец
 4. Размышление
 5. Танец дедушек и бабушек
34. Мирзоян Г.— Детские пьесы, Айпетрат, Е., 1962
35. Мкртчян Н.— Ноктурн. Рукопись, 1937
Танец пионеров, Тбилиси, 1940
Две пьесы, Тбилиси, 1940
1. Куранта
 2. Эскиз
- Прелюд, Тбилиси, 1940
Детские пьесы, Ереван, 1950
Плясун на канате, Тбилиси, 1940
Инвенция, Тбилиси, 1940
Сонатина, Музсектор, Тбилиси, 1940

36. Нагдян С.— Детские пьесы, Айпетрат, Е., 1957

1. Прелюд
2. Танец девочек
3. Танец мальчиков
4. Песня
5. Скачки

Пьесы для фортепиано, Айпетрат, Е., 1960

1. Прогулка
2. Прелюд
3. Шутка
4. Народная песня
5. Ашуг
6. Экспромт

37. Оганесян Э.— Шесть прелюдий, Айпетрат, Е., 1962

38. Ованесян Т.— Тема с вариациями, Армгосиздат, Е., 1961

39. Ованесян С.— Прелюдия. Рукопись, 1966
Токкатина

40. Овунц Г.— 12 прелюдий, Армгиз, Е., 1967

41. Пахарян А.— Концерт для фортепиано с оркестром. Рукопись
Прелюдия-фуга, Айпетрат, Е., 1958

42. Пирумов А.— Прелюдия и токката, Музгиз, М., 1962

43. Самвелян С.— Соната, в 3-х частях. Рукопись, 1949.

2 прелюда, Армгиз, Е., 1956

Детские пьесы, Армгиз, Е., 1960

1. Пастушок
2. Шалунишка
3. Спокойная беседа
4. Прыгалка

- 5. Танец охотника
 - 6. Рассказ
 - 7. Танец клоуна
 - Три пьесы. Рукопись, 1967
 - 1. Старинный напев
 - 2. Юмореска
 - 3. Прелюд
44. Сараджян Г.— Пьесы для фортепиано
(на армянские народные темы), Армгиз, Е., 1957
- 1. Народный напев
 - 2. Токкатина
 - 3. Колыбельная
 - 4. Пастораль
 - 5. Песня без слов
 - 6. Танец
 - 7. Песня без слов
 - 8. Токката
 - 9. Каприччио
 - 10. Песня без слов
 - 11. Танец
 - 12. Экспромт
45. Сарьян Л.— Танец, Айпетрат, Е., 1955
46. Сатунц А.— Три прелюдии, Рукопись, 1937
Тема с вариациями. Рукопись, 1945
Соната. Рукопись, 1946
Армянская рапсодия для 2-х фортепиано. Рукопись, 1947
Фортепианные танцы. Рукопись, 1952
47. Симонян Н.— Концерт для фортепиано с оркестром, в 3-х частях.
Рукопись, 1953

48. Смбатян И. — 12 фортепианных пьес для
детей старшего возраста, Ереван, 1959

1. Пробуждение
2. Бодрое настроение
3. Прогулка с бабушкой
4. Музыка в саду
5. Карусель
6. Дождик
7. Грусть
8. Сказка
9. Спор
10. Раздумье
11. Игра
12. Вечерняя

49. Спендиаров А. — Колыбельная, М.-Л., 1950

Сборник фортепианных произведений, Ереван, 1952

1. Вальс
2. «
3. Скерцо
4. Менуэт
5. Баркарола
6. Менуэт
7. Марш разудальных бойцов
8. Хайтарма
9. Старинный танец
10. Похоронный марш в 4 руки, М. 1894
11. Полонез в 4 руки, М., 1894
12. Романс-канционетта, М., 1894

50. Степанян А.— Две пьесы, М., 1933

Три прелюдии, Госмузиздат, М.-Л. 1951

Прелюдии, Айпетрат, Е., 1952
Прелюдии, Айпетрат, Е., 1957
Прелюдии, Айпетрат, Е., 1957
Концерт для фортепиано с оркестром. Рукопись, 1959
Соната (1948), Айпетрат, Е. 1960

Лирические пьесы, «Айастан», Е., 1965
(армянские народные песни)

1. Подобно орлу
2. Зинч у зинч
3. Песня ашуга
4. Лепо ле, ле...
5. Иду, спеши
6. Алагяз, гора высокая
7. Узундара
8. Зейтуныцы
9. Колыбельная песня
10. Застольная песня
11. Красные туфельки
12. Братец Мукуч
13. Танец пастухов
14. Шествие ишхана (свадебная)

51. Тальян В.— Траурный прелюд. Рукопись, 1928
Эскизы. Рукопись, 1928

Три детские пьесы, Армгиз, Е., 1935

1. Шуточная
2. Весенняя
3. Маленькая инвенция

52. Тер-Гевондян А.— Поэма. Рукопись, 1960

53. Тер-Григорян О.— Сюита. Музсектор Госиздата Арм. ССР
1930

1. Прелюд
 2. Скерцо
 3. Фуга
54. Тер-Овсепян Ю.— Три прелюдии, Айпетрат, Е., 1958
55. Тер-Григорян Г.— 25 прелюдий
«Раздумье на берегу Лены». Рукопись.
56. Тигранян А.— Ширак-Эмрухти. Рукопись, 1933
Армянские танцы, Тбилиси, 1938
Восточная фантазия. Рукопись, 1937
5 пьес для фортепиано, Армгиз, Е., 1950
1. Этюд
 2. Вечерняя
 3. Колыбельная
 4. Свириль
 5. Вариации
57. Тигранян В.— Детские пьесы, Айпетрат, Е., 1956
1. Инвенция
 2. Песня
 3. Канон
 4. Танец
 5. Этюд
 6. Скерцо
 7. Пьеса
 8. Этюд
- Танцы из оперетты «Большая свадьба», Ереван, 1951
58. Тигранян Н.— Кавказские песни и пляски, СПБ, 1887
1. Грузинская песня «Дилав, дилав»

2. Армянская песня «Ингер»
3. Армянская песня «Киликия»
4. Армянский групповой танец «Дюзпар»
5. Армянский групповой танец «Ет у арач»
6. Армянская песня «Ко папаков»
7. Персидский танец «Шарашуб»
Армянский круговой танец «Вер-вер», СПБ, 1892
Баяти Курд, 1894
Баяти Шираз, 1896
Три армянских сольных танца, СПБ, 1897
1. Эриванское триги
2. Узундара
3. Дой, дой
Эйдары (персидская фантазия), СПБ, 1897
Грузинский танец «Лекури», СПБ, 1897
Три армянских круговых танца
1. Финджан
2. Фатен китам
3. Тарс пар
Шахназ, СБП, 1899
Закавказские сольные мужские танцы, СПБ, 1900
1. Шалахо
2. Джейрани
3. Дагстани
Чартя, СПБ, 1902
Ноуруз Араби, СПБ, 1907
Армянский сольный женский танец ранги, СПБ, 1907
Армянские круговые танцы, СПБ, 1907
1. Кяндрбаз
2. Вардошик
3. Шавали
Армянские народные танцы, Айпетрат, Е., 1935
1. Дуз лар

2. Ет у арач
 3. Финджан
 4. Вер-вер
 5. Ранг'и
 6. Кяндрбаз
 7. Вардкошикс
 8. Шавали
 9. Гюмринский круговой танец
 10. Зурни трнги
 11. Кавказ
 12. Фатен китам
59. Умр-Шат В.— 12 этюдов для фортепиано. Рукопись, 1940
Эскиз, 1939
Школьный альбом, Айпетрат, Е., 1958
1. Вокруг костра
 2. Грэзы
 3. В лагере
 4. Пионерский сбор
 5. В детском саду
 6. Рассказ
60. Хагагортиян— Детский альбом, Песенка, Айпетрат, 1964
1. Шутка
 2. Маленькая колыбельная
 3. Танец
 4. Скерцо
61. Хачатурян А.— Вальс-каприз, Госмузиздат, М., 1943
Танец, Госмузиздат, М., 1943
Поэма, Госмузиздат, М., 1928
6 фуг. Рукопись, 1929
Токката, Госмузиздат, М.-Л., 1938

Концерт для ф-но с оркестром в 3-х частях, Госмузиздат, М.-Л., 1940

Детский альбом, Музгиз, Москва, 1948

1. Андантино
2. Сегодня запрещено гулять
3. Лядо серьезно заболел
4. Э т ю д
5. День рождения
6. Музыкальная картина
7. Конница
8. И н в е н ц и я
9. Подражание народному
10. Ф у г а

Сонатина, Музгиз, М., 1959

Соната, Музгиз, М., 1964

Детский альбом, Промкомбинат Музфонда

СССР, М., 1964

1. Скалка
2. Вечерняя сказка
3. Восточный танец
4. Барсик на качелях
5. Игра на зурне
6. Две смешные тетеньки поссорились
7. Траурное шествие
8. Токката
9. Ритмическая гимнастика
10. Ф у г а

Три пьесы, Музгиз, М., 1959

62. Ходжа-Эйнатов Л.— Первый концерт, Л.; 1946

Второй концерт, Л., 1947

Третий концерт, Л., 1948

Тема с вариациями. Рукопись, 1953

Фантазия для фортепиано с оркестром. Рукопись, 1954

63. Хосровян Е.— Фортепианная школа, Ереван, 1947
64. Христафорян Э.— Две пьесы, «Айастан», Ереван, 1965
1. Э т ю д
2. Р он до
65. Чеботарян Г.— Соната для фортепиано, Айпетрат, Е., 1953
Рапсодия на казачьи темы для двух фортепиано. Рукопись, 1936
Вариации на тему «Гарун а». Рукопись, 1939
Две фуги. Рукопись, 1942
Шесть прелюдий, Армгиз, 1949
Три пьесы для фортепиано, Армгиз, 1955
1. Т а н е ц
2. Н о к т ю р н
3. Ж а л о б а
Два концертных этюда, Айпетрат, Е., 1964
66. Чемберджи— Г а в о т, М., 1954
67. Чилингаров Н.— Армянская рапсодия, Нахичевань-на-Дону
68. Читчян Г.— Детские страницы, Айпетрат, Е., 1958
1. М а р ш
2. П е с н я
3. Д о ж д и к
4. Прогулка
5. Г р у с т н ы й р а с с к а з
6. Т а н е ц з а й ч и к а
Юмореска. Рукопись
69. Чухаджян Т.— П о л ь к а, Константинополь, Овсепян и К°.
Экспромт
Вальс-фантазия
Мазурка

Концертная парафраза из оперы «Земпра»
Тарантелла
Две фуги
Похоронный марш
Турецкая фантазия
Кадриль
Гавот
Арабский балет

70. Эльмас С.— Вальсы, Лейпциг, Штейнгребер
Большой вальс, Лейпциг, Штейнгребер
Мелодический танец, Лейпциг, Штейнгребер
Сонаты №№ 1, 4, Лейпциг, Штейнгребер
Полонез-фантазия, Лейпциг, Штейнгребер
Мазурки №№ 1—27, Лейпциг, Штейнгребер
Полонезы №№ 1—7, Лейпциг, Штейнгребер
Похоронный марш, Лейпциг, Штейнгребер
Тарантелла, Лейпциг, Штейнгребер
Прелюдии №№ 1—25, Лейпциг, Штейнгребер
Скерцо, Лейпциг, Штейнгребер
Анданте-кантабиле, Лейпциг, Штейнгребер
Пасторальное рондо для фортепиано с оркестром, Лейпциг, Штейнгребер
Арабески, Лейпциг, Штейнгребер
Ноктюрны №№ 1—7, Лейпциг, Штейнгребер
Концерт №№ 1—3, Лейпциг, Штейнгребер
Баллада, Лейпциг, Штейнгребер
Этюды №№ 1—6, Лейпциг, Штейнгребер
Болero, Лейпциг, Штейнгребер
Фантазия, Лейпциг, Штейнгребер
Рондо, Лейпциг, Штейнгребер
Стансы, Лейпциг, Штейнгребер
Импромтю-мазурка, Лейпциг, Штейнгребер

70. Шакарян С.—Соната (памяти Хиндемита), Армгиз, 1967
1. Allegro leggiero
 2. Largo
 3. Variatione
71. Шишиян А.—Пьесы для фортепиано, Айпетрат, Е., 1958
1. Праздничная
 2. Воспоминание

Обработки и переложения

1. Бархударян С.—Наз-пар. Концертное переложение Г. Сараджева.
Рукопись, 1963
2. Дживани — Песня.
Обработка. Г. Сараджева. Рукопись, 1965
3. Егиазарян Г.—Балетная сюита «Арминэ»—
переложение для фортепиано Р. Андриасяна. Рукопись, 1951
4. Книна Л.—Вариации на тему песни «Ласточка», Тифлис, 1902.
Армянские песни XI века
Армянские песни (I серия), Тифлис, П. Кара-Мурза
Армянские песни (II серия), Тифлис, П. Кара-Мурза
5. Комитас — Шесть песен, Ереван, 1955
Транскрипция для фортепиано
Р. Андриасяна
 1. Гарун а
 2. Цирани цар
 3. Ой назан
 4. Какавик
 5. Абрбан
 6. Ов арек

Две песни. Транскрипция для фортепиано Г. Сараджева, Ереван,
1959

1. Ходил, сверкая,
2. Шествуй, шествуй

14 песен. Обработка для ф-но М. Навасардян. Рукопись, 1940—
1960

1. Еркінк ампела
2. Лусняк э ануш
3. Андзревн екав
4. Аравотн бари луйс.
5. Гутани
6. Х у м а р
7. Опор Адино
8. Им чинари яр
9. Эс гишер лус теса
10. Антуни
11. Шурдж пар
12. Инчу бингел мтар

Ручеек. Транскрипция М. Навасардян, «Айастан», Е., 1965

6. Кушнарев Х.—Соната для органа, Ереван, Е., 1965

Переложение для 2-х фортепиано Р. Андриасяна и Г. Сараджева

7. Сатян А.—Симфоническая сюита

«В горах». Переложение для фортепиано Р. Андриасяна. Рукопись, 1951

8. Саят-Нова—Две песни — Концертная обработка для фортепиано
Г. Сараджева, Ереван, 1959

1. Къманча
2. Жив я доколе

Три песни — концертная

обр. Р. Андриасяна, «Айастан», 1966

1. Қыманча
2. Инч коним еким
3. Ес ми гариб блбулы пес

9. Спендиаров А. — Эриванские этюды

Переложение для фортепиано в 4 руки Будагяна Г.

1. Энзели
2. Геджас

Пляска мужчин, М., 1939

Пляска женщин

Марш из оперы «Алмас»

Переложение для фортепиано Будагяна Г.

10. Степанян А.—Избранные отрывки из оперы «Герония», Айпетрат,
Е., 1952

Переложение для фортепиано Чеботарян Г.

1. Увертюра
2. Танец

11. Тер-Гевондян А.—Два танца из балета «Анант», Ереван, 1948
Обработка для фортепиано Г. Сараджева

1. Пляска невольницы
2. Пляска Анант

12. Тигранян А.—Общий танец из оперы «Ануш».

Сборник «Избранные отрывки из
оперы «Ануш». Переложение для
фортепиано А. Долуханяна, М., 1938

13. Хачатурян А.—Танцы из балета «Гаянэ»

1. Колыбельная
2. Танец старика
3. Танец с факелами

4. Ш а л а х о
5. А д а ж и о
6. Танец с саблями
7. Инвенция
8. Узундара
9. Вариации
10. Лирический дуэт
11. Танец девушек
12. В альс

Танец с саблями, М., 1945

Переложение для фортепиано в 4 руки А. Карпова

Сюита из музыки к драме Ю. Лермонтова «Маскарад», Госмузиздат, М., 1947

Переложение для фортепиано А. Долуханяна

1. В альс
2. Г а л о п
3. Р о м а н с
4. Н о к т ю р н
5. М а з у р к а

Вальс из музыки к драме М. Лермонтова «Маскарад», М., 1959.

Переложение для фортепиано в 4 руки А. Кондратьева

Четыре пьесы из музыки балета «Гаянэ» в обработке А. Бедренникова, М., 1953

Танцы из балета «Спартак», М., 1958

Переложение для 2-х фортепиано А. Готлиба

1. Танец Эгины
2. Египетские танцовщицы

Отрывки из музыки к драме «Отелло». Транскрипция Э. Хачатуряна.

1. Пролог (рассказ Отелло)
2. Венеция (Ноктюрн)
3. Отчаяние Отелло

Танец девушек из балета «Гаянэ». Рукопись, 1960
Обработка для фортепиано в 4 руки
Г. Сараджева

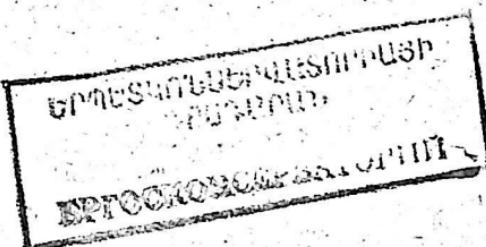
Творчество молодых

1. Аладжаджян С.— Прелюд. Рукопись, 1967
2. Аразова И. — Три картины. Рукопись, 1966
 1. Қарусель
 2. Танец
 3. П о е з д
3. Асатрян Д.— Вариации. Рукопись
Три картины. Рукопись
4. Григорян Г.—Три музыкальные картины. Рукопись, 1966
 1. Импровизация
 2. И г р а
 3. Х о р а л
 4. Токката
5. Исраелян М.— Сонатина. Рукопись, 1967
6. Мигранян Э. — Сонатина. Рукопись, 1965
7. Чашяни Д.— Экспромт «Айастан», Е., 1964
Соната-баллада. Рукопись, 1961
Прелюдия и токката. Рукопись, 1964

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Введение. Армянская фортепианная музыка в досоветский период	6
I глава—Армянская советская фортепианная музыка в 20—30-ые годы и в период Великой Отечественной войны	52
II глава — Армянская советская фортепианная музыка в пос- левоенный период (1945—1955 гг.)	102
III глава — Последнее десятилетие	169
Список фортепианных произведений армянских композито- ров	216

73242



Аюян Шушаник Арутюновна
Фортепианная музыка Советской Армении

Редактор Р. О. Степаниян
Редактор изд. И. В. Кадумян
Художник В. К. Мандакуни
Худож. редактор О. А. Асатрян
Техн. редактор В. С. Халатян
Контрольн. корректор А. А. Азарян

Сдано в производство 21/VIII 1967 г.
Подписано к печати 20/II 1968 г.
Бумага № 1 70 × 108^{1/32}. Печ. 7,75 л. = 10,85 усл. печ. л.
Уч.-изд. 11,6 л. + 10 вкл. ВФ 08003. Заказ 1555. Тираж 2000
Цена 94 к.
Издательство «Айастан», Ереван—9, ул. Теряна, 91.

Полиграфкомбинат им. Акопа Мегапарта
Главного управления полиграфической
промышленности Комитета по печати при
Совете Министров Армянской ССР,
Ереван, ул. Теряна, 91.