

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ТИГРАНА ЧУХАДЖЯНА: “MOUVEMENT PERPÉTUEL”

МАРТУН КОСТАНДЯН

Являясь незаурядным пианистом и высокопрофессиональным композитором, Тигран Чухаджян вложил в партитуру этого произведения оба своих таланта. В определенном смысле, если рассматривать творческое наследие композитора сквозь призму его профессионального опыта, партитура «Mouvement perpétuel» является средоточием максимального слияния композиторского опыта и навыков профессионального пианиста.

Следует отметить, что во все времена произведения, созданные по типу “perpetuum mobile” считались высоким достижением композиторской техники. Композитор, сумевший вложить художественную образность в безостановочную подвижность музыкальной фактуры, считался обладателем высокого композиторского мастерства. Поэтому присутствие в творческом наследии пьесы, созданной в этой модели, есть у большинства выдающихся композиторов, оставивших свой след в истории мировой музыки. Например, в армянской музыке можно отметить фортепианную «Токкату» Арама Хачатуряна, Первую часть «Симфонии» Александра Арутюняна, Интродукцию и вечное движение Эдварда Мирзояна и многих других.

Нет сомнений, что сам факт создания подобной пьесы Тиграном Чухаджяном представляет собой свидетельство позитивной самооценки композитора именно как творца. А желание воплотить этот замысел в форме концертной пьесы для фортепиано и симфонического оркестра указывает на то, что Чухаджян в равной степени считал себя и пианистом, и композитором.

Высказанное ранее мнение, каким бы второстепенным с позиций научного исследования оно не казалось, для данного исследования представляется важным, ведь данный анализ направлен не только на изучение особенностей оркестрового письма композитора, но и на раскрытие основ его композиторской стилистики. И в этом смысле самопозиционирование композитора, его психологический статус чрезвычайно важен и важен для комплексного осмысления черт его творческого эго.

Пьеса Чухаджяна «Mouvement perpétuel»¹ – это развернутое концертно–симфоническое полотно, музыкальная процессуальность от начала и до конца имеет тонус движения в виртуозном темпе “Presto”, по признакам композиционного строения пьеса трехчастна, имеет две темы однопланового характера и завершается убедительной кодой. Отличительной чертой произведения является присутствие во всех разделах формы приемов мотивной разработочности, что следует отнести к разряду композиционных приемов, придающих течению музыкального процесса определенную пластику пространственной объемности. Поясним: применяя в качестве приемов тематической разработки секвенцирование отдельных тематических мотивов, применяя ряд локальных модуляций, охватывающих широкий круг тональных сфер, используя разнообразные средства гармонии, вплоть до ярких способов альтерационных коррекций функциональных опор, композитор расширяет рамки внутrichастных периодов, что, в свою очередь, служит усилению эффекта накапливаемой в непрерывном движении музыкальной инерции.

Таким образом, избранные композитором средства выразительности призваны для постоянной стимуляции подвижности музыкального потока, что и является целью в реализации данного художественно–конструктивного замысла.

Произведение Тиграна Чухаджяна, в отличие от иных, нами отмеченных, в стилистике совершенно не носит ни признаков армянской мелодики, ни черт ориентального характера музыки. Это абсолютно европейское произведение, сочиненное в лучших классических традициях, скорее всего, в приближении к музыкальной лексике венских классиков. Очень важно и то, что в пьесе нет признаков вульгарно трактованных приемов, заимствованных из стилистики итальянских опер, которые, хоть и изредка, все же проявлялись в иных произведениях Т. Чухаджяна.

Композитор сам по формообразовательным классификациям объявил композицию как **Рондо**. В том, что мы классифицировали ее как трехчастную

¹ Кстати, доктор искусствоведения, профессор Анна Асатрян рассматривает данное произведение как прототип армянского фортепианного концерта. См: *Ասատրյան Ա., Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործության պատմական նշանակությունը (նվիրվում է ծննդյան 175-ամյա հոբելյանին)*, «Ակունք», գիտական հոդվածների ժողովածու, թիվ 3 (6), 2012, էջ 94: Asatryan A., Tigran Tchuohadjiani steghagorcutyen patmakan nshanakutyuny, «Akunq», gitakan hodvacneri joghovacu, N 3, 2012, ej 94.

форму, нет противоречия – трехчастность совершенно очевидна не только по признаку распределения тональностей, но и в связи с явным введением в процесс второй, хотя энергетически подобной, но интонационно иной темы, неоднократные проведения которой занимают значительное и центральное место в форме. Вместе с тем, процесс построен на многократных повторениях – сначала первой, затем второй тем, а в последнем разделе формы – снова первой.

По признаку постоянных возвратов к тематизму – это **рондо**, т. е. круг, в котором все время срабатывает механизм возврата к теме.

Однако в классическом **рондо** между темами–рефренами обязательно присутствуют эпизоды контрастного музыкального материала, чего в данной партитуре нет. Место эпизодов занимают расширения темы, в которых средствами гармонии композитор не только пролонгирует тему, но и подводит к следующему проведению. Для начала представим собственно первую тему пьесы.

Пр. № 1.

Rondo
Presto

Flauto
Flauto piccolo
Oboe
2 Clarinetti in Do
2 Fagotti
2 Corni in Mi
2 Corni in La
2 Tromboni
Bombardone
Pianoforte
Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabbassi

движения.

Пр. № 2.



долях такта является их энергетическим усилением.

фрагментам формы.

возвратной модуляции в исходную тональность.

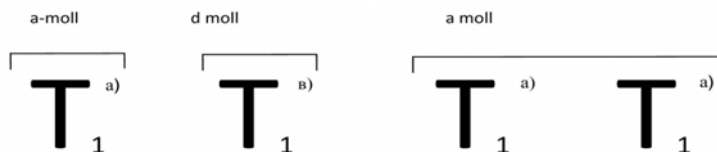
тональности a-moll.

янского города Неаполь.

Композиционная особенность темы в том, что она всегда завершается доминантой – либо тональности, в которой будет следующее проведение, либо основной. Таким образом, тема разомкнута, всегда раскрыта навстречу следующему проведению: либо какому-либо иному тематическому материалу или материалу развития.

Представим рассмотренную нами последовательность проведения основной темы произведения схематически.

Пр. № 3 (схема).



Из схемы со всей очевидностью следует, что все рассмотренные проведения темы складываются в целостную главную партию произведения, имеющую трехчастное строение³.

Оригинальным решением является то, что средний раздел трехчастного строения главной партии построен на исходном тематическом материале, а не на новом, интонационно контрастном. Вместе с тем, эта оригинальность в строении объясняется общим замыслом – эффект безостановочного движения поддерживается многократной повторностью одного и того же тематического материала, которая (повторность) обслуживает, к тому же, идею рондальности.

Далее композитор еще раз проводит тематический материал, но уже в качестве развернутого разработочного периода с элементами секвенцирования и рядом отклонений, охватывающих несколько родственных тональностей: e-moll, c-moll, G-dur. На последней из них Чухаджян выстраивает продолжительную каденцию, исполняющую роль доминантовой подготовки к новой теме.

³ Мы ориентируемся в терминологических обозначениях на общепринятые в отношении к произведениям классической музыкальной эпохи.

Пр. № 4.

Во всем первом эпизоде произведения оркестр несет функцию сопровождения и лишь однажды, в эпизоде подготовки к возврату в исходную тональность, уплотняет фактуру фортепиано, как бы подхватывая на время лидерство в музыкальном процессе. Этот эпизод благодаря яркой оркестровой красочности укрепляет значимость фрагмента в качестве среднего раздела структурной трехчастности главной партии. Таким образом, композитор, последовательно воплощая идею «бесконечного движения», соблюдает классические нормы формообразования, создавая иллюзию контраста среднего раздела локальной формы относительно ее крайних разделов.

Завершается первый раздел формы весьма обстоятельной фортепианной каденцией с яркой мелодической модуляцией в тональности C-dur.

Пр. № 5.

Центральным мотивом каденции является исходное интонационное зерно первой темы, находящееся на «гребне» всего построения. Разместив его (зерно) в пиковой точке модуляционной волны, композитор еще раз привлек внимание к интонационной основе первой темы и, к тому же, использовал этот мотивный оборот в качестве функционального связующего элемента между разделами композиции. Таким образом, весь фрагмент, по сути, является своеобразной **интермедией**, в которой использован главный интонационный элемент первой темы.

Вторая тема данного произведения устроена чрезвычайно остроумно: главное мотивное зерно первой темы, в несколько искаженной версии, стало завершающим звеном основного тематического предложения. Сравним:

Пр. № 6.

Исходный мотив первой темы.



Тема №2.



Тигран Чухаджян перестроил гармонию этого мотива – теперь мотив сопровождает оstinатный квартквинтаккорд, – придав ему (мотиву) качество общих форм движения, а место, занимаемое мотивом в тематическом четырехтакте, вполне соответствует этому качеству. То есть, мотив из первой темы, несколько видоизмененный, теперь является элементом, завершающим предложение. Главным же зерном второй темы стал совершенно новый интонационный оборот, имеющий расслоение на скрытое двухголосие: хроматический ход в верхнем голосе и оstinатная повторность тона “sol”, отмечающий слабые доли такта и являющийся ритмоопорным стержнем мотивного зерна. И не только ритмической опорной линией – теперь можно утверждать, что именно этот ритмический прием сообщает и первой, и второй темам моторику движения, с одной стороны отвечающей художественной задаче, поставленной композитором, с другой же – придающей обеим темам как единую энергетику, так и общий тип подвижности. Именно эти качества обеспечивают единый тонус безостановочного движения в произведении от начала и до конца.

Особый интерес вызывает гармонический прием: чистая квинта, сменяющаяся квартквинтаккордом, в котором средний звук после нескольких повторов так и не разрешается в терцовый тон тоники, очень напоминает имитацию игры на восточном плектрном инструменте – сазе. Чухаджян прекрасно владел всеми без исключения приемами гармонии и, неоднократно пов-

тория оба созвучия явно неевропейского толка, умышленно не разрешал тон субдоминанты, имитируя звучание саза. Это единственное место в произведении, которое, хоть и отдаленно, напоминает музыку Востока. Конечно, стилистическое несоответствие указывает на некоторую наивность избранной художественной ассоциации, однако, с другой стороны, является свидетельством глубокой приверженности композитора идеям создания отечественной светской музыкальной культуры.

Мысль о попытке реконструкции (именно в этом случае) особенностей восточного музицирования подтверждается еще одним фактором – приемом оркестровки: на аккорды солирующего фортепиано наслаивается *pizzicato* струнных – смешение тембров еще более усиливает эффект ассоциации со звучанием восточного щипкового инструмента.

При проведении третьего тематического предложения Чухаджян применяет яркую модуляцию в тональность E-dur, то есть достаточно отдаленную, определяемую как тональность однотерцового родства. Такие тональные сдвиги были присущи эпохе позднего романтизма, что свидетельствует об определенной эстетической направленности композиторской мысли. Определив общую эстетическую установку в данной пьесе как устремленность к традициям венской классики, теперь дополним это определение приставкой **нео**. Именно неоклассическими тенденциями можно считать присутствие в тональном плане материала в тональных сопоставлениях второй степени родства.

Очень интересен факт введения гармонических педалей у кларнетов и контрапунктов валторны и первых скрипок, усиливающих красочность тональности E-dur, в которой проводится третье и четвертое проведение второй темы.

Представим тему 2 в виде схемы и убедимся в том, что она несколько проще, чем первая тема.

Пр. № 7 (схема).

C-dur E-dur

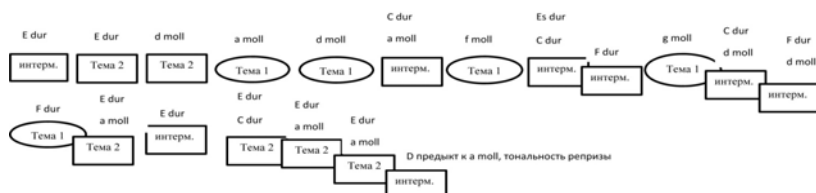
A A A₁ A₁

На этом завершается первый экспозиционный раздел формы, в котором экспонируются две темы. С 89 такта начинается средний раздел общей формы. Начало раздела, который является весьма развернутой частью композиции, озаглавлено эффектным введением оркестра, в котором задействованы почти все инструменты оркестровых групп.

Очевидно и то, что музыкальный материал начала раздела, кроме уже освоенной тональности E–dur, не имеет отношения к тематизму произведения. Это разработочный материал, фактура которого (как фортепианная, так и оркестровая) явно принадлежит к разряду материала развития. Частично удвоенные арпеджиато фортепиано в тембрах флейт и гобоев уплотняют первую половину каждого такта мелодически, а возвратное движение солиста на доминантовой гармонической опоре подчеркнуто аккордами духовых и струнных. Этот эпизод служит интермедийной связкой с еще одним ми–мажорным проведением второй темы. Постепенно тематизм начинает обрастать приемами разработочности, основным качеством которых являются варьированные версии исходных мотивов обеих тем.

Схематически этот раздел выглядит так:

Пр. № 8 (схема).



В схеме подробнейшим образом отмечены все проведения тематизма первой и второй тем, в том числе и случаи, когда проводились только главные мотивные зерна. В ряде случаев, когда тематические элементы проводились в ярких тональных сопоставлениях или секвенционно, в схеме это отмечалось сопряжением рамок.

Из схемы следует, что Чухаджян осваивает целый круг различных ладо-тональных сфер: E–dur, d–moll, a–moll, C–dur, f–moll, F–dur, g–moll. Более того, по мере продвижения к завершению раздела, сопряжение тематических материалов и материалов интермедийного плана все более уплотняется в линейности. Четырежды прошедшая тональность a–moll в ярких тональных сопоставлениях не воспринималась как реприза, но усиливала концепцию рондальности. Вместе с тем, со всей ответственностью можно утверждать, что мы имеем дело с явлением **синтетического** формообразования – **рондальность** и **разработочность** совмещены в **единой процессуальности**.

Функция оркестра целиком и полностью подчинена партии солирую-

щего фортепиано. Чаще всего это либо усиление скрытого голоса в фактуре фортепиано, либо дублировка какого-либо микрофрагмента фортепианной партии.

Пр. № 9.

а)

Example 9a shows a musical score for measures 117 to 124. The score is written for a piano and features a complex texture with multiple staves. The piano part is characterized by a dense, rhythmic pattern in the right hand, while the left hand provides a steady, harmonic foundation. The vocal line is present in the upper staves, with lyrics in Armenian. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo), indicating changes in volume. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and bar lines, with some measures containing multiple beams to indicate rapid passages.

б)

Example 9b shows a musical score for measures 125 to 132. The score continues the musical material from the previous example. The piano part maintains its complex, rhythmic texture, with the right hand featuring rapid, ascending and descending runs. The left hand continues to provide a steady harmonic support. The vocal line remains in the upper staves, with lyrics in Armenian. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo), indicating changes in volume. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and bar lines, with some measures containing multiple beams to indicate rapid passages.

в)

The image displays a page of a musical score, specifically section 'в)' of 'Mouvement perpétuel' by Tigran Chukhadjian. The score is written for piano and consists of two systems of staves. Each system contains a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves, likely for a second piano or a different instrument. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, indicating a fast tempo. Dynamic markings like 'pizz' (pizzicato) and 'arco' (arco) are visible, suggesting changes in playing technique. The score is printed on a light blue background.

Последнее секвенционное проведение второй темы имеет целью подготовку начала третьего раздела формы – репризного. Реприза же всей формы начинается с до-мажорного проведения второй темы, а интермедийное использование ее мотивного зерна является **интонационным подсказом**, адресованным началу последнего раздела формы.

Тонального противоречия в данном случае нет, ведь речь идет о параллельном, основной тональности, мажоре. К тому же в экспозиции вторая тема впервые прозвучала в C-dur. Эта тема, как и в экспозиции, второй раз проведена в E-dur, который переосмыслен в доминанту a-moll-тональности проведения инварианта первой темы.

Далее, благодаря неаполитанской гармонии, играющей роль прерванного каданса, весь музыкальный процесс перенаправлен в русло заключительного эпизода – коды. То есть, первая тема пластично переводится в заключительную фазу формы.

Пр. № 10.

Заключительное Tutti, единственное в концертной пьесе, ставит убедительную точку в произведении.

Итак, мы имеем дело с синтетической формой, имеющей к тому же зеркальную репризу – первая и вторая темы проводятся в обратном порядке.

Однако, синтетическая форма данного полотна Тиграна Чухаджяна имеет **двухслойную** или даже **трехъярусную структуру**. Конечно же, **рондальность** в структуре композиции представлена широко, но это **не простая рондальность**, а **двойная** – в качестве постоянно проводимого рефрена (назовем эти проведения условно рефренами) выступают обе темы. К этому следует добавить, что обе темы все время варьируются – начинаясь с почти неизменяемой мотивной ячейки, обе темы практически всегда имеют иное продолжение. То есть, **тематический материал** все **время варьируется**, а поскольку мы имеем дело с двумя темами, со всей очевидностью **просматриваются контуры двойных вариаций**. Но и это еще не все. Мы проанализировали три масштабных раздела формы и убедились, что композитор в экспозиции представил **две разные**, хотя и неконтрастные темы, в **среднем разделе воспользовался рядом разработочных приемов**, что можно классифицировать как **разработку** обеих тем, и, наконец, **завершил форму зер-**

кальной репризой. Спроецировав все вышеперечисленные характеристики формы на идею “perpetuum mobile”, можем ее классифицировать как **Рондо – сонату с признаками двойных вариаций.** Отметив сложность строения формы в условиях точной реализации образной концепции произведения, нельзя не отметить не только факт создания блистательного образца сложной концертной формы, но и выдающийся талант композитора Тиграна Чухаджяна – как музыканта, так и Мыслителя!

РЕЗЮМЕ

Автор обращается к симфоническому творчеству Тиграна Чухаджяна (1837-1898). В частности, анализируется пьеса «Mouvement perpétuel», написанная для фортепиано и симфонического оркестра, где мы имеем дело с **синтетической формой**, имеющей к тому же **зеркальную репризу – первая и вторая темы проводятся в обратном порядке.**

Однако, синтетическая форма данного полотна Тиграна Чухаджяна имеет **двухслойную** или даже **трехъярусную структуру.** Конечно же, **рондальность** в структуре композиции представлена широко, но это **не простая рондальность, а двойная** – в качестве постоянно проводимого рефрена выступают обе темы. К этому следует добавить, что обе темы все время варьируются. То есть, **тематический материал все время варьируется**, а поскольку мы имеем дело с двумя темами, со всей очевидностью **просматриваются контуры двойных вариаций.** Но и это еще не все. Мы проанализировали три масштабных раздела формы и убедились, что композитор в экспозиции представил **две разные**, хотя и не контрастные темы, в **среднем разделе воспользовался рядом разработочных приемов**, что можно классифицировать как **разработку** обеих тем, и, наконец, **завершил форму зеркальной репризой.** Спроецировав все вышеперечисленные характеристики формы на идею “perpetuum mobile”, можем ее классифицировать как **Рондо – сонату с признаками двойных вариаций.** Отметив сложность строения формы в условиях точной реализации образной концепции произведения, нельзя не отметить не только факт создания блистательного образца сложной концертной формы, но и выдающийся талант композитора Тиграна Чухаджяна – как музыканта, так и Мыслителя!

Ключевые слова – Тигран Чухаджян, «Mouvement perpétuel», симфоническое произведение, армянская симфоническая музыка, партитура, рондо, вариация.

ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒՒՆԱԾՅԱՆԻ ՍԻՄՖՈՆԻԿ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ. “MOUVEMENT PERPÉTUEL”

ՄԱՐՏՈՒՆ ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆ

Հեղինակն անդրադարձել է Տիգրան Չոխաճյանի (1837-1898) սիմֆոնիկ ստեղծագործությանը: Քննության է առնվել դաշնամուրի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված «Mouvement perpétuel» պիեսը, որտեղ մենք գործ ունենք սինթետիկ ձևի հետ, որը միևնույն ժամանակ ունի հայելանման ռեպրիզ. առաջին և երկրորդ թեմաներն անց են կացվում հակառակ հաջորդականությամբ:

Սակայն Տիգրան Չոխաճյանի տվյալ ստեղծագործության սինթետիկ ձևն ունի երկշերտ կամ անգամ եռաշերտ կառուցվածք: Իհարկե, կոմպոզիցիայի կառուցվածքում ռոնդալությունը ներկայացված է լայնորեն, սակայն սա ոչ թե պարզ ռոնդալություն է, այլ կրկնակի. որպես մշտապես անցկացվող ռեֆրեն հանդես են գալիս երկու թեմաներ: Դրան հավելենք նաև, որ երկու թեմաներն ամբողջ ժամանակ վարիացիայի են ենթարկվում: Այսինքն՝ թեմատիկ նյութն ամբողջ ժամանակ տարբերակվում է, և քանի որ մենք գործ ունենք երկու թեմաների հետ, ապա ակնհայտ են դառնում կրկնակի վարիացիաների ուրվագծերը: Սա էլ դեռ ամենը չէ: Վերլուծելով ձևի երեք ծավալուն բաժինները՝ մենք համոզվեցինք, որ կոմպոզիտորն էքսպոզիցիայում ներկայացրել է երկու տարբեր, թեև ոչ կոնտրաստային թեմաներ, միջին մասում կիրառել մշակման մի շարք հնարներ, որոնք կարելի է դասակարգել որպես երկու թեմաների մշակում, և վերջապես ձևը եզրափակել է հայելանման ռեպրիզով: Պիեսը մենք կարող ենք դասակարգել որպես Ռոնդո-սոնատ՝ կրկնակի վարիացիաների հատկանիշներով: Ընդգծելով ձևի կառուցվածքի բարդությունը կերպարային կոնցեպցիայի ճշգրիտ մարմնավորման պայմաններում՝ չի կարելի չնշել ոչ միայն բարդ կոնցերտային ձևի փայլուն նմուշի ստեղծման փաստը, այլև Տիգրան Չոխաճյանի՝ որպես երաժշտի, որպես Մտածողի մեծ տաղանդը:

Բանալի բառեր – Տիգրան Չոխաճյան, «Mouvement perpétuel», սիմֆոնիկ ստեղծագործություն, հայկական սիմֆոնիկ երաժշտություն, պարտիտուր, ռոնդո, վարիացիա:

SYMPHONIC WORKS OF DIKRAN TCHOUHADJIAN
“MOUVEMENT PERPÉTUE”**MARTUN KOSTANDYAN**

The author has written an assessment of Dikran Tchouhadjian's (1837-1898) symphonic work, «Mouvement perpétuel» a piece written for the symphonic orchestra. This piece of music is of a synthetic form having at the same time a mirrored reprise where the first and second themes are taken up in opposing order. However, the synthetic form of this piece of Tchoukhadjian has a double-level or even a three-level structure. Certainly, in the structure of the composition rondos are largely presented, not as simple ones but double rondos, as a continual refrain the two themes are recurring. It must be also added that these two themes are all the time subjected to alternations. That is the subject-matters constantly vary, and because there are two themes covered in the piece, the silhouettes of the binary variations become obvious. Further, reviewing the three extensive sections it is clear that Tchoukhadjian presents two different though not contrasting themes in the exposition section, then he uses a number of tricks to evolve the two themes in the development section, and finally in the recapitulation section he concludes with a mirrored reprise. «Mouvement perpétuel» can be classified as a rondo-sonata with double variation features.

Defineing the complexity of the form of the structure in representing the concept of imagery in a very precise way, it should be admitted that Tchouhadjian has created a model of remarkable piece of concert music and that he is not only a great, talented musician but a gifted thinker as well.

Key words – Dikran Tchouhadjian, «Mouvement perpétuel», symphonic work, Armenian symphonic music, partita, rondo, variation.