

ФОРТЕПИАННЫЙ КВИНТЕТ ЭДГАРА ОГАНЕСЯНА

АННА ТАМИРОГЛЯН

Жанр фортепианного квинтета в современном мировом музыкальном искусстве – явление достаточно редкое. Даже в музыке последнего столетия, изобилующей огромным числом экспериментов, сочетание струнного квинтета с фортепиано востребовалось композиторами крайне редко¹. Тому есть вполне объективные причины: струнные ансамбли-дуэты, трио, квартеты и квинтеты обладают весьма специфическими тембровыми особенностями, своеобразием фактурных ресурсов как в индивидуальных линиях, так и в контрапунктических взаимодействиях, а главное – принципиальное различие в приемах звукоизвлечения и сложные условия тембровых и динамических совмещений требуют от композитора чрезвычайно высокого мастерства, в особенности в поисках такой музыкальной концепции, которая позволила бы представить все естественные инструментальные противоречия в музыкально-драматургическом единстве.

В армянской музыке фортепианный квинтет Эдгара Оганесяна (соч. 12, 1955г.) занимает особое место – это единственный образец жанра, в котором блестяще реализована идея высокой художественной сложности, заключающаяся в абсолютно естественном слиянии национальных, музыкальных традиций с принципами европейского инструментального жанра. Причем сделано это на высоком художественном уровне и уложено в почти монументальную циклическую форму из четырех частей².

¹ Перечислим несколько современных названий:

С.Джрбашян – фортепианный квинтет (2 скрипки, альт, виолончель и ф-п) - 1950г.

Э.Багдасарян – фортепианный квинтет (2 скрипки, альт, виолончель и ф-п) - 1953г.

Э. Оганесян – фортепианный квинтет (2 скрипки, альт, виолончель и ф-п) - 1955г.

Э.Хагагорян – фортепианный квинтет (2 скрипки, альт, виолончель и ф-п) - 1960г.

С.Шакарян – Французский фортепианный квинтет "Ретро" (2 скрипки, альт, виолончель и ф-п) - 1974г.

² В современной армянской музыке есть оригинальный образец фортепианного квинтета – "Витражи и фрески" (1953) **М.Кокжаева** – циклическое произведение для струнного квинтета и взаимозаменяющихся фортепиано и клавесина. Однако этот квинтет имеет

Произведение посвящено составу квартета имени Комитаса, замечательным армянским музыкантам А. Габриэляну, Р. Давидяну, Г. Талаляну и С. Асламзяну, внесшим большой вклад в становление и развитие не только армянской, но и советской музыки.

Первая часть – “*Allegro risoluto e energiko*” – чрезвычайно необычна и с точки зрения формы, и по параметрам качества самого музыкального материала.

Самым важным средством выразительности в первой части стала ее ритмическая основа. Более того, вся часть пронизана единым ритмическим стержнем, явно производным от ритмоосновы армянского народного танца “Кочари”. Заметим, что танец этот массовый, мужской, энергичный, в определенном смысле воинственный, демонстрирующий силу и мужественность. Приведем цитату из музыкального энциклопедического словаря: “*Ритмика упругая, импульсивная, с частыми синкопами. Сопровождается игрой на зурне и дhole (dhol), сочетание мелодии и аккомпанемента ударных инструментов создает полиритмический эффект...*”³.

Из приведенной нами цитаты следует, что в танце “кочари” соотношение мелодической линии, в которой ясно прослушивается традиционный мотив из восьмой ♩, двух шестнадцатых ♪, и четверти ♩, и линии ударных полиритмично. Именно этот эффект – не только полиритмичности, но и дифференциации инструментального состава на мелодическую и ритмическую линии – абсолютно точно воплощает идею реконструкции мужественного народного танца средствами европейского классического инструментария.

Однако дифференциация по принципу мелодия–аккомпанемент в первой части квартета не упрощена до формального разделения функций – мелодию ведут струнные, а фортепиано выступает в роли ударного инструмента. Несомненно, присутствует и эта модель функционального сопоставления, но в ряде случаев функционально струнные и фортепиано взаимозаменяемы.

иную концептуальную основу, относящуюся скорее к жанру инструментальных миниатюр.

³ Музыкальный энциклопедический словарь, Москва, “Советская энциклопедия”, 1990, стр. 275.

Уже в первом, развернутом вступительном эпизоде ритмооснова танца задана аккордовой фактурой квартета, а фортепиано включается лишь мотивными репликами, которые относятся к функции мелодического движения.

Вступление

Прокладывая армянскую мелодию на Клавире: А. К. Габриелян,
Р. Р. Давидян, Р. С. Радян, С. З. Давидян
КВИНТЕТ
©. О. ГАГЕСЯН, соч. 12

Allegro risoluto e energico

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Piano

Аккорды тоже интересны – первые два такта не проявляют терцового тона D-dur – это кварт-квинтаккорды без признака мажорной или минорной терции, а когда она появляется в партии фортепиано, начинается игра в переменную терцию – “fis-f $\sharp$ ”. Наряду с этим эффектом проводится понижение седьмой ступени.

Второй эпизод можно однозначно считать началом проведения тематического материала, и первое, что определяет оригинальность его введения, это яркая модуляция в параллельный лад “in h”, осуществленная с помощью восстановления ладовых коррекций VI и III ступеней. При этом фактор переменности тона “fis-f $\sharp$ ” сохраняется и в этом новом ладу. Осмелимся предположить, что в результате ладовых коррекций выкристаллизовывается ладовая основа, которая наиболее характерна для армянской фольклорной и даже

церковной традиции – локрийский лад, интонационные особенности которого проявляются не прямо, а в игре расщепляемых и восстанавливаемых ступеней.

К тому же, танцевальная тема имеет явные признаки локрийской ладовой системы, а ее мелодический рисунок – упругий, с целой серией смещений ритмических акцентировок относительно сильных долей такта, в ансамблевых сочетаниях полиритмически комплементарный – полностью отвечает энциклопедическому определению танца “Кочари”. Следующее далее развитие – мелодическое и инвариантно ритмическое – охватывает ряд промежуточных тональностей вплоть до очень далеких в системе тонального родства. В завершении первого раздела движение по тональностям достигает позиции As-dur – предельно отдаленной от исходного лада D-dur¹.

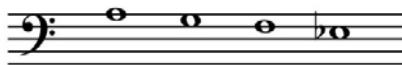
Наряду с мелодическим, а точнее – полифоническим развитием музыкального материала, развивается и ритмоструктура, последовательно усложняющаяся именно в процессе фактурной игры в инвариантность полиритмических приемов. Эта инвариантность, достигнув определенного уровня сложности, переросла в новое явление – линейную полиритмию, которая в дальнейшем тоже развивается в двух направлениях – линейном и контрапунктическом. Вкрапление метра 5/4 станет одним из знаковых и действенных приемов линейной полиметрии.

Вводя пульсацию четвертными и успокоив при этом фактуру после первой динамической волны в части, композитор вводит в партии фортепиано новую тему, по характеру кантиленную, в которой угадывается интонация из припева народной песни “Гарун а”. Эта тема экспонирует в тональности h-moll, в которой пятая ступень расщеплена – во второй фразе явно ощущается игра в переменную квинту. И уже при введении в процесс смычковых инструментов, развивающих эту тему, появляется фригийская секунда – локрийский лад “h” вновь становится ладовым пространством для музыкального развития – теперь уже второй темы. Во второй фазе процессуальности этой части музыкального процесса, после достижения далекого тонального родства – As-dur, возврат к h-moll, практически исходному ладу, воспринимается как свежая тональная краска. Иными словами, Эдгар Оганесян в построении тональности использовал принцип более сложный, чем традицион-

¹ Мы условно обозначаем тональности в пределах европейской терминологии, поскольку сам автор указал на их базисную значимость обозначением ключевыми знаками. При этом следует помнить об изменениях ладовых основ в соответствии с игрой альтерации.

ное введение темы в новой тональности: охватив в развитие первой темы ряд очень далеких от исходной тональных сфер, композитор представил вторую контрастную тему в первоначальной тональной позиции, которая после ряда иных далеких тональных сфер воспринимается как новая. Дополним то же рассуждение тем, что тоника As-dur с тоникой h-moll не имеет общего тона, а в условиях данного тонального сопоставления это и является проводником эффекта ладотональной новизны.

В проведении продолжения темы у струнных, только что “завоевавших” позиции “h” локрийского лада, веерное фугато переводит весь музыкальный материал в тональность as-moll, а чуть позже в полифоническое развитие в es-moll. Само по себе веерное фугато тоже очень интересно – оно разворачивается вверх по малым септимам, что с позиций абсолютной тональной звуковысотности представляется нисходящим целотоновым звукорядом.



Именно с этих звуков начинается каждое из проведений фугато. И в этом разделе вторая тема развивается очень ярко, охватывая ряд далеких тональностей вплоть до яркой и торжественной локальной кульминации в тональности Des-dur. Так же, как и в завершении первого раздела, второй заканчивается динамическим спадом. Третий раздел возвращает слушателя в атмосферу начала квинтета. Несмотря на отсутствие мелодии танца кочари и даже его ритмоформулы, общий характер музыкальной фактуры – в партии фортепиано, при отсутствии струнных – очень близок первому разделу части общим тономом движения. Очевидно, что третий раздел формы – разработка, и разработка первого тематического материала – танца “Кочари”.

В разработке задействованы все приемы развития, декларированные в своей элементарной форме в экспозиции: ритмическая упругость, полиметрия, синкопирование, а главное – их архитектурное размещение в волне развития, устремленной к кульминации, представляют яркий образец органического сочетания приемов разработки в единой композиционной логике.

Наконец, прямо перед центральной кульминацией проводится вторая тема, являющаяся ее драматургической подготовкой. В кульминации энергия

танца не только возвращается в процессуальность, но и достигает апофеоза. В кульминации звучит новая тема, похожая на церковный гимн, в новом для части ладу *in “C”* с признаками сложной ладовой переменности.

В последнем разделе, снова начиная с минимальной динамики разворачивается последняя в части, четвертая динамическая волна, по характеру более всего напоминающая коду. Однако, несмотря на темповое ускорение, в этом разделе формы есть еще и признак репризности – в переменной тональности *“in As”* в партии фортепиано и на фоне постепенно усложняющейся фактуры у струнных проводится апофеозная версия второй темы.

Затем вторая тема проводится в новой метрической и мелодической версии, приближенной интонационно к теме из кульминационного пика части. Характерно, что прикладной в начале части метр $3/2$ стал одним из важнейших в линейной полиметрии заключительного раздела формы.

По своей функциональной нагрузке это еще одна главная кульминация части, в которой сведены воедино все важнейшие элементы тематизма.

Завершаясь на кульминации, первая часть квинтета оставляет ощущение торжественности, а самые яркие образы в ней – это жанровая реконструкция мужественного танца в сочетании с гимнической музыкой. С другой же стороны, хотя и бесконфликтное, но сочетание двух достаточно контрастных тем, конечно же, очень близко идее сонатности, хотя и очень широко трактованной. И главное в этом необычном сопоставлении двух контрастных тем не конфликтное их противопоставление, а остроумно найденное композитором художественное согласие в драматургии.

Идея согласия подтверждается еще и согласием между далекими по степени родства тональностями – достижение исходного *D-dur* в последних тактах первой части пластично вытекает из серии сопоставленных тоник почти всех ключевых тональностей, охваченных музыкальным развитием: *Es-dur*, *b-moll*, *g-moll*, *fis-moll*, *d-moll*, *f-moll*.

Мастер яркого контраста Эдгар Оганесян во второй части (*Allegretto scherzando*) ввел тональность *As-dur*, имевшую определенную значимость в первой части. Напомним, что уже в начале первой части композитор достиг этой весьма отдаленной тональности, но достиг через пластичность плавных модуляционных переходов, и контраст тогда сыграл роль эффекта естественной спокойной новизны.

В данном же случае тональный контраст резок и усилен эффектом подражания игре на народном щипковом инструменте – возможно, на таре или уде. Ассоциативно в этом угадывается намек на манеру гусанского наигрыша, характерность которого проявляется не только в фортепианных фактурных фигурах, но и в типологии мелодического движения. Не сразу разрешенные секунды и квинт-квартаккорды очень изобразительны – именно такие фактурные приемы удобны для исполнителя на щипковом инструменте, во-первых, благодаря специфике их настройки, а во-вторых – ритмоорганизация музыкального сопровождения тоже заимствована из гусанских традиций.

На протяжении всей второй части тема проводится в разных звуковых позициях и в своей интонационной графике содержит фигуру подобную той, которую мы встретили в тематическом материале первой темы из предыдущей части.

Нет сомнений, что ритмофигура из “Кочари” в данном случае переосмыслена и более подходит под реконструкцию песни гусана, сопровождаемую своеобразным для этого жанра аккомпанементом. Конечно же, это не прямое подражание, а некая иллюзия, более сложная, чем реальный образ, воплотившая определенную абстрактную его версию, возникающую как отражение явления в сознании.

Еще одной особенностью экспозиционных тематических проведений является размещение мелодии в разных частях общей для всех версий ладовой системы “in As”. То есть, при том, что все фразы темы начинаются от разных ступеней, ладовая опора на тонике “As” сохраняется.

Далее тематические проведения то у фортепиано, то в разных структурных формах смычковых проводятся в разных тональных позициях: H-dur, C-Dur, Es-dur и снова в As-dur – исходной тональности. Эта тональность возвращается в течение музыкального процесса в момент кульминационного пика, вслед за которым звуковое напряжение спадает вплоть до полного угасания.

Следует особо отметить эпизод, в котором H-dur резко меняется на C-dur – тут мелодия как бы переросла в версию танца “Кочари”, и даже отдельные мотивные приемы очень напоминают материал вступления к первой части, где ритмооснова танца “Кочари” как бы постепенно выкристаллизо-

вывается в тему народного танца "Ой нар"⁵. Эта ассоциация невольно возникает благодаря музыке, пронизанной ритмами и интонациями старинных армянских народных танцевальных мелодий – мужественных "Кочари" и "Ой Нар». Искусно вплетенные в основную тематическую ткань, они предают образу определенность, жизненную достоверность.

В заключительном эпизоде, когда музыкальная пульсация наигрыша почти исчезла, и в сознании слушателя она скорее звучит виртуально, по инерции, композитор нашел прекрасный кадансовый оборот, гасящий это безостановочное движение: нисходящий мотив, подобный тем, что были во вступлении и первой части, в виде триоли обыграл тонику a-moll – полутоном выше основной тональности, которая восстановилась способом полутонового сдвига вниз. Эффект неожиданности сыграл роль звуковой точки.

Третья часть – "Adagio sostenuto" (цифра 43) представляет собой медленный вальс, точнее quasi-вальс, поскольку в фактуре и типологии движения есть признак некоторого гротеска, переводящего музыку квинтета в плоскость драматургического действия, в котором ритм вальса и вальсообразная фактура являются проводниками более сложной, чем жанровая реконструкция, образности. Например, отсутствие традиционного для вальса акцента на сильную долю такта и замена этого приема на оstinatное подчеркивание доли в такте единственной басовой нотой в партии фортепиано с первых же тактов придает музыке привкус скрытой в этой пульсации тревоги, избыточной нагрузки на линию баса, в условиях полного отсутствия аккордовой подпитки. Мелодия же ведется на нюансе "pp" плотным октавным унисоном, без вибрации. Такое сочетание излишней мелодической плотности, опирающейся на назойливо повторяемые в басу и редко сменяемые ноты на протяжении 32 тактов, неизбежно воспринимается как гротеск. Это впечатление еще более усиливается, когда в первом эпизоде струнные инструменты разделяются на пары: I скрипка-альт, II скрипка – виолончель и включается яркий тембровый эффект перекрестного двухголосия.

Разветвление голосов далее затронуло и партию фортепиано, но струнные вновь сошлись в унисон.

В этой игре в умышленное несовпадение фактур видится определенная ирония, еще не сарказм, но намек на возможность его появления. Избранная

⁵ См.: **Тер-Симонян М.** Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении, Ереван, 1979, стр. 106.

для первого эпизода тональность b-moll тоже представляет собой определенную симптоматику – композитор начал третью часть тоном выше, чем завершение второй части. Но если вспомнить выразительный каданс, только что отзвучавший, представляющий собой полутоновый сдвиг от a-moll к тонике As-dur, причем без гармонического наполнения, то тональность b-moll в этом тональном треугольнике выглядит достаточно своеобразно: ход на полутон вниз в кадансе компенсирован ходом на тон вверх – в начале третьей части.

В следующем эпизоде тема вальса в струнных инструментах, при сохранении тональности b-moll, начинается так же, как и в начале части, но далее развивается иначе, вновь попарно разделившись, а затем разделив на три линии; и в этом разделении только пара I скрипка–альт стали ведущими мелодию лидерами. Фортепиано, наконец, наполнилось гармоническими вертикалями, хотя элементы аккомпанемента вплетены в мелодическое движение.

В мелодическом развитии третьей части тематический интонационный материал все время обновляется: начинаясь с первой мотивной ячейки, мелодия все время как бы ищет свое новое продолжение. Примером может служить es-moll-ное проведение искаженной темы, завершившееся яркой и совершенно новой мелодией в тональности ges-moll.

В этом случае наглядно видна гармоническая текучесть музыкального процесса, основанная на эллиптических приемах голосоведения, усиленных пластичностью мелодической графики.

Наиболее насыщенными гармонической выразительностью и фактурной плотностью являются проведения уже не темы, а тематических элементов, собранных в единое движение приемами имитации и секвенцирования в эпизоде, предшествующем кульминации (цифры 48–49) и в зоне динамической кульминации (цифры 50–52).

Музыкальное движение в этих эпизодах охватывает ряд промежуточных тональностей: F-dur, as-moll, es-moll, G-dur, e-moll.

В зоне кульминации от исходного тематизма осталась лишь краткая мотивная фигура, которая стала источником разгонного движения в волне нагнетания, устремленной к высшей точке напряжения.

Резкий обрыв развития – а оно, по сути, не завершилось, поскольку не увенчалось какой-либо конкретной версией темы, – эффект драматургически

очень действенный, но композитор (как видно из приведенного примера) повторяет его еще раз в партии фортепиано на эффекте динамического спада.

Именно этот эпизод следует считать драматургической кульминацией части – гротеск, с которого началась часть, обернулся драматическим событием: поток динамического напряжения, не достигнув логического пика введением в кульминации исходной темы, оборвался дважды, причем второй раз композитор провел драматургический прием только через фортепиано, что придало процессу особое впечатление перемещения события в иную тембровую среду – это усиливает эффект драматического напряжения еще не рассеявшегося после общей волны нагнетания.

Характерно, что при повторе приема обрыва движения композитор впервые возвращается к исходной версии темы, но это отнюдь не ретроспекция – проведение темы в столь драматический момент, скорее всего, символизирует трагическое событие, случившееся, возможно, с героем или героями этой музыкальной истории. Это подтверждается продолжением – мотив с ломбардской ритмофигурой, вычлененный из темы, трижды тихо повторяется в партии альты на нисходящем движении виолончели. Этот фрагмент музыки напоминает ламентацию, а в контексте части является символом неожиданного трагического исхода для героя произведения.

В этот момент развития музыкальной мысли в сознании слушателя включается особая ретроспекция – речь идет не о повторном репризном проведении тематизма: вальс как жанр – явление светлое, лирическое, но в данном случае осуществлен контраст между ассоциативным восприятием самого жанрового явления и его конкретным воплощением, в котором реализован драматический сюжет.

Все дальнейшее движение является не столько репризой в традиционном понимании, сколько своеобразным послесловием – очень тихим, но пространственно рельефным и очень плотным из-за насыщенности партии фортепиано тремя пластами фактуры, мелодией, утроенной в трех октавах, гармоническими вертикалями, размещенными практически во всех регистрах звучания инструмента и подвижного баса, чрезвычайно низко опустившегося.

Заключительная версия темы звучит как траурная музыка, постепенно удаляющаяся от слушателя – последние такты эпизода угасают до полного исчезновения, и в этом угасании главную роль сыграло мотивное зерно из темы

с почти симметричным строением – сильная доля раздроблена двумя шестнадцатыми, а в конце такта две тридцать вторые звучат на слабой доле. Далее обе части мотива уже в едином мотиве не встречаются.

Таким образом, принцип рассечения темы на все более мелкие детали по мере приближения к концу части пронизывает все поле репризы и служит приемом драматургического отдаления, а затем и исчезновения образа.

Завершается часть краткой интермедией, возвращающей музыкальному процессу прежний тонус, необходимый для финала, завершающего цикл.

Финал квинтета – IV часть "Allegro" Эдгара Оганесяна почти полностью построен на лидерстве фортепиано: оно ведет за собой струнные инструменты, и ему в финале поручается вести основной тематический материал.

Тем в финале три, и их подбор композитор выстроил по признаку позитивной образности – все три темы яркие и светлые, хотя по характеру не одинаковые.

Первая из них построена на интонациях припева народной песни "Гарун а"⁶, правда несколько видоизменен и усечен ее ритмомелодический контур, который служит исходным ядром темы, но искажен не настолько, чтобы узнаваемость источника была затруднена.

Финал, по сравнению с предыдущими частями цикла, устроен проще, но и его драматургическое предназначение не требует высокой сложности. По сути, это парад тем, первая из которых в кульминации возвращается к апофеозной версии – в основной тональности D-dur (с признаком миксолидийской септимы) и вновь в партии фортепиано.

Хотя две остальные темы не менее выразительны: в первой есть одна особенность, выделяющая ее среди прочих – в ее узнаваемости слушатель слышит не только саму песенную интонацию, и идентифицирует этот почти коллажный прием с названием – "Пришла весна". После трагических коллизий осуществлен возврат в мир света и радости, а весна – это олицетворение возрождения, новый жизненный цикл не только для каждого человека, но и для всей земной цивилизации.

В третьей теме со всей очевидностью проявилась интонация вступления к первой части и метрическая комплементарность танца "Кочари", что является драматургической аркой – данная смысловая реминисценция служит эле-

⁶ Если в первой части было использовано лишь мотивное зерно припева песни "Гарун а", то тут напев приведен почти полностью и без серьезных искажений.

ментом усиления циклического единства, общности всех его частей через прием напоминания о самом начале произведения.

Таким образом, фортепианный квинтет Эдгара Оганесяна представляет собой монументальный образец жанра, в котором, несмотря на ансамблевый состав, драматургический замысел реализован на уровне значимости, сопоставимой с симфонической масштабностью.

Начавшись с реконструкции героического танца “Кочари”, который определенно ассоциируется с эпическим прошлым армянского народа, музыкальная фабула произведения затронула иные картины жизни Отечества. Вторая часть – символическая картина, ассоциативно воссоздающая картину поющего на городской площади гусана, возможно Саят-Новы; третья – переданная через гротеск трагическая гибель героя, одного из тех, имена которых возвысили многовековую историю Армении, финал – призыв к возрождению, к той грядущей, но еще не наступившей фазе развития нашего социума, страдавшего многие века и получившего шанс на светлое будущее. И сейчас, в наши тревожные времена, музыка фортепианного квинтета Эдгара Оганесяна представляется особенно актуальной и по своей содержательности, и по великолепию ее музыкальных качеств.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу Фортепианного квинтета Эдгара Оганесяна (соч. 12, 1955). Произведение посвящено аристам квартета имени Комитаса, замечательным армянским музыкантам А.Габриэляну, Р.Давидяну, Г.Талаляну и С.Асламзяну, внесшим большой вклад в становление и развитие не только армянской, но и советской музыки.

Фортепианный квинтет Э.Оганесяна представляет собой монументальный образец жанра, в котором, несмотря на ансамблевый состав, драматургический замысел реализован на уровне значимости, сопоставимой с симфонической масштабностью.

Ключевые слова - Эдгар Оганесян, Фортепианный квинтет, ансамблевый состав, танец “Кочари”.

ԷԴԳԱՐ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԿՎԻՆՏԵՏԸ

ԱՆՆԱ ԹԱՄԻՐՕՂԼՅԱՆ

Հոդվածը նվիրված է Էդգար Հովհաննիսյանի Դաշնամուրային կվինտետին (օր. 12, 1955): Ստեղծագործությունը նվիրված է Կոմիտասի անվան լարային քառյակի արտիստներին՝ հայ հրաշալի երաժիշտներ Ա.Գաբրիելյանին, Ռ.Դավիդյանին, Հ.Թալալյանին և Ս.Ասլամազյանին, ովքեր մեծ ավանդ բերեցին ոչ միայն հայկական, այլև սովետական երաժշտության կայացմանն ու զարգացմանը: Է.Հովհաննիսյանի Դաշնամուրային կվինտետը ժանրի մոնումենտալ նմուշ է, որտեղ չնայած անսամբլային կազմին, դրամատուրգիական մտահղացումը մարմնավորվել է սիմֆոնիկ մասշտաբին համազոր նշանակության մակարդակով:

Բանալի բառեր - Էդգար Հովհաննիսյան, Դաշնամուրային կվինտետ, անսամբլային կազմ, «Քոչարի» պար:

EDGAR HOVANISSYAN'S PIANO QUINTET

ANNA TAMIROGHLYAN

The article is about Edgar Hovanissyan's Piano quintet (1955), a composition dedicated to the musicians of the Komitas Quartet—string quartet ensemble, to the remarkable artists – A. Gabrielyan, R. Davidyan, H. Talalyan and S. Aslamazian. They have contributed to the establishment and development of not only Armenian but also Soviet musical art. Hovanissyan's Piano quintet is a monumental representative sample of this genre, where in spite of having a few number of players the dramatic conceptualization of the piece is realized on a scope equivalent to that of a symphonic.

Key words - Edgar Hovanissyan, piano quintet, the players of the ensemble, the “Kochary” dance.