

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ТИГРАНА ЧУХАДЖЯНА: «DANSE CARACTÉRISTIQUE, L'ORIENTALE»

МАРТУН КОСТАНДЯН

Одним из наиболее достоверных свидетельств того, что Тигран Чухаджян глубоко осознавал свое творческое и историческое предназначение в качестве первооткрывателя светской армянской профессиональной музыки, является партитура «Danse Caractéristique, L'orientale» (в перев. – Характерный танец), имеющая в названии еще и дополнение «L'orientale», что означает – «восточный». Уже в самом названии содержится мысль о том, что танец хоть и обладает признаками восточной мелодики, но все же представляет собой образец ориентального Востока, то есть такой, какой видится европейцам восточная музыкальная культура. По сути сам термин «ориентализм» является определением смысловой тенденции в музыкальном произведении – в данном случае само произведение является продуктом европейского мышления (оркестровый инструментарий, форма, система фиксации, ладовая структура в базисной основе, ряд кадансов и т. д.), но в метроритмике и интонационной графике есть признак привнесения в них восточной специфичности. Тот же факт, что композитор сам отметил эту направленность своего сочинения, является явным свидетельством художественных намерений композитора, а именно – в сферу привычных для него средств выразительности умышленно вводятся элементы восточной музыкальной атрибутики.

Великий Комитас шел к той же цели, но совершенно иным путем. Будучи священником, воспитанным на традициях древнейшей армянской монодической культуры, которая является основой армянской духовной музыки, он основывался на природе исконно армянской интонационности, которая, в свою очередь, откристаллизовалась в результате шестнадцати веков совершенствования в условиях развития храмовой литургии.

Таким образом, Комитас в своих творческих исканиях отталкивался от исконно армянских музыкальных истоков и, имея европейское образование, сумел переподчинить свои знания, ориентируясь на природу истинно армянской музыкальной культуры. Из европейской музыкальной культуры он почерпнул логику организации многоголосия, но вместе с тем перестроил

законы контрапункта и гармонии, спроецировав их на ладоинтонационные основы армянской народной и храмовой музыки.

В отличие от Комитаса Тигран Чухаджян был человеком светским, а по типологии мышления – абсолютным европейцем. Получив образование в Милане и являясь незаурядным пианистом, а также географически находясь хоть и в светской, но все же в восточной стране, он имел доступ лишь к той части армянского фольклора и храмовой музыки, которая была распространена в диаспоре. Вероятно, в светском Константинополе в те времена наблюдалось смешение западной и восточной культур. Что касается Востока, то не только армянская диаспора представляла свою культуру. Константинополь, находясь на стыке Европы и Азии, аккумулировал целый ряд различных культурных тенденций и обладал довольно-таки развитой инфраструктурой. Достаточно вспомнить, что в Константинополе был целый ряд армянских культурных учреждений, в том числе музыкальное общество «Բիւր» (Лира), театр «Արևիկյան թատրոն» (Восточный театр), «Гусанергакан» и другие. Практически со всеми армянскими учреждениями Тигран Чухаджян сотрудничал, а в создании «Армянской труппы турецкой оперетты» сам принимал непосредственное участие.

Таким образом, интонационное мышление композитора формировалось в среде, где смешение культур было явлением обычным, несмотря на то, что армянская музыкальная культура была для него естественным источником, питавшим творческий комплекс знаний и навыков. Вместе с тем тенденции, в первую очередь европейская, а затем и иных восточных культур оставили в мышлении Чухаджяна следы своего влияния. Именно это качество художественного мышления проявилось в исследуемом нами произведении, названном «Характерный танец» с уточнением Ориентальный – то есть восточный вообще, а не имеющий признаков конкретного этнофольклорного пласта. А если учесть, что ориентализм в музыке второй половины 19-го века в Европе был чрезвычайно популярен¹, то и этот фактор способствовал обращению к образности, запечатленной в этой оркестровой пьесе.

¹ Целый ряд французских и русских композиторов обратили свой взор к культуре Востока. В симфонических картинах Клода Дебюсси «Море» ясно прослушиваются восточные мотивы. В «Шехеразаде» Николая Римского – Корсакова, в опере «Князь Игорь» Александра Бородина, в фортепианной пьесе Милия Балакирева – «Исламея» и во

Перейдем непосредственно к анализу партитуры. Интересен оркестровый состав, свидетельствующий о том, что пьеса эта предназначалась для театральной постановки. **Тигран Чухаджян, и это уже очевидно из предыдущих аналитических блоков, вводит в оркестр только те инструменты, которые ему необходимы для данной миниатюры.** То есть бытовавшие в те времена правила симфонического оркестрового письма, требующие введения в оркестр определенного числа и качества инструментов, определявшие принадлежность к симфоническому жанру, соблюдены не полностью, а в угоду образу, представленному в пьесе².

В группе деревянно-духовых по одному инструменту, но нет фагота; в медно-духовой группе – две валторны, но с переменными инструментами in F и in E. Две трубы in a тоже весьма специфический выбор – трубы in a использовались в 19 веке крайне редко, как и in E³, при малом числе деревянно – духовых в инструментарии пьесы присутствуют два тромбона и туба (Bombardone), что с точки зрения оркестрового баланса представляет некоторый динамический перевес в сторону меди. Ударная группа тоже необычна. Сочетание треугольника, большого барабана и тарелок для восточной музыки непривычно, а кастаньеты призваны скорее всего имитировать армяно – грузинский ударный инструмент – Timplipiti⁴.

Рассматривая эту партитуру, следует учесть, что данная оркестровая пьеса является жанровой, принадлежащей к танцевальному жанру, и, судя по темповым параметрам, характеру мелодического рисунка и пластики метроритмики адресована женскому хореографическому ансамблю, специализирующемуся на исполнении этнотанцевального репертуара.

многих других европейских музыкальных произведениях прослеживается обращение к восточным образам, что обогатило мировое музыкальное искусство.

² Уже в первой половине XX века многие композиторы перестали соблюдать правила полного симфонического состава. Например, в «Истории солдата» Игоря Стравинского, сочиненного во время второй мировой войны, состав оркестра более подобен ансамблю, поскольку композитор составил оркестр из музыкантов, которые не ушли на фронт. И несмотря на это партитура признается симфонической.

³ Эти инструменты использовались во времена, когда духовые не имели вентильного механизма, и звуковысотность регулировалась сменой крон.

⁴ Этот инструмент Газарос Сарьян использовал в своей замечательной сюите «Симфоническое панно Армения».

В первую очередь рассмотрим ритмоинтонационную структуру первого эпизода, несомненно играющего роль вступления.

Moderato

Это типично армянский ритм, часто встречающийся именно в женской национальной хореографии, например в танцах Энзели⁵ и Астваццна (танец Богородицы).

Подобные ритмы встречаются и в других восточных музыкальных этносах, однако интонационно мотивы данного танца ближе к армянской мелодической лексике.

Если оценить интонации вступления с позиций ладовой структуры, то очевидно сходство с уже встречавшейся нам ранее ладовостью: в рассмотренной нами «Mélodie» Тиграна Чухаджяна встречался подобный минорный лад с расщепленной IV ступенью. Приведем ладовую структуру начального эпизода «Характерного танца»:

расщепл. 4 ст.

Наиболее характерной армянской интонационной чертой является не само расщепление, а перенаправленность каждого из звуков расщепления в

⁵ Есть аналог в творчестве А. Спендиаряна.

связи с вектором тяготений: разрешение вниз идет от тона ре, а тон «dis» тяготеет в тон «е»:



Это наглядный пример, демонстрирующий некую общность подхода к мотивной интонационности в представлениях композитора о специфике армянского мелоса.

Вместе с тем тон «gis» – VII повышенная ступень a-moll, явно указывает на признак европейского мышления: в ладовой структуре этот тон проявился благодаря разрешению доминантовой функции в тонику в группе струнных. Иными словами исходным ладом в мышлении композитора является гармонический лад ля минор, в котором расщепление IV-ой ступени Чухаджяном видится как признак принадлежности мотивных оборотов к армянской мелодической традиции.

Ритмоорганизация в данном случае отнюдь не ориентальная – ритмофигуры танца типично армянские:

а)



б)



После вступления композитор проводит тематический материал очень необычно: первоначальное экспозиционирование темы начинается с мате-

риала, который более подобен продолжению подготовки к проведению темы. И этот эффект обеспечен не только повторным изложением уже известных слушателю интонационно – ритмических фигур, но и появившимся новым элементом фактуры: серией высоких (в деревянно – духовой группе) бурдонов, которые однозначно идентифицируются с армянской культурой «дам'а», неизменно встречающейся в храмовой музыке и народной – в особенности тогда, когда музыка звучит в исполнении двух или трех дудукистов. Заметим, что удвоение кларнета гобоем и подсветкой октавного обертона у флейты темброво близки звучанию дудука, принадлежность которого к армянской музыкальной культуре никто не смеет оспорить⁶.

Особенности первой темы танца состоят в том, что она построена на репетитивных повторах мотива, завершающего вступление, и, перейдя в фазу начала основной темы, сглаживают стык двух разделов – вступления и собственно темы.

Но и сама первая тема танца построена на репетитивной повторности подобных мотивов – в самом начале заимствованных во вступлении, а позже повторяющих хоть и не мотив, но, по сути, мелодический оборот, являющийся модификацией исходного интонационного зерна.

Тема скомпонована из четырех фрагментов, каждый из которых представляет собой репетитивные повторы абсолютно идентичных мотивных фигур. Первые два мотивных зерна ритмически одинаковы, и это свидетельствует о том, что композитор при создании темы ориентировался на принципы мотивного метаморфозиса – по сути, второй мотив является инвариантом первого – как по параметрам ритмоорганизации, так и по интонационному сходству: три средних звука обоих мотивов совершенно идентичны. Наиболее важным можно считать различия в завершении каждого из мотивов (назовем эту деталь мотива микрокадансом): в первом случае – разрешение на пол тона вверх не является утвердительным и требует продолжения, а во втором – мотив завершается полутоновым разрешением вниз, явной утвердительной музыкально – смысловой точкой.

Таким образом, игра в различное микрокадансирование определяет и

⁶ Аналогичные инструменты есть и у других народов – иракский тутак, например, но природу специфического тембра и приемов игры на дудуке сохранила именно армянская музыкальная культура. См. Энциклопедия «Музыкальные инструменты», Москва, 2008, стр. 208.

характер первых двух предложений, соответственно: вопросительный и утвердительный. Но при этом интонационное единство придает обоим предложениям качество музыкально – образного единства, единства эмоционального состояния.

Два следующих предложения несколько более развиты благодаря обильной, типично восточной и разнообразной мелизматике, а также эффекту эпизодических пролонгаций последних звуков каждого из мотивов. Этот эффект усилен еще и тем, что место, где последний звук мотива превращается в бурдон, невозможно предугадать – в процессуальности эти пролонгации возникают спорадически, внезапно, что является типично восточным средством преодоления квадратности. Оба мотива в микрокадансах разомкнуты, а пластика мелодического движения обладает гибкостью неквадратного строения формы. Происходит это благодаря интермедиям, которые расположены перед каждым из предложений, а их мелодическая графика тоже интонационно близка мотивным зернам.

Если же еще глубже заглянуть в строение формы темы, то выяснится, что качество развития музыкальной мысли при очевидной статичности мелодического движения придает тематизму тембровое и, в особенности, фактурно – гармоническое разнообразие.

Особый интерес вызывает наложение всех пластов музыкальной фактуры на бурдоны, аналоги армянского «дама», возникающие то в басах, то в высоких флейтах и струнных, то в педалях валторн.

Желание композитора имитировать звучание дудука особенно эффектно проявилось во второй половине темы, где гобой удваивает флейту – в унисон, а затем в октаву, а подключившиеся скрипки как бы усиливают эту тембровую иллюзию. Примечательно украшательство ритмики треугольником, наслаивающимся на «pizzicato» струнных.

Следует отметить еще одно важное обстоятельство: во втором разделе темы проявляется прием ладовой трансформации – расщепляется III-я ступень, что можно классифицировать как применение переменного лада – a-moll с известным нам расщеплением IV ступени, теперь лад a-moll обладает еще и краской мажоро – минорной переменности. То есть, базовая тональность a-moll обогащается ладовой краской одноименного мажора, что очень часто встречается в армянской музыкальной традиции.

Тема проводится репризно, дважды, и после второй вольты вводится средняя часть пьесы, но не сразу, а с помощью связующего построения – оркестровой интермедии.

Если во вступлении к первой теме Тигран Чухаджян использовал прием ее интонационной подготовки – своеобразная мотивная «подсказка», то в данной оркестровой интермедии применен тот же прием – заглавный мотив второй темы интермедии не только исполняет роль «подсказки», но и еще и снабжен авторским указанием об ускорении темпа «*Roso più mosso*».

Во второй теме мы вновь сталкиваемся с приемами репетитивности: подвижный мотив состоит из обыгрывания квинтового тона тоники *a-moll*, сопрягается с новым мотивом, ритмооснова которого заимствована из мотивного набора первой темы и материала вступления:



Одним из весьма заметных приемов гармонии является модуляция в тональность *B-dur* с помощью хроматического движения басов, сначала закрепляющих функцию второй ступени, а затем без участия доминанты – разрешением субдоминанты в тонику.

Эта плагальность в модуляционном процессе хоть и встречается в европейской музыке, но гораздо ближе музыке восточной, в том числе и армянской. Но главное, что в этом приеме считается намерение композитора приблизиться к истинным истокам национальной музыкальной культуры. Более того уже в рассмотренных нами приемах письма ощутимо это стремление – в сферах национального строя музыки, ритмики, организации музыкальной формы и даже в игре тембровых ассоциаций с армянским инструментарием. Нет сомнений в том, что в данной пьесе Тигран Чухаджян гораздо ближе подошел к стилистике армянской музыкальной традиции, чем в Интродукции к опере Аршак II и симфонической пьесе «*Mélodie*», в которых признаки национальной стилистики были явно ориентальными и в значительно большей степени смешаны с приемами европейской музыкальной культуры.

Однако полностью «освободиться» от европейского влияния Тиграну Чухаджяну в этой партитуре не удалось. В гармоническом языке достаточно рельефно проступают черты функциональных тяготений в пределах европейской мажоро – минорной системы. Особенно ярко прослушиваются доми-

нантовые тяготения, в то время, как в музыке востока, даже многоголосной внутриладовые тяготения линейны и не являются результатом взаимодействия в аккордовых последовательностях.

Рассматриваемая нами сейчас подвижная тема представляет собой связующую – между первой развернутой темой и третьей – развитие которой заполняет средний раздел сложной трехчастной формы. Это классификационное определение формы заимствовано из классических европейских традиций строения композиции, и в определенном смысле для нашей техники анализа является условной. Вместе с тем, несмотря на множественные признаки присутствия в музыке восточных мотивов, композиция довольно точно соответствует европейским нормам формообразования.

Сочетание европейской модели формообразования с приемами классической гармонии, откристаллизовавшейся в традициях музыкального искусства Европы, в данном произведении достаточно органично увязано с пластикой восточного (а точнее приближенного к армянской интонационности) мелоса. Однако сам факт слияния различных по своей природе стилистических признаков – явление ориентальное, причем базовой его основой в данном случае все-таки служит европейская модель системного объединения элементов музыкальной композиции в единую формообразующую целостность.

Третья тема (а по нашим наблюдениям центральная и по месторасположению в форме, и по признакам более высокого уровня организации музыкального материала) весьма эффектно проводится в одноименном мажоре – A-dur, и если вспомнить, что в первом разделе был прецедент применения переменного лада (a-moll – A-dur), то очевидно, что эффект перемены ладовой основы с минорной на мажорную подготовлен композитором заранее. Чем же данная тема отличается от первой, а точнее насколько уровень ее композиционной организации превосходит предшествующий тематизм?

Самое важное заключено в ее формообразовании. Тема создана в простой трехчастной форме, где средняя часть контрастна крайним. В этом смысле эта центральная тема по параметрам формообразования представляет собой микромодель всей пьесы: целостная форма классифицирована нами как сложная трехчастная, а ее центральный эпизод – простая трехчастность. Осмелимся высказать предположение, что отчасти такая композиция подобна модели восточной литературной формы, которую когда-то метафорически сравнивали со «шкатулкой в шкатулке». Например, восточный образец лите-

ратуры «Тысяча одна ночь» выстроен по этому же принципу – в повествование вторгается иная история, которую рассказывает не автор произведения, а его персонаж, в рассказе которого тоже появляется новый рассказчик со своей историей и т. д. Во всяком случае в европейских трехчастных формах средний раздел чаще всего вторичен и служит контрастом к материалу крайних частей, носителей главной образности. В нашем же случае именно центральная часть – средоточие драматургии, а крайние – обрамляют ее.

Первым признаком более сложной организации является новая фактурная формула – она многослойна: на оstinatно повторяемый бас наслаивается фигурация струнных, обыгрывающих квинтовый тон тоники, валторны (теперь звучащие in E) также оstinatно повторяют «маятниковую» фигуру, балансирующую между тоникой и доминантой, постепенно подключается треугольник, который подчеркивает пульсацию метра 6/8, первый тромбон время от времени «включает» дам на тоне «е» (квинтовый тон тоники), который подготовлен повторами этого же тона у гобоя, высокие скрипки обыгрывают квинту и сексту лада (тоже важные подсветки вновь проявившейся мажорной краски). И над этой сложной фактурой в тембрах флейты, гобоя и трубы расположена мелодия темы, интонационно близкая материалу I – темы, но состоящая из двух мотивных элементов.

Завершается первый раздел темы выразительной мелодической модуляцией в тональность VI ступени – *fis-moll*. Но тут же, в следующем такте, приемом сопоставления возвращается *A-dur*, который далее, в развитии тематического материала, снова модулирует в *fis-moll*.

Весь средний раздел имеет, по крайней мере, признаки расширения периода и в первую очередь средствами гармонии, точнее, приемами модулирования: после модуляции в *fis-moll* следует возвратная модуляция в тональность *A-dur*, которая далее переосмысливается в функциональную опору субдоминанты и в кульминационной фазе переходит в доминантовый предыкт *E-dur*. В свою очередь *E-dur* тоже переосмысливается в доминанту главной для среднего раздела тональности *A-dur*, которая после репризного повтора и второй вольты возвращается вместе с изначальной темой второго раздела.

Продолжение этой версии темы тоже имеет расширение – при условии наполнения оркестровой ткани плотностью всей меди (тромбоны и трубы призваны быть мелодическим стержнем фрагмента).

В последней предыктовой фазе Т.Чухаджян осуществляет фактурную

разрядку в продолжительном «каскаде» секвенций, готовящих репризный возврат в тональность a-moll. Очень интересен прием нисходящей опорной линии, контрапунктом сопровождающей звенья секвенции. Этот прием в нисходящем (такты 21 – 23, 58 – 59) и восходящем (т. 81 – 82, 105 – 106) движениях не раз проявлялся в кратких версиях, однако на этот раз он растянулся на восемь тактов и подчеркнут тембровой переменностью: слившись с терцией гобоя и кларнета в пятом такте, нисходящий опорный стержень перешел в партию виолончели, а кларнет подключился к секвенционному движению.

Секвенционное нисхождение перед преддыктовой доминантой компенсировалось обыгрыванием звуков диссонирующей доминанты a-moll в чисто оркестровом приеме: обыгрывание гармонической основы последовательно прошло от струнных, через медно – духовые к группе деревянно – духовых, где высокая флейта остановилась на продолжительной трели «е» третьей октавы – приме доминантового септаккорда и квинте тонического трезвучия.

Весь описанный выше фрагмент представляет собой великолепный образец симфонического оркестрового мышления – и с позиции динамики звучаний – линейное плавное нисхождение в секвенциях компенсируется движением, восходящим через все оркестровые группы, направленным вверх, и в плоскости композиционной логики – восхождение к одному единственному тону «е» (общему звуку для доминанты и тоники), действенный прием, через который осуществлена модуляция в исходную тональность и которая, по сути, **является ярким оркестровым эффектом подготовки не только к возврату a-moll, но и к материалу репризы.** Эффект «зависшей» квинты тоже следует причислить к композиционному изыску – именно с ноты «е» начинается первая тема.

Так же, как и в экспозиции, проведению темы предшествует четырех-тактная связка – «подсказка», состоящая из тематического зерна и ключевой ритмоформулы, определяющей интонационную индивидуальность тематического материала. Если же считать отсутствие некоторых удвоений, тема танца в репризе проводится точно, но без репрезирования, а завершает пьесу кода, в основе которой заложен материал второй темы – мы в начале анализа классифицировали ее как связующую. Применение ее материала в качестве основы для коды – еще одно подтверждение статуса темы: в обоих случаях ис-

полняет функцию второстепенную, прикладную – в первом случае это связка, а во втором – заключение.

В результате анализа стало очевидно, что Тигран Чухаджян не только проявил себя как композитор, мыслящий категориями симфонического жанра, но и отличился умением выстроить достаточно сложную форму, основываясь на закономерностях взаимодействия оркестровых тембров и инструментальных групп, а также продемонстрировал высочайшее композиторское мастерство.

С точки зрения особенностей стилистики данная пьеса более насыщена признаками армянской музыкальной традиции, чем «Sinfonia» и «Mélodie». Это качество музыки «Восточного Танца» уже не столько ориентальное, сколько максимально приближено к специфике армянской музыкальной традиции. И все-таки, наряду с этими качествами музыки «Восточного Танца» в его ладо-гармонической структуре явно ощутимо влияние европейской функциональности и даже IV повышенная ступень, которая в мелодической линии пьесы призвана быть признаком восточной интонационности, в гармонии почти всегда исполняет функцию двойной доминанты.

Сочетание европейской гармонии с восточным мелосом можно считать признаком стилизации явления типично ориентального. Так или иначе, само желание композитора устремлено к достижению благороднейшей цели, а именно – созданию истинно национального образца симфонического жанра.

РЕЗЮМЕ

В данной статье автор обращается к симфоническому творчеству Тиграна Чухаджяна (1837-1898). В частности, анализируется пьеса «Danse Caractéristique, L'oriental», написанная для симфонического оркестра, выявляются ее музыкально-стилевые и формообразующие особенности. Результаты анализа явствуют о том, что Т.Чухаджян не только проявил себя как композитор, мыслящий категориями симфонического жанра, но и отличился умением выстроить достаточно сложную форму, основываясь на закономерностях взаимодействия оркестровых тембров и инструментальных групп, а также продемонстрировал высочайшее композиторское мастерство.

Ключевые слова – Тигран Чухаджян, «Danse Caractéristique, L'oriental», симфоническое произведение, армянская симфоническая музыка, партитура.

**ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒՍԱՃՅԱՆԻ ՍԻՄՖՈՆԻԿ ՍԵՂՇԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ.
«DANSE CARACTÉRISTIQUE, L'ORIENTALE»**

ՄԱՐՏՈՒՆ ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆ

Հեղինակն անդրադարձել է Տիգրան Չոխադյանի (1837-1898) սիմֆոնիկ ստեղծագործությանը: Քննության է առնվել սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված «Danse Caractéristique, L'orientale» պիեսը, բացահայտվել են երաժշտական-ոճական և ձևակառուցման առանձնահատկությունները: Վերլուծության ընթացքում ակնհայտ դարձավ, որ Տ.Չոխադյանը ոչ միայն իրեն դրսևորեց որպես սիմֆոնիկ ժանրի կատեգորիաներով մտածող կոմպոզիտոր, այլև աչքի ընկավ նվագախմբային տեմբրերի և գործիքային խմբերի փոխազդեցության օրինաչափությունների վրա հիմնված բավական բարդ ձևակառուցման ունակությամբ, ինչպես նաև դրսևորեց կոմպոզիտորական բարձրագույն վարպետություն:

Բանալի բաներ – Տիգրան Չոխադյան, «Danse Caractéristique, L'orientale», սիմֆոնիկ ստեղծագործություն, հայկական սիմֆոնիկ երաժշտություն, պարտիտուր:

**SYMPHONIC WORKS OF DIKRAN TCHOUHADJIAN
«DANSE CARACTÉRISTIQUE, L'ORIENTALE»**

MARTUN KOSTANDYAN

The author has considered Dikran Tchouhadjian's (1837-1898) symphonic work «Danse Caractéristique, L'orientale», a piece written for the symphonic orchestra. The characteristic features of the musical structure and arrangement of the notes have been worked out as well. On reviewing the piece it became evident that Tchouhadjian is a composer whose thinking fits into symphonic categories. He has the capability of producing rather complex structural works out of the standardized group interaction of instruments and orchestral temperaments. He has established himself as an accomplished composer.

Key words – Dikran Tchouhadjian, «Danse Caractéristique, L'orientale», symphonic work, Armenian symphonic music, partita.