

НЕКОТОРЫЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОНАТЫ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО ГЕГУНИ ЧИТЧЯН¹

АННА ТАМИРОГЛЯН

В данной научной статье рассмотрены композиционные особенности Сонаты Гегуни Читчян, ансамблевые взаимоотношения между виолончелью и фортепиано, основанные на непосредственной передаче внутренних душевных переживаний. Это типично романтическое произведение.

Ключевые слова – Гегуни Читчян, ансамбль, композиционное построение /тональность, фактура, синкопа/.

«Гегуни Оганесовна Читчян – одна из талантливых композиторов Армении. Эмоциональность, мелодическая пластичность, тонкий вкус и национальный колорит придают ее творчеству особое своеобразие». Арно Бабаджанян².

Первые ростки сочинительского искусства проявились еще в студенческие годы в ЕГК им. Комитаса /по композиции у Григория Егиазаряна/. Примером может служить создание Сонаты для виолончели и фортепиано /1952/, своеобразными исполнителями которой отмечены талантливые виолончелисты Армении: Гурген Адамян, Медея Абрамян, Геронтий Талалян, Феликс Симонян, Арам Талалян....

Г. Читчян сочиняет в разных жанрах музыкального искусства. Среди них отметим камерно-инструментальные жанры, а именно – сонаты для разных инструментов с фортепиано: для виолончели /1951/, альты /1986/, трубы /1979/, уда /1987/.

Обращение к смычковым инструментам, в частности, к ножным – виолончели – создание Сонаты для виолончели и фортепиано – отличный пример многопланового ансамблевого сопоставления, что является важнейшим фактором ансамблевого жанра в творчестве армянских композиторов, более

¹ **Читчян Гегуни**, Соната для виолончели и фортепиано, изд-во «Арчеш», Ереван, 1999. Первые исполнители: Гурген Адамян (виолончель) и Гегуни Читчян (фортепиано), Ереван, 1952г.

² **Аматуни Сусанна**, Жизнь и творчество Гегуни Читчян, изд-во «Арчеш», Ереван, 2003, стр. 3.

активно проявивших себя во II половине XX века³. Камерность этой сонаты, то есть все музыкальное полотно, подчинена законам ансамблевого равенства. Это относится как к тембровым, так и драматургическим взаимодействиям.



Соната для виолончели и фортепиано Гегуни Читчян, построенная в трехчастной форме: **Andante/Sostenuto, Allegro – Andante – Allegro vivace**, написана в традиционной манере, которую можно отнести к романтической ветви. Она построена в технике, напоминающей сонату расширенной трактовки. Характерной чертой является использование множества фактур, среди них фактуры, связанные с разложением какого-то аккорда, часто повторяющимися ритмическими фигурами с синкопическим ритмом со сдвигом 1/8 на 2й доле такта. Первая часть сочинена в форме сонатного Allegro и начинается медленной вступительной частью в темпе **Andante-Sostenuto** $\text{♩} = 63$. Она выдержана в характере неторопливого ансамблевого диалога между фортепиано и виолончелью, в основе которой лежит мотив-попевка, построенная на терц-секундовом, а в ее подъеме – квартовом ходе, которая впоследствии в главной партии станет характеризующей чертой «читчяновской» манеры изложения тематизма и специфической склонностью к широкому применению синкопированного ритма для выражения замысла музыкального образа. Пример 1.



³ Отметим некоторые ранние камерные произведения с участием фортепиано (сонаты для виолончели и фортепиано) армянских композиторов II половины XX века; А.Степаняна (1943г.), К.Хачатуряна (1947г.), Л.Сарьяна (1948г.), С.Джрбашяна (1949-1951г.).

Таким образом, тема во вступлении является эмбрионом песенности, связанная с кантабильной природой звучания виолончели, которая получит свое развитие во всех частях сонаты. Уже четвертные d/7 и d5/6 аккордов в 1-ом такте части *Andante* на *f* и *mp* определяют характер всего произведения, полный как взлетов на *f*, *ff*, *sub.f*, так и спадов через *sub.p*, то есть динамическую насыщенность – это и есть характерная черта на протяжении всего сочинения. После вступления начинается главная партия в темпе **Allegro** $\text{♩} = 152$ /пример 2/, где с первых же /1-8/ тактов возникает необходимость исполнения виолончелью *espressivo* в начале изложенной кварты вниз b/f, а затем - кварты вверх b-f. То есть игрой разнонаправленных кварт в сопровождении мягких, компактно разложенных T 7/4-х аккордов с применением их регистровых перемещений, что создает звуковой эффект. Пример 2. Пример 3.



Второе проведение представляется в трех отрезках; первый отрезок повторяет начало темы, а во втором появляются разработочные отдельные интонации, являясь как бы интермедией к третьему проведению темы через кульминацию /ц.3/. Гаммообразный пассаж⁴ от A до b¹ октав вливается в третье проведение темы двухтактным мотивом, чередуясь с эхом того же материала у фортепиано, и уже во второй раз стремительным хроматическим пассажем от f до b¹ завершается главная партия. Затем начинается побочная партия /пример 3/ с синкопированным пунктирным ритмом у фортепиано, сопровождаемый четвертными es-b-ces-c, равномерно подчеркнутым ходом с задержанным органичным пунктом у виолончели с построением скачка на кварту b/es вверх на фоне P. Однако тематический материал побочной партии, несмотря на дальнейшее видоизменение, напоминает первую тему главной партии, хотя побочная партия представлена в иной плоскости. Автору удалось

⁴ Композиционное значение этого пассажа чрезвычайно существенно: из нее вырастает аккомпанемент к лирическим темам, ею обрамлены первая и третья части Сонаты.

без темповых изменений создать совершенно новую картину настроения. Это очень красивая, нежная, спокойно льющаяся мелодическая мысль, которая немного экзотическим тембром отражает начало новой интонационности. Вышеотмеченный экзотический тембр отражается благодаря прикладному материалу - интонации б.2 (в главной партии также присутствует этот интервал). В общем движении развития, который имеет повторный характер, интервал секунды воспринимается прямо как острое звучание гармонии, а в контексте побочной партии, приобретая нежную певучесть, воспринимается как инородный элемент. Отсюда и исходит особенное отношение к вопросам подхода к этим двум темам и к относящимся к ним отрезкам. В одном случае, мы можем на одном дыхании исполнять звукосочетания, составленные из б.2, а в другом - побочной партии, в которой надо исходить из принципа «инструментального пения» и тонко исполнить переходы от одного звука к другому, воссоздавая истинную картину текущей мелодии. В /ц.7/ разработке тема побочной партии развивается гораздо интенсивнее, чем главной⁵. Здесь происходит функциональное разделение между фиксацией каждой четверти и смещением фигуры на 1/8, но это уже идет в другом пласте – признак национальной интонационности. Маленькая восьмитактовая интермедия приводит к репризе /ц.12/, где главная партия предстает перед нами в той же тональности, что и в экспозиции – тональности В-dur, однако преломляется через разные родственные тональности. В репризе больше внимания уделяется этому смешанному синкопическому ритму, который тем не менее в конце концов приходит к позиции побочной партии. В построении экспозиции есть даже некоторый признак рондальности, но приблизительной, поскольку происходит чередование то одной партии, то другой. В этой части игра тематических оборотов развивается чрезвычайно разнообразно: через триольный диалог между виолончелью и фортепиано, вводными и уменьшенными септаккордами в синкопированном ритме, а у виолончели высокой нотой b¹ на sff, оба инструмента в ансамблевом единстве доходят до кульминационного «пика» к ff, который резко кончается одноктовым молчанием-паузой и долгой люфт-паузой. Завершается реприза кодой *Piu mosso* в ансамблевом единстве, где динамическая насыщенность вновь

⁵ В ней несколько эпизодов, которые связаны с развитием лирической побочной партии с типичным признаком кантиленности.

доходит от *f-ff*, а после фактурно разнопланового изложения уже в секундово-унисонном проведении у обоих инструментов *f-g-a-b* (с регистровым охватом октавных звучностей от контр до 1 октав) утверждается тональность *B-dur*⁶, которая и явилась узловой точкой.

Вторая часть (**Andante** $J = 60$) написана в трехчастной форме. Она начинается в тональности *c-moll*, одноголосным проведением первого элемента темы соло у фортепиано /1-8т./, используя октавный скачок $g^1-g^2-g^3$ в расширенном диапазоне с тем же синкопированным ритмом. Здесь нижний голос (б.3, м.3, мажоро-минорных, уменьшенных трезвучий, Т6-Т4/6-аккордов) в басу ведет хроматический ход тональных отклонений *c-ces-b-a-as-g-as-c³-b*, что выражает внутреннее волнение личности – это зов, крик души, взывающий к доброте. Динамика в этом отрезке отражается через динамическую инверсию: *p-mp-f*, а затем *f-mp-p-mp-p*. Пример 4.

Второе проведение темы проходит у виолончели в несколько видоизмененном виде /8-14т./, а в третьем появляется подголосочный слой, где переkreщаются оба инструмента /ц.1/. Все эти 3 проведения темы похожи: начинаются с октавы (если 1 и 2 проведения тем фиксируют начало *D*-го тона *G-g* в *c-moll*, то третье-*B-b* в *Es-dur*) и одновременно различны (внутри меняются интонационные обороты). Похожи еще и тем, что использован тот же

⁶ Равномерно подчеркнутый ход 4- 1/8 нот *f-g-a-b* с построением скачка на кварту вверх, как в побочной партии *b-es* четвертой вверх, утверждает романтическую направленность Сонаты.

самый принцип ♪♪, ♪ - °, ♪ /□, ° /□. ♪ движения с синкопическим ритмом со сдвигом на 1/8, 1/4. Мелодический рисунок здесь иной, более развернутый с позиции протяженности мелодии, а мелодия как бы продолжается достаточно долго бесцезурно. Тематический материал этой части характеризуется еще и приемом октавного декларативного утверждения, в частности, в виде восходящей октавы как символ какого-то риторического музыкального момента (так музыке придается характер человеческой речи). Далее начинается разработка, где волна нагнетания доводится до абсолютного предела: трепетное триольное аккордовое сопровождение с рахманиновской фактурой /ц.2/ придает среднему разделу второй части взволнованно-эмоциональный, более подвижный характер, где виолончель и фортепиано ансамблево действуют сообща и в отдельных проведений, и в переключках – все разногласия сглаживаются единством идейного замысла. В средней части выделяются две волны кульминации: *f- più mosso* и *ff-sff*, а затем, переходя в *a tempo*, однако еще не успокоившись по закону инерции, следующая часть тематического зерна динамически уступает, спускаясь *f-dim.-p*. Подготовленная спадом, начинается репризная часть у виолончели, горизонтально изложенным октавным проведением первоначальной мелодии доминантовым тоном *c-moll* тональности на нюансе *p*. Тему этой части спокойно можно назвать вокализом, так как в ней есть признак пения, а выдвигание октавы как интонационного зерна, которое с самого начала ♪ - ° звучит как незатейливая мелодия приближает эту часть к народно-песенному творчеству. Этот фон в динамике *p* сохраняется до конца, постепенно замирая к *pp*. Третья часть – финал (**Allegro vivace** ♪ = 160 – **Allegretto - a tempo**) написана в сонатной форме с признаком рондальности. В смысле формообразования в ней ощущается и признак рондальности, однако нет четкого разделения на рефрен и эпизоды /нет контрастных моментов/: в основе этой части скорее всего лежит свободно развивающаяся музыкальная мысль. Начинается с соло фортепиано двухмотивным проведением в тональности *F-dur* в характере упругого, ритмически-пружинистого танца, сопоставлением сменяющимися друг друга на *ff* и *p* парами мужчин и женщин, которые через *cresc.- f - ff* вливаются в партию виолончели, ансамблево уступая друг другу. Пример 5.

Динамика /I эпизода/ части *cantabile* прослеживается следующей схемой: *p-ff-cresc.-sf-f*. После вступления пружинистой темы танца соло фортепиано, интонационных переключек между партиями виолончели и фортепиано, а затем вновь соло фортепиано *sf-f-mp- cresc.-f-p-f-p-oso rit.* и, спускаясь с 3,4 октавы в малую на *sf/sub.P* инструменты вливаются в раздел *Allegretto* /II эпизод/. В этом разделе появление новой простой темы, похожей на отрезок песни Комитаса «Келе-келе» (после соло фортепиано /ц.3/, и тематических переключках между виолончелью и фортепиано, которые затем перемещаются в другое интонационное поле и, трансформируясь, образуют подобие этой темы), доктор искусствоведения Ж. Зурабян «по методу использования монодического материала» классифицирует ее как «тему» с «мотивным» использованием фольклорного образца, в которых «качестве тематического зерна берется самый броский, выразительный мотивный оборот /чаще всего начальный/»⁷... И, тем не менее, тематический материал этого отрезка опять похож на вокализ. Отметим три зоны кульминации раздела *Allegretto*, где одна волна напряжения сменяется двумя другими: посредством динамических обозначений, в основе которой лежат переживания образа,

⁷ Зурабян Ж., Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма /в армянской симфонической музыке 1950-60г.г/, изд-во «Комитас», Ереван, 2002, стр. 64..

представим схему развития кульминационных точек /ц.7-9/; а) P-cresc.poco a poco-mf-f-ff.

б) sub. P-poco accel.-rit.-ff. в) mp - P- poco a poco accel. e cresc -f-acccl.-rit.

Так, в разработочной части композитором использованы разные приемы фактурных структур, синкопированный ритм, а схемы, указанные нами, служат для более подчеркнутого показа образных контрастов через динамические подъемы и спады, характерные манере письма Г. Читчян. 4 такта до конца разработки / ц.9/, где виолончель использован достаточно активно, служат связующим звеном к репризе-а tempo. Заканчивается третья часть Сонаты кодой: уже в тематическом модусе коды первой части Сонаты /см. прим.3/ был заложен модус коды третьей части в нисходящем движении с привнесением метро-ритмических сочетаний 1/16-1/8. Восьмислойными аккордами, репетитивным повтором длительностей 1/4 -2/4 -4/4-1/4, энергетическим накалом динамики ff-cresc.-sff, жизнеутверждающе завершается Соната Г.Читчян. В конечном итоге, три части Сонаты для виолончели и фортепиано Г. Читчян объединены общностью замысла, принципами развития тематического материала (обращение к армянским народнопесенным интонациям, из которых сплетаются структурные ткани музыкальных образов), многотемностью, наличием интонационных арок (при всем разнообразии рисунков; гармонических, ритмоинтонационных, темброво-динамических и мелодических оборотов этих тем они сохраняют черты легко узнаваемой общности), логикой тонального плана. Первая и вторая части Сонаты написаны в основном в параллельных тональностях B-dur/g-moll, третья - в тональности F-dur с отклонением в разные тональности f-moll, a-moll, Es-dur, As-dur, а в средней части Allegretto - переходит в C-dur/a-moll, затем утверждаясь в F-dur, (D-ой тональности B-dur). Надо отметить, что и образный строй, и музыкальный язык, и мелодико-тематические интонации импонируют этим светлым тональностям.

В ансамблевом отношении, будь это интонационные переключки или отдельные проведения каких-то отрезков тем, или одновременные проведения разнофактурных сопряжений виолончель и фортепиано через динамическую насыщенность согласованно идут к цели, а именно, к раскрытию душевных переживаний личности через взаимопонимание. Это – типично романтическое произведение.

**ԳԵՂՈՒՆԻ ՉԹՉՅԱՆԻ ԹԱՎՋՈՒԹԱԿԻ ԵՎ
ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ՍՈՆԱՏԻ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ ՈՐՈՇ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

ԱՆՆԱ ԹԱՄԻՐՕՂԼՅԱՆ

Տվյալ գիտական հոդվածում ուսումնասիրված են ՍՈՆԱՏԻ կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները, ինչպես նաև անսամբլային փոխհարաբերությունները թավջութակի և դաշնամուրի միջև, որոնք հիմնված են ներքին հուզական զգացմունքների արտահայտման վրա. սա տիպիկ ռոմանտիկ ստեղծագործություն է:

Բանալի բաներ - Գեղունի Չթյան, անսամբլ, կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների վերլուծություն /տոնայնություն, հյուսվածք, սինկոպա/:

**SOME COMPOSITIONAL FEATURES OF THE SONATA FOR
CELLO AND PIANO BY GEGUNI CHITCHYAN**

ANNA TAMIROGLYAN

The research article considers the compositional features of the Sonata, as well as the chamber interrelations of cello and piano, which are based on the expression of inner emotional experiences. This is a typical romantic composition.

Key words - Geguni Chitchyan, ensemble, compositional structure (tone, texture, syncopé).