

С. Апоян

Армянская советская камерная фортепианная музыка

В камерно-инструментальном творчестве армянских композиторов значительное место занимает фортепианная музыка. Ее истоки восходят еще к середине XIX в. Первыми композиторами, обратившимися к этой области, были Т. Чухаджян и Г. Корганов. Произведения этих композиторов возникают на основе усвоения и претворения традиций классической музыки—русской и европейской. Дальнейшее развитие фортепианной музыки мы видим в произведениях Н. Тиграняна (конец XIX в.), Комитаса и С. Бархударяна (начало XX в.). Здесь обнаруживается тесная связь с живыми народно-песенными и народно-танцевальными истоками, с интонациями ашуго-гусанского творчества, что определяет национальное своеобразие произведений армянских композиторов.

Процессу становления фортепианной музыки немало способствовали традиции исполнительства, начавшие развиваться в Закавказье и в армянских «колониях» Крыма, Константинополя, Черновиц и других городов еще в досоветский период. Наиболее полное развитие армянская фортепианная музыка получила в условиях Советской Армении.

Армянское фортепианное творчество вливается в единое русло развития всей советской музыкальной культуры, направляется ее идейно-художественными принципами — народности и демократичности, развивается в тесной связи с различными музыкальными жанрами армянской советской музыки.

Первые шаги армянской фортепианной музыки в советский период связаны с творчеством ряда композиторов — представителей различных поколений — С. Бархударяна, А. Маиляна, А. Тиграняна, А. Адамяна и А. Хачатуряна, К. Закаряна, В. Тальяна. Среди них выделяются произведения С. Бархударяна и А. Хачатуряна. В творчестве этих композиторов наиболее полно проявились характерные черты фортепианной музыки Армении 20-х годов — стремление к народности в средствах музыкального выражения, к форме миниатюры, обращение к новой тематике, к новым формам.

В своих пьесах, написанных в советский период, Бархударян продолжает лучшие традиции фортепианной музыки. Фортепианные миниатюры композитора 20-х годов выражают две тенденции. Одна из них — лирическая: она порождена была стремлением композитора раскрыть внутренний мир человека, его стремления, переживания (прелюд «Осень», поэма *dis-moll* и др.). Другая тенденция была обусловлена стремлением воплотить в пьесе «внешний мир» — различные жанровые

картины окружающей действительности. В отдельных произведениях на новом этапе композитор стремится к сочетанию этих тенденций, к их взаимодействию.

Исходя из этих художественных задач, Бархударян расширяет свои творческие приемы. Наряду с оригинальными танцами («Наз пар», 1921) он создает обработки народных танцевальных мелодий («Айа-стан», «Энзели», «Таракяма», 1926), использует новые формы (сюиты №№ 1 и 2, «Анданте»), обогащает музыкальный язык (гармония, мелодика).

Среди пьес этого периода задушевностью, искренностью чувств, изяществом и пластичностью формы выделяется «Наз пар». Танцевальным характером, выразительностью и чистотой национального стиля «Наз пар» близок к таким подлинно народным танцам, как «Ранги», «Кянд-баз».

Родственные творчеству С. Бархударяна тенденции ощущаются в фортепианных пьесах других композиторов этого периода (А. Маилян, А. Тигранян, К. Закарян и др.). Это небольшие лирические и бытовые пьески. В большинстве они представляют лишь исторический интерес и в музыкальной практике редко используются.

Дыхание современности отчетливо выражается в жизнерадостных, динамичных пьесах, созданных уже во второй половине 20-х годов композитором молодого поколения А. Хачатуряном. Новая советская тематика, смелое новаторство в музыкальном языке характеризуют его ранние фортепианные пьесы — «Вальс-каприз» (1926), «Танец» (1926), особенно «Поэму» (1927) и несколько позже написанную «Токкату» (1932). М. Ф. Гнесин, один из педагогов талантливого композитора, писал: «С самого же начала в сочинениях Хачатуряна заметны были зерна самостоятельного мышления, чувствовалась совершенно иная, молодая и современная жизненная пульсация»¹.

В ранних фортепианных пьесах А. Хачатуряна, хотя пока еще не вполне зрелых по стилю, а порою страдающих чрезмерной диссонантностью, обостренными звучаниями (политональность, параллельные тоны в «Вальсе-капризе»), уже привлекает блеск самобытного таланта. В них проступают характерные особенности стиля композитора, нашедшего свое дальнейшее развитие в его зрелых сочинениях, — яркость и темпераментность музыки, импровизационность, красочность образов, острота и своеобразие ритмики. Эти черты прочно связаны с национальной основой творчества А. Хачатуряна — армянской народной и ашугской музыкой. Музыковед А. Шавердян отмечал, что «Хачатурян вышел на широкую арену советской музыки как композитор армянский, и этого не следует забывать ни в коем случае; в этом сила, новизна и очарование его творчества»².

¹ М. Гнесин, Мои встречи. «Дружба». Статьи, очерки, исследования, воспоминания, письма об армяно-русских культурных связях, Гос. издательство художественной литературы, 1956, стр. 313.

² А. Шавердян. Пути развития армянской советской музыки, сборник «Советская музыка», 1944. № 4, стр. 66.

В «Поэме» и «Токкате» новаторские устремления композитора выражены более ярко.

«Поэма» импровизационна и патетична по характеру, что особенно обнаруживается в темах песенного и танцевального склада произведения. В своем развитии доходя до ярких и сильных кульминаций, эти темы напоминают эмоционально насыщенные импровизации армянских зшугов. «Токката» же воплощает иные творческие устремления композитора. Это профессионально более зрелое произведение, волевое, энергичное, отличающееся блеском и изобретательностью фактуры. «Токкатность» в нем особенно ярко выделяется в контрасте между крайними частями, пронизанными четкой пульсацией, и средней частью, имеющей песенный импровизационный склад.

Музыкальное воплощение пьес А. Хачатуряна, как и тематика, отличается от предыдущих произведений фортепианной музыки. Музыкальный язык, приемы мелодико-тематического развития, синтезирующие особенности армянской музыки с особенностями русского и европейского музыкального искусства, выступают здесь богаче и сложнее. Композитор расширил в своих пьесах и фактуру, обогатив ее крупной аккордовой техникой, приемами мартеллато, раскрыл колоритные тембровые возможности фортепиано.

«Токката» А. Хачатуряна явилась наиболее значительным произведением первой половины 30-х годов. В этот период интерес армянских композиторов сосредоточивается больше в области крупных симфонических и вокальных произведений, посвященных темам социалистического строительства, самоотверженному труду советских людей, и несколько снизился в области камерной, в частности камерной фортепианной музыки. Были созданы небольшие пьесы, в которых продолжались традиции жанрово-бытовых миниатюр 20-х годов. Однако и здесь уже ощущается частое обращение к советской теме: выделяются пьески из пионерской жизни, насыщенные бодрыми маршевыми интонациями, светлые зарисовки окружающего быта. К таким миниатюрам можно причислить «Марш» и «Свирель» Р. Меликяна (1933), написанные для исполнения в 4 руки, сюиты С. Бархударяна, К. Закаряна, В. Тальяна, В. Умршата и «Две пьесы» Аро Степаняна (1933) из задуманного, но не осуществленного автором цикла «Пионеры едут в лагерь».

Интенсивно развивается камерная фортепианная музыка в Армении во второй половине 30-х годов — в период большого общественно-культурного подъема в жизни советского народа. Активности композиторов в фортепианном жанре способствуют и рост профессионального мастерства, расширение музыкального кругозора, укрепление связи с фольклором, а также блестящие успехи советской исполнительской культуры.

Наряду с композиторами старшего поколения (С. Бархударян, А. Маилян, А. Тигранян) в эти годы зреет творчество молодежи (А. Хачатурян, Е. Егнazarян), а уже в предвоенные годы появляются произведения совсем еще в то время юных авторов (А. Арутюняна, А. Бабаджаняна).

Одним из самых талантливых произведений советской музыки этого периода явился первый армянский фортепианный концерт А. Хачатуряна (1936), оказавший большое влияние на последующее развитие всей армянской фортепианной музыки.

В пределах нашей статьи мы не имеем возможности остановиться на развитии фортепианного концерта, так как эта область творчества относится к симфонической музыке.

Армянские советские композиторы создали целый ряд фортепианных концертов, продолживших путь синтеза народно-песенных интонаций армянской музыки с опытом мировой музыкальной культуры.

Среди концертов, которые свидетельствуют о крупных музыкально-художественных достижениях и пользуются известностью не только в Армении, но и за ее пределами, в первую очередь надо упомянуть «Героическую балладу» А. Бабаджаняна и III концерт Ходжа-Эйнатова, концертину А. Арутюняна.

Во второй половине 30-х годов армянская камерная фортепианная музыка обогатилась рядом новых произведений, ценных по своим творческим устремлениям.

Яркими, творчески самобытными в этот период были фортепианные пьесы Г. Егиазаряна, которые относятся к числу ранних студенческих работ композитора — «Три танца» (1934—1935), «Поэма-сазандар» и «Памяти Комитаса» (1936).

Хотя фортепианные пьесы Г. Егиазаряна представляют собой определенную ценность своим народным характером, красочностью музыкального языка и нередко исполняются в концертной практике, они не являются основной сферой творчества композитора, автора целого ряда произведений для симфонического оркестра. В пьесах композитор близок к армянской танцевальной музыке, прекрасно чувствует их изящную, грациозную пластику, ритмическое своеобразие и остроту, а также воплощает в них и своеобразие армянской инструментальной музыки.

Популярны его «Три танца», стройные, завершенные по форме (особенно первый), с богатым гармоническим колоритом, в котором наряду с национальными особенностями большую роль играет звучание европейского классического гармонического языка (энгармонические сопоставления и т. д.).

Среди пьес Егиазаряна менее известна «Поэма-сазандар» — произведение инструментально-импровизационного плана, близкое по характеру и форме к мугамам и песням ашугской музыки. В ней интересно сочетание двух тем — эпически строгой и остро танцевальной, что находит свое отражение в мелодии и гяфа в мугамах. А патетичное кульминационное развитие темы в мощной аккордово-октавной фактуре вызывает ассоциации с экзотичными настроениями, характерными для ашугского исполнения (например, «Ашран» в «Шахназе» Н. Тиграняна).

К этому периоду относятся и первые творческие опыты армянских композиторов в форме вариаций, опирающихся в музыкальном языке на народно-музыкальные истоки. В одних случаях в качестве темы были

использованы подлинные народные мелодии (вариации на тему «Гаруна» Г. Чеботарян), в других — народные интонации проникали в музыкальную ткань вариаций. На последнем принципе были созданы «Тема и вариации» (1936) воспитанника Ленинградской консерватории Т. Ованесяна, героически погибшего на фронте.

К области камерной фортепианной музыки относятся и «Три прелюдии» Арутюняна (1937), эмоционально яркие и национально своеобразные по колориту, однако еще недостаточно органичные и «сырые» по стилю.

Сложная, насыщенная глубокими переживаниями эпоха Великой Отечественной войны предъявила новые требования к деятелям советской культуры и искусства. Она выдвинула новые задачи и перед армянским музыкальным творчеством: воспитывать в советских людях чувство любви к Родине и поднять их бодрый дух и волю к победе, крепить дружбу народов. Мыслям и чувствам советских людей в военный период посвящались также и произведения армянской фортепианной музыки.

Среди них надо отметить талантливую обработку А. Бабаджаняном армянского народного танца «Вагаршапатский танец» (1944). Создав темпераментную концертную пьесу, с блестящей, по-рахманиновски щедрой фактурой, композитор сумел сохранить в ней своеобразные ладовые и ритмические особенности подлинного народного танца.

В области детской фортепианной музыки необходимо упомянуть сборник 12 детских пьес С. Бархударяна (1942), явившийся одним из лучших сборников для детей в армянской фортепианной музыке. Ценнейшей его особенностью явилась народная основа. Бархударян не только использует подлинные народные песни и звучания — подражание народным инструментам, но и на их основе создает свои оригинальные пьесы. Круг образов сборника достаточно широк. Здесь имеются и превосходные пьески из пастушеской жизни с подражением свирели, и сосредоточенное «Обидели», раскрывающее бесхитростную детскую душу, и темпераментная «Пляска Гюльнары», и певучая «Колыбельная Шушани». Фактура пьес отличается отточенностью. Многие пьесы сборника прочно вошли в педагогический репертуар музыкальных школ.

Наиболее значительным произведением в фортепианной музыке военного периода в Армении была соната Г. Чеботарян. Произведение композитора явилось одной из первых попыток создания формы сонаты на почве синтеза особенностей армянского национально-музыкального творчества с особенностями музыкальной классики, в частности русской. Соната имеет эпикодраматический характер. Центральное место в ней занимают эпические образы, воплотившие духовную силу, чувство национальной гордости советского народа. Именно через эти образы выражаются в сонату мысли и настроения, созвучные эпохе Великой Отечественной войны. Эпические образы сонаты контрастно сочетаются с жанрово-бытовыми и лирическими и тем самым обогащают содержание произведения, придавая ему жизненное многообразие, усиливая драматизм развития.

Написана соната в четырех частях, отличающихся друг от друга разнообразием форм и приемов развития, завершенностью композиции, что свидетельствует о высокой профессиональной технике композитора. В сонате Чеботарян обращается к интонациям подлинно народных мелодий, народно-инструментальных наигрышей. Здесь можно услышать характерные интонации бодрой трудовой песни, кокетливой танцевальной, лирической, обнаружить свойственные им ритмы и метры, характерные гармонии. С другой стороны, обогащают музыкальный язык сонаты и приемы развития, ее связь с особенностями русской музыкальной классики. По характеру отдельных частей, их строению, некоторым принципам развития (многочастность разработки) соната связана с традициями творчества Бородина, Глазунова, с их здоровым мироощущением, гармоничностью, «повествовательностью» характера изложения. В этом отношении наиболее показательна эпическая главная партия первой части, в репризе доходящая до такой торжественности и приподнятости настроения, которая особенно свойственна богатырским образам русских композиторов. А благородно сдержанная, в сосредоточенно хоральном звучании побочная партия финала хоть и напоминает мудрые армянские шараканы, но вместе с тем вызывает ассоциации с такими темами глазуновских симфоний, в которых ощущается близость к старинным русским знаменным распевам.

Соната имеет разнообразную пианистичную фактуру. Хотя в сонате ощущается и некоторая сухость языка, недостаточно органичное развитие в первой части, однако в целом произведение Чеботарян явилось ценной попыткой на пути создания армянской фортепианной сонаты.

В новый исторический этап вступает армянская фортепианная музыка в послевоенный период. Особую значительность, остроту приобретает задача создания произведений искусства, способных формировать духовный облик советского человека, содействующих идейному сплочению сил мира во всем мире, посвященных мирному послевоенному строительству. Эти задачи оказывают вдохновляющее влияние на советское музыкальное искусство.

Первые годы послевоенного периода в армянской фортепианной музыке характеризуются особенно интенсивной работой в области овладения композиторским мастерством. Создаются произведения в полифонической форме: две фуги Г. Чеботарян (1945), полифонические сонаты А. Арутюняна и А. Бабаджаняна (1946). Особенно выделяется талантливая полифоническая соната А. Бабаджаняна. Это яркое темпераментное произведение, полное мужества, воли, суровости, насыщенное огромной внутренней силой. Она состоит из трех частей — прелюдии, фуги и токкаты, построенных по принципу контрастирования. Симфоничное развитие тем, использование разнообразных приемов полифонической техники (двойной, тройной контрапункт, имитации в увеличении, уменьшении, зеркальные, стретто), четкая закономерность гармонических соотношений (терцевые соотношения) объединяют в единое целое части сонаты. На характер отдельных частей, в частности токкаты, написан-

ной в форме сложнейшей по развитию и по фактуре двойной фуги, оказали определенное воздействие известная прелюдия и фуга С. Танеева *gis-moll* (ор. 29). Вместе с тем в сонате ощущается связь с армянской народно-песенной основой, определившей национальное своеобразие ее звучания. Чрезвычайно виртуозна ее фактура, требующая высокого исполнительского мастерства и тонкого полифонического «слуха».

Своеобразные элементы приносят в армянскую фортепианную музыку и произведения А. Долуханяна («Два этюда», 1946), С. Баласаняна (сонатина № 2, переложенные для фортепианно 6 танцев из музыки балета «Лейли и Меджнун» и др.).

Творческие поиски, смелые дерзания накапливают большой композиторский опыт, новые традиции, а вместе с тем приводят к осмыслению и обобщению разнообразных жизненных впечатлений. Они способствуют бурному подъему армянской фортепианной музыки, наступившему в конце 40-х годов и в 50-е годы. Этому содействовало и постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г., в целом сыгравшее положительную роль и направившее советскую музыку по пути реализма, по пути служения интересам народа.

Можно смело сказать, что еще никогда Армения не имела более многообразной, профессионально зрелой фортепианной музыки, столь творчески активных композиторов, столь многочисленных талантливых исполнителей, как в этот период. Армяне-композиторы (А. Бабаджанян и др.) и исполнители (Ю. Айрапетян и др.) становятся участниками международных конкурсов и фестивалей и наряду с представителями братских народов СССР одерживают блестящие победы.

В творчестве армянских композиторов затрагиваются самые разнообразные темы из советской действительности, используются разнообразные формы крупных и мелких произведений. В фортепианную музыку проникают новые образцы народного музыкального творчества, ашугских мелодий, заметней становится связь с традициями творчества великого Комитаса, — все это способствует более яркому выражению национального стиля. Активно влияют на произведения фортепианной музыки творческие принципы и выдающегося советского композитора А. Хачатуряна. Вместе с тем шире чувствуются и связи с творчеством композиторов-классиков: Бетховена, Листа, Чайковского, Рахманинова и др.

Большая творческая активность наблюдается в камерной музыке. К форме прелюдий обращаются композиторы различных поколений и художественных индивидуальностей — А. Степанян и Г. Чеботарян, Г. Мирзоян и Э. Багдасарян, Э. Абрамян и В. Котоян, С. Самвелян, Э. Хагагорцян, С. Кёсаян, С. Нагдян.

Самобытны по стилю, по своему содержанию прелюдии А. Степаняна (1949). В большинстве прелюдии имеют лирический характер, раскрывающийся в мечтательности, элегичности, в колоритных пейзажных зарисовках, а иногда и в скорбно-драматических настроениях. В них часто встречается и жанрово-бытовая тематика, больше связанная с сельской жизнью и обычаями. Тематика прелюдий живо напоминает

своеобразно тонкие романсы композитора на тексты Ав. Исаакяна, Ов. Шираза, воспевающие Родину, ее природу, воскрешающие в памяти воспоминания о детстве, о старине. Прелюдии Степаняна написаны в народном духе, чаще всего в непосредственной связи с крестьянским фольклором. Композитор часто использует в них мелодии подлинных армянских пьес, народно-инструментальные наигрыши, танцевальные ритмы, импровизационные построения. Прелюдии имеют свежий колорит; их прозрачность, красочность исходят из особенностей ладогармонического языка, фактуры, содержащей в себе временами элементы образительности (журчанье, подобно ручейку в прелюдии *fis-dur*), жанровости (танец в прелюдии *Gdur*).

В целом для прелюдий Степаняна характерно камерное звучание. Наряду с большими достоинствами в фортепианном изложении прелюдий А. Степаняна встречаются и моменты непianiстичности, создающие некоторое трудности для исполнения.

Несколько иной круг образов охвачен в шести прелюдиях Г. Чеботарян (1948). Они характеризуются жизненностью, правдивостью содержания, ясностью построений, национальным колоритом и высоким профессионализмом. Среди них особенно достойны упоминания яркая праздничная танцевальная *fis-dur*ная, изящная, кокетливая *g-moll*ная, скорбно-сосредоточенная *b-moll*ная. Прелюдии отличаются многообразием форм построений, приемов развития (особенно полифонически); фактура пианистична и изобретательна. Близок к характеру прелюдий и ряд других миниатюр Чеботарян («Танец», «Ноктюрн», «Жалоба», 1955).

Черты юношеской страстности, непосредственности, особенную свежесть красок вносят в фортепианную музыку прелюдии молодых композиторов Э. Багдасаряна, Э. Абрамяна, В. Котояна и др. Многообразно представлена в них лирическая сфера, значительное место занимают и бытовые образы, в основном праздничные и юмористические сценки. Прелюдии насыщены напряженной динамикой, имеют сильные кульминации, отличаются красочной, богатой гармонией; для них характерна пианистичная крупная аккордовая фактура, а все эти черты способствуют блестящему концертному звучанию. В прелюдиях в большинстве чувствуются творчески воспринятые влияния эмоциональности, красочности хачатуряновской музыки, воздействие листовской патетики; отчетливо ощущается влияние рахманиновской музыки с «ее звуковыми наплывами» (Асафьев).

Прелюдии молодых композиторов более развернуты в своих построениях, чем прелюдии предыдущих композиторов. Новизна содержания в них приводит и к внедрению новых форм (вариационная форма в прелюдии *es-moll* Абрамяна).

Среди этих пьес особенно привлекают своей эмоциональностью, цельностью, богатой пианистической фактурой произведения Багдасаряна. Заслуженной известностью пользуются его прелюдии *b-moll*, *d-moll*, *cis-moll*, *b-dur*. Активностью образов, горячим темпераментом, разнообраз-

разием содержания и крупной аккордовой фактурой отличаются прелюдии Абрамяна.

Близок к прелюдиям молодых композиторов и целый ряд написанных в этот период своеобразных, ярких по национальному колориту программных пьес («Каприччио» А. Бабаджаняна, «Экспромт» В. Котояна, «Армянская рапсодия» А. Бабаджаняна и А. Арутюняна и др.). Это блестящие концертные миниатюры, близкие друг к другу праздничностью характера, эффектной фортепианной фактурой. Тонким вкусом, пианистичностью отличается и ряд пьес Г. Сараджева.

В отдельную, самостоятельную область творчества вырастает фортепианная музыка для детей. Она продолжает традиции детских пьес для фортепиано, написанных в 20-е и 30-е годы.

Детская музыка в Советской Армении на новом этапе представлена целым рядом отдельных сборников, предназначенных в качестве учебного материала для различных классов музыкальных школ. В создании музыки для детей заметна творческая активность композиторов разных поколений: старшего — С. Бархударяна, Г. Мирзояна, М. Мазманяна, А. Хачатуряна, К. Закаряна, А. Долуханяна, В. Тиграняна, В. Умршата и младшего — Ю. Геворкяна, Г. Читчян, С. Самвелян и др. Пьесы детских сборников отличаются живостью, характерностью образов, ясностью формы, национальным своеобразием музыкального языка. Они прочно связаны с повседневной жизнью детей, с волнующими их событиями, с миром их любимых сказок, басен, стихов. В этих пьесах много общего с образами советской детской музыкальной литературы (пьесами Р. Глиэра, Д. Кабалевского, А. Гедике, К. Косенко, А. Шаверзашвили, Ф. Амирова и др.).

Широкой популярностью пользуются пьесы из сборников А. Хачатуряна, А. Долуханяна, С. Бархударяна. Многообразны пьески II и особенно III сборников С. Бархударяна, которые чаще всего представляют собой обработки народных песен, танцев, а также пионерские песни и марши, переложения мелодий из музыки композитора к кинофильмам.

В сборнике из 10 пьес А. Хачатуряна чувствуется свойственная композитору яркая мелодичность, броскость образов.

Ценным пополнением детской музыки явилась «Детская скита» А. Долуханяна (1954), состоящая из 8 пьес. Эти пьески проникнуты армянским народным колоритом, написаны с тонким художественным вкусом. Для каждой пьесы характерна образность, создающаяся в результате органического слияния композиторского замысла, музыкального языка, фактуры. Народность образов, простота, непосредственность выражения характеризуют и ряд других сборников армянских композиторов — Ю. Геворкяна, Г. Читчяна и др.

В целом богатая, содержательная армянская фортепианная литература для детей содержит в себе иногда и интонационно-однообразные, маловыразительные, упрощенные образы, которые обедняют ее и отграничивают от «большой музыки взрослых» (Г. Мирзоян, В. Тигранян и др.).

Почти в отдельную, самостоятельную область вырастает и область переложения для фортепиано. Создание музыкальных транскрипций свидетельствует о расширении музыкального кругозора армянских композиторов, об их стремлении приобщить фортепианную музыку к лучшим образцам армянского народного и профессионального творчества.

Традиция обработок идет еще из творчества досоветского периода: переложения из опер в форме фантазий Т. Чухаджяна, обработки Н. Тиграняна, Комитаса, Спендиарова.

В армянской фортепианной музыке появляются известные транскрипции песен Комитаса и Саят-Новы, романсов Р. Меликяна, танцев из балета «Анаит» и оперы «Седа» А. Тер-Гевондяна, отдельных номеров из балета «Героини» А. Степаняна, музыки Хачатуряна к кинофильму «Маскарад» и целого ряда других произведений. Авторами этих обработок выступают пианисты-профессионалы Р. Андриасян и Г. Сараджев, А. Долуханян, Г. Чеботарян и др. Среди них особенно выделяются обработки песен Комитаса Р. Андриасяна («Гаруна», «Какавик»), музыки А. Хачатуряна к кинофильму «Маскарад» А. Долуханяна, сделанные с большим вкусом и проникновением в замысел произведения, использующие средства современной пианистической техники. Однако и в этой области творчества встречаются иногда неудавшиеся произведения: композиторы, увлекаясь либо усложнением музыкальной ткани, либо отдельными внешними «атрибутами» оригинала произведения, забывают о его подлинном содержании и художественных особенностях.

Расцвет фортепианной музыки в послевоенный период не был бы достаточно очевидным, если мы не остановились бы и на произведениях крупной формы — сонатах. Сонаты А. Степаняна (1948) и Э. Абрамяна (1954) явились новыми творческими попытками в этой форме.

Соната Степаняна имеет в основном лирический характер. Внесение песенных принципов, богатство музыкального колорита, небольшие масштабы построения (несмотря на четырехчастность) приближают ее к типу «романтических», в отличие от «классических».

Музыка сонаты искренне взволнованна. Она овеяна песенностью, в которой ясно чувствуется национальное своеобразие армянской музыки. Характерно для сонаты то обстоятельство, что композитор использовал в ней в качестве музыкальной темы свою песню («Шек тга» в IV части). Песня оказала влияние на сонату и в других случаях: мелодии подлинных народных песен и мугама послужили канвой для создания тем в III и IV частях (песни «Абрбан» в III части), «Кочари», тема мугама «Чяргя» в IV части). Наконец, влияние песни сказалось и в характере отдельных тем сонаты, например «романсный» характер побочной партии I части. Вместе с песней в музыку сонаты проникает и народно-инструментальное звучание с его характерными звукорядами и гармоническими особенностями (имитация тары на органном пункте в I части).

В сонате господствуют лирические образы, но нередко они сочетаются с бытовыми.

В целом соната звучит камерно, несколько даже интимно. Эти чер-

ты углубляются еще фактурой, часто включающей в себя средства мелкой фигурационной техники, тонкую смену регистров. Большую свежесть звучанию придают приемы звуковой выразительности. Фактура сонаты насыщена и подголосочностью, мелодизирующей ее музыкальную ткань. Три первые части сонаты образны, более закончены и цельны, чем последняя часть. Финал сонаты (рондо) страдает рыхлостью формы, пестротой тематизма.

Соната Степаняна — ценное произведение в армянской музыке, могущее занять достойное место в репертуаре армянских пианистов. Однако она требует еще авторской и редакторской доработки, особенно в отношении фортепианного изложения.

Иное содержание имеет фортепианная соната Э. Абрамяна. Композитор создал в ней новый в армянской музыке тип фортепианной сонаты — героико-драматической. Соната написана в трехчастной форме. В ней сочетаются героические, мужественные порывы с лирическими интонациями.

Драматизирует форму не только контраст между частями и противопоставления тем внутри них, но и сосредоточенная, напряженно звучащая мелодия вступления, проникающая во все части сонаты.

Многokrатно преобразовываясь, звуча то таинственно, то угрожающе, а то как решительный призыв, тема вступления объединяет содержание отдельных частей сонаты. Она образует «интонационные арки», способствуя целостности произведения. Тема вступления завершает сонату и своим динамичным звучанием подчеркивает ее основной характер.

Национальный характер сонаты особенно выделяется в ее лирических темах, в их мелодико-интонационной и ладогармонической особенностях, проявляется в приемах развития (например, вариантность во II части).

В характере композиции, фактуре сонаты скрещивается воздействие традиций фортепианных сонат Бетховена и Шумана.

Огромное значение будет иметь для армянского камерного фортепианного творчества новое постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца» от 28/V 1958 г. Оно вносит большую ясность в дело критики и оценки творчества советских композиторов. В армянской камерной фортепианной музыке; так же, как и во всем советском музыкальном творчестве, имелись примеры односторонней, необоснованно суровой критики ряда произведений А. Хачатуряна, А. Степаняна, которые бездоказательно причислялись к формалистическому направлению. Постановление ЦК КПСС даст безусловно больший размах развитию в армянской фортепианной музыке разнообразия жанров, форм, большой простор раскрытию творческих индивидуальностей и укрепит связи искусства с жизнью народа.

* * *

Таким образом, армянская советская камерная фортепианная музыка прошла большой и сложный путь развития, накопила свои традиции, свою нотную литературу.

Прочно укрепились и расширились в армянской фортепианной музыке связи с народно-музыкальным и ашугским творчеством, с национальными традициями произведений Комитаса, а с другой стороны — с лучшими достижениями мировой музыкальной культуры, в частности русской.

Однако развитие армянской камерной фортепианной музыки не во всех ее жанрах и формах происходит равномерно и интенсивно. Есть еще ряд областей, не получивших достаточного развития (например, сонаты, полифонические произведения), продолжают поиски в области национального музыкального языка, форм. В армянской советской фортепианной музыке еще продолжается борьба с примитивизмом, с погоней за внешней виртуозностью, с бессодержательностью.

Армянская фортепианная музыка имеет отряд талантливых композиторов с большими творческими возможностями, имеет чуткую, отзывчивую аудиторию слушателей и высокоодаренных исполнителей. Эти огромные возможности для плодотворного творчества безусловно поведут всю армянскую фортепианную музыку к новым художественным достижениям.