

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА Л. ЧАУШЯНА

Концерт для флейты написан для камерного состава: струнная группа в полном составе - контрабасы, альты, виолончели, скрипки; щипково-клавишная группа - вибрафон, ксилофон, колокольчики; ударная группа - там-там и тамбурин.

Специфика инструментального состава очевидна и продиктована инструментальными характеристиками самой флейты.

Отсутствие всей медной духовой группы - решительный шаг в предоставлении флейте привилегированной позиции. Любой инструмент этой группы способен подавить флейту своим тембром, силой и мощью. А присутствие всей группы создавало бы ненужные проблемы и "перекосы" в звучании. Убирая медную группу, композитор заведомо защищает произведение от излишней тяжести и тембровой асимметрии.

В то же время, отсутствуют и другие инструменты деревянно-духовой группы. В особенности, непривычно отсутствие кларнетов. Как известно, ближе всего к флейте находится кларнет - неизбежный сосед и тембровый "соратник" по оркестру. Два эти тембра взаимодополняют оркестровую звучность, обычно используются парно. Более того, своей коммуникативностью со всеми другими инструментами оркестра и своими возможностями кларнет значительно превосходит флейту и часто даже предпочтителен.

Огромный удельный вес флейты (вообще всей деревянно-духовой группы) в оркестре определяется способностью сочетать легкость, изящество, грацию с некоторой холодноватостью звучания, эмоциональной сдержанностью. Тембр флейты имеет некоторое сходство с мягким свистом: чем выше, тем светлее, ярче и сильнее, достигая в высшем регистре большой резкости и даже пронзительности. По тембру и тесситуре близка колоратурному сопрано. По подвижности значительно превосходит скрипку и фортепиано, звучит легко, воздушно, с бисерной точностью. Римский-Корсаков высоко ценил ту опору, то продление звука, которые духовые (чаще всего деревянные) дают суховатым и короткозвучным "щипкам" струнных. Это всего лишь частный случай взаимодополняющего "сотрудничества" различных инструментов оркестра у Римского-Корсакова и стоит в ряду "сложно-составных" красок. Говоря об индивидуальных свойствах звучания флейты, Римский-Корсаков отмечает преобладание спокойной созерцательности в противовес взволнованной лиричности смычковых инструментов: тембр флейт в среднем и высоком регистрах

“холодный”, подходящий к грациозным и легкомысленным мелодиям в мажоре и с оттенком поверхностной грусти в миноре. Гевард считает, что флейта имеет “вполне определенный поэтический характер”, она “не способна к выражению потрясающей страсти, но чрезвычайно удобна для изображения голосов природы”, “... флейта способна скорее передавать ощущения, чем выражать чувства”.

Доступна флейтам и область фантастического, что ярко проявилось уже в веберовских партитурах. Волшебный колорит в высшей степени подошел для воплощения в музыке облика изящных, по-своему прекрасных, но равнодушных к страданиям Людмилы цветочных дев в “Руслане и Людмиле” М. Глинки, или нежно-волшебный колорит, хрупкость образа Пери в IV-ой части “Антара”, где в перекличке флейты и гобоя, попеременно исполняющих верхний голос ткани, образуются тончайшие переливы красок, нечто неуловимо обаятельное и своеобразное, создающее какой-то особый колорит.

Сольные возможности флейты также общеизвестны - множество светлых красок, мажорность, атмосфера особой праздничности, которой способствует использование приемов виртуозной игры, демонстрирующих весь блеск, на который она (флейта) способна (П. И. Чайковский).

Особое место в составе оркестра Чаушяна занимает группа клавишно - щипковых инструментов, каждый из которых известен своим уникальным тембром и колоритом. Колокольчики по звуковому объему относятся к области очень высокого звучания, тембр у них яркий, звонкий, серебристый. Однако значительная техническая подвижность колокольчиков используется специфически, из-за непрерывного звона, возникающего при быстрой, технически виртуозной игры. Именно поэтому колокольчики используются преимущественно в декоративно-красочном и программно-изобразительном плане. Неоспоримым достоинством колокольчиков является их хорошая сочетаемость со всеми инструментами оркестра, в особенности с флейтой, арфой и пиццикато струнных.

Ксилофон владеет звуковым объемом, совпадающим с флейтой (от звука “до” первой октавы до “до” четвертой), обладает своеобразным, пустым, сухим, острым тембром, оставляет впечатление сильного, резкого и звонкого шелкания, довольно быстро затухающего. В техническом отношении никто другой в оркестре не может соперничать с ним в виртуозной подвижности: двойные ноты, стремительные пассажи, тремоло и глиссандо. Звучность ксилофона, также как и колокольчиков, прекрасно сочетается с другими инструментами (особенно с *pizzicato* и *col legno* струнных) и также из-за специфичности звучания употребляется в декоративно-красочном плане для подчеркивания звучаний и для придания большей ритмической четкости.

Необычный состав камерного оркестра Чаушяна - заявка на необычные оркестровые звучания, тембровую сочетаемость и эксперименты.

Отметим в составе оркестра формальное участие всех инструментов струнной группы. Однако, в партитуре скрипки поделены *divisi* на две партии, из коих партия первых скрипок пустует из-за незанятости. Здесь в звуковом поле струнной группы освобождается верхний регистр - зона безусловного солирования флейты. Главная "соперница" флейты "обезврежена" и деактивизирована композитором.

Концерт начинается с соло флейты. *Andante*, на *mezzo piano* аскетически, отрешенно звучит одинокая мелодия - главная тема произведения, ее I-ой части, многократное возвращение к которой будет нести важнейшую формообразующую функцию. Она многозначительна и многофункциональна. Поначалу кажется, что это тема фуги - выделяется ярко очерченное "тематическое зерно" с рельефной национальной интонацией и характерной ритмической формулировкой. Последующее движение несколько "ослабляет" напряжение, едва отступив ненадолго, тема продолжает увлекать внимание новыми ритмоинтонационными образованиями, подходит к кульминации и завершается заключительным оборотом. Начальный мотив - источник возводит тему соло в ранг знака, символа, тезиса. Тема звучит многообещающе, серьезно, с заявкой на высокое содержание, в ее нижнем регистре, самом матовом, темном, (относительно) насыщенном обертонами и потому весомом и значительном. Начальный оборот - сгусток характерности, легко узнаваемый по ритмо-интонационному содержанию, сменяется речитативно - повествовательной импровизационностью. Все интонационные изгибы темы в своей основе - речевые, Это рассказ, откровение. Метрическая переменность 4-х четвертей на три четверти придает ему характер свободной импровизационности, особой коммуникативности. Функционально, как часть композиции, соло флейты экспонирует главную тему. Как известно, отношение к отзвучавшему музыкальному материалу меняется по мере продвижения в форме, и начало концерта, соло флейты, будет восприниматься как важнейшая часть именно благодаря своему интонационному предвосхищению. Особо выделим сенсорную новизну, мера которой оказывается особенно высокой именно в начале произведения, когда флейта с ее необычным звучанием *accapella* предворают Концерт.

С 7-ого такта мелодия флейты входит в фазу тематического и ритмического торможения (стр. 4 партитуры). Мелкие 32-е, опевающие, обыгрывающие звук «фа», сменяются остановкой на половинной длительности - торможение происходит за счет увеличения длительности - 5 раз, на протяжении 5-и тактов, каждый раз по-разному (традиции монодической импровизационности!). Особую многомерную наполненность последним

тактам мелодии соло придаст сочетание метрической переменности и несовпадение ритма мелодической линии с метром такта: дробная часть ритма приходится на сильные доли, тогда как крупные длительности половинными - на слабые. Создается впечатление нарушения регулярности дыхания темы, взволнованной прерывистости.

Яркий пример сотрудничества флейты с отдельной группой оркестра, в частности струнными, начинается с.ц.5 (пр.с.19). С первых тактов очевидно намерение композитора поручить струнным функцию фона для соло флейты, с вступлением которой синкопированный ритм оstinатного сопровождения будет выдержан 29 тактов. Не случайно инструменты струнной группы играют здесь с сурдинами: в этом эпизоде струнные инструменты не должны демонстрировать полную силу и яркость звучания, и они действительно не выходят за рамки функции аккомпанемента. Мелодическая линия всецело принадлежит только флейте.

Таким образом, сначала появляется линия аккомпанемента - чистый тембр струнной группы, в котором постепенно выделяется ее верхний голос. Затем вступает флейта - другой яркий тембр - 2-ая линия, затем появляется вибрафон с самостоятельной одnogолосной мелодией - 3-я чистая линия. Происходит последовательное расслоение оркестровой фактуры на 3 чистые тембра (пр. с.20). Параллельно струнная "группа поддержки" в свою очередь уплотняется, к альтам прибавляются новые голоса 2-х скрипок в сексту. В момент, когда флейта, опеая и кружась вокруг соль второй октавы, вопросительно воспаряет к соль третьей, альты, оставляя на оstinатной позиции вместо себя две скрипки, начинают выделяться в самостоятельную линию. Ласковые, успокаивающие интонации альтов "вторят" солирующей флейте, изливающей душу попевками и интонациями, полными скорби. Мелодический разлив достигает кульминации, тогда как в сопровождении контрапунктирующие голоса теряют индивидуальность и представляют собой аккомпанемент из двух самостоятельных противоположных ритмических формул.

В свою каденцию (ц.7) флейта вступает на органном пункте "В" контрабасов, которые сопровождают ее первые 7 тактов и появляются вновь только в самом конце, на выходе из каденции, после соло флейты, предворявшем Концерт. Здесь вторая область абсолютного владычества флейты и ее инструментального технического потенциала и тематического раздолья. Интонационное развитие основывается на предыдущем опыте, продолжая варьирование исходного тематизма. Необходимо отметить, что при всех специфических различиях эмоциональной выразительности, музыкально-технические возможности инструментального варьирования, тем более флейты, гораздо больше, нежели вокального, оно и свободнее, касается более крупных пластов формы, и делает возможным большее углубление, а иногда даже и некоторую трансформацию образа. В

настоящей каденции продолжают традиции русско-советской симфонической школы. По своей структуре варьирование приближается к народно-импровизационному типу, сохраняющему и в то же время доразвивающему исконно монодическую природу армянской музыки. Важнейшая особенность варьирования в армянской музыке, также вытекающая из ее монодической природы - цельность и нерасчлененность, придающая свободному варьированию особую импровизационность. Каденция здесь по жанру приближается к жанру монолога, для которого свойственна разговорная лексика, словесная декламация, типы тематических преобразований, не связанные с моторным движением или метрической акцентировкой. Гораздо важнее тонкая нюансировка интонаций, ритмическая свобода и импровизационность. Отсюда постоянная метрическая переменность, нарушающая регулярность ритма, изобилие фермат, нависающих по несколько раз в такте, делающих интонации выпуклыми, яркими.

Виртуозные возможности флейты используются композитором исключительно в целях раскрытия всего выразительного мелогенеза, интонационно-тематического потенциала главной темы. Ядро темы как таковое не используется в его неизменном виде, а вот продолжения меняются, обрастают элементами новых интонаций. В определенные моменты начинают обрастать обобщенными чертами и даже как бы исчерпывает свою энергию дальнейших преобразований и останавливаются на остинатной формуле моторного движения с последующим остинато звука с выразительно подчеркнутым характерным форшлагом.

Именно в этот момент контрабасы вновь занимают позицию педали. Каденция вступает в свою заключительную стадию. После совместного *ritenuto* и медленного сползания мелодии флейты к "с" первой октавы в купе с очередной ферматой волна замирает. Начинается новый раздел. *Adagio*, 4 четверти. В секунду ре-ми звучат контрабасы, виолончели и альты. Обращает на себя внимание множественная детализировка звучности струнной группы: у контрабасов *unison* (1 такт) сменяется *pizzicato* (3 такта), затем *arco* (1 такт). У виолончелей очаровательное *glissando* всего-то на малую терцию фа-ре. В этот самый момент альты играют *arco* одновременно с *pizzicato* контрабасов. Только чрезвычайно важные обстоятельства могли потребовать столь ювелирно-изысканного звучания струнных, к которым добавлена партия вибрана, вместе составляющих единый слой сопровождения. И это обстоятельство - репризное проведение главной партии у флейты.

Во второй части Концерта преобладает ритмическое начало. В другом амплуа, во всем блеске своих виртуозных возможностей выступает флейта с ц.10 Тематизм новый, непривычный: общие формы движения поддерживаются оркестром. Флейта играет в верхнем пронзительном регистре с бисерной точностью чеканя шестнадцатыми короткими

повторяющиеся попевки - подъемы, спады, кружения, свист, ветер, шелест, повторяющиеся ритмические группировки звучат непривычно для уха, привыкшего к медитативным речитативам 1-ой части, развивавшим узнаваемые интонационные мотивы - ячейки..., безликий тематизм подвергается варьированию. Однако интервальный его размах по-прежнему укладывается в большую септиму. В основу ритмического оstinato шестнадцатых у струнных положены короткие тематические попевки типа общих форм движения. Здесь флейта выступает в программно-образительном плане.

В основу формообразования положен принцип свободного варьирования, вытекающий из монодической природы тематизма концерта. Форма продвигается по принципу волнообразного разворачивания. Внутри себя каждая волна условно состоит из динамической устремленности к своей кульминации, собственно местной кульминационной зоны и послекульминационного спада с последующим торможением. Форма структурируется благодаря внутренней организации волны, разделяясь на эпизоды, фазы.

Кульминация произведения приходится на зону золотого сечения, где главная интрига находит свое мастерское воплощение и выражается в диалоге между флейтой и ударной группой инструментов. Вопросы флейты пропитаны интонационной вариантноcтью, тогда как интонационно-примитивный ответ ударных - трехзвучного мотива "соль-си-ре" не меняется. Во множестве своих попыток "расшевелить" ударную группу, флейта вновь и вновь задает свои длинные вопросы, изощряясь в интонационных изысках, тогда как реакция ударных - лапидарные ответы неизменного мотива. Отметим здесь дифференциацию приемов варьирования: мелодия флейты подвергается интонационному развитию, прорастанию, нарождает новые мелодико-тематические варианты своих вопросов, демонстрируя прекрасное мотивное разнообразие. В ответ ударная группа "отстукивает" новые ритмические варианты тематически неизменного оstinato мотива - безобразного в своем однообразии. Происходит дифференциация методов варьирования и как следствие - персонификация тембров - диалог противоположных образных начал.

Л. Чаушян возвысил жанр концерта до уровня высокого симфонического обобщения и вписал новые страницы в эволюцию жанра на современном этапе, продолжая развивать лучшие традиции национальной симфонической школы.