

**СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ТИГРАНА ЧУХАДЖЯНА:
«SINFONIA» - УВЕРТЮРА К ОПЕРЕ «АРШАК ВТОРОЙ»
(посвящается 150-летию создания первой армянской оперы)**

МАРТУН КОСТАНДЯН

Автор обращается к симфоническому творчеству Тиграна Чухаджяна (1837-1898). В частности, анализируется «Sinfonia» - Увертюра к первой армянской опере «Аршак II» (1868), которая впервые была исполнена в Константинополе, во дворце архитектора Акопа Пальяна, под управлением автора. После смерти композитора Увертюра предалась забвению. В Армении Увертюра прозвучала однажды, 21-го ноября 2012 года в рамках фестиваля “Чухаджян-фест” в исполнении оркестра Национального академического театра оперы и балета имени Ал.Спендиаряна, под управлением главного дирижера театра, заслуженного артиста Армении Карена Дургаряна.

«Sinfonia» представляет собой великолепный образец симфонического творчества, созданный по всем правилам жанра и имеющий высокое художественное значение не только в качестве первого образца симфонизма в армянской музыке, но и в масштабах всего мирового музыкального искусства.

Ключевые слова – Тигран Чухаджян, «Sinfonia» - Увертюра к опере «Аршак II» (1868), симфоническое произведение, армянская симфоническая музыка, партитура.

Наиболее интересным и объемным, сопоставимым с жанрами симфонической музыки произведением Тиграна Чухаджяна можно считать Увертюру к первой армянской опере «Аршак II». Впервые Увертюра была исполнена в Константинополе, во дворце архитектора Акопа Пальяна, под управлением автора¹. После смерти композитора Увертюра предалась забвению. И только спустя десятилетия она впервые прозвучала в сентябре 2001 года в США, во время 6 спектаклей “Аршака Второго”².

В Армении Увертюра прозвучала однажды, 21-го ноября 2012 года в рамках фестиваля “Чухаджян-фест” в исполнении оркестра Национального академического театра оперы и балета имени Ал.Спендиаряна, под управлением главного дирижера театра, заслуженного артиста Армении Карена Дургаряна³.

¹ Պեշկապաշեան Ն., Թատերական դէմքեր, Անթիլիաս, 1969, էջ 90:

² См.: **Tahmizian N.** The Life & Works of Dikran Tchouhadjian. Pasadena, CA, 2001, p. 195-198.

³ См.: **Ասատրյան Ա.**, Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործության պատմական նշանակությունը, «Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործությունը» գիտական նստաշրջանի (12 դեկտեմբերի, 2014) նյութերի ժողովածու, Երևան, 2015, էջ 181-182:

Обратимся теперь непосредственно к анализу партитуры «Sinfonia» – интродукции (так, с точки зрения логики драматургии следует называть это полотно в комплексе с остальными составляющими спектакля) к опере Т.Чухаджяна «Аршак Второй». Надо отметить, что о судьбе Увертюры и семантике ее музыкальных тем подробно написала Анна Асатрян в своих статьях и монографиях⁴.

А вот, что пишет Анаит Багдасарян об имитациях в Увертюре: «Имитация играет немаловажную роль в опере “Аршак II”. Имитация фигурирует на протяжении всей оперы – Увертюре и каждом из ее четырех действий. Имитации в опере “Аршак II” представляют несомненный интерес как один из первых опытов использования в армянской композиторской музыке этого важнейшего средства организации музыкального материала”⁵.

Удивление вызывает инструментарий симфонического оркестра, в составе которого две из четырех валторн следует отнести к старинным валторнам с кронами in Es, и две трубы in F, тоже относящихся к инструментам эпохи «Барокко».

Набор деревянно-духовых близок ко временам романтизма, хотя композитор часто вторую флейту заменяет на «flauto piccolo», при этом не пользуясь общепринятым терминологическим приемом «... muta in...». Впрочем, это легко объяснимо: «piccolo» используется только в октавных удвоениях с большой флейтой и для сокращения числа строк в партитуре Чухаджян просто объявляет, что в унисоне участвует два инструмента, из коих второй – «piccolo» октавирует вверх.

Приведем в качестве примера первую страницу партитуры, где построчно представлены все инструменты оркестра⁶:

⁴ См.: Ասատրյան Ա., Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը, Երևան, 2011, էջ 63-75. Ասատրյան Ա., Տիգրան Չուխաճյանի «Արշակ Բ» օպերայի երաժշտական ռեժիսոր ճանաչողականությունների մասին, Երիտասարդ գիտաշխատողների հոգվածների ժողովածու, 1 (2), Երևան, 2001, էջ 175-178: Ասատրյան Ա., Անվերջանալի ողիսական. Տ.Չուխաճյանի «Արշակ Բ» օպերայի Նախերգանքը, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական առաջին նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2005, էջ 6-13 և т.д.

⁵ Багдасарян А. Имитации в опере Тиграна Чухаджяна «Аршак Второй» // Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործությունը, գիտական նստաշրջան (12 դեկտեմբերի, 2014), նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2015, стр. 83.

⁶ Настоящий и все остальные нотные примеры данной главы приведены из опубликованной партитуры оперы: Չուխաճյան Տ., Արշակ Բ. Օպերա չորս արարով, Լիպրեթթո՝

Andante sostenuto

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in Si b

Clarinetto basso in Si b

2 Fagotti

4 Corni
I, II in Fa
III, IV in Mi b

2 Trombe in Fa

3 Tromboni
I, II
III
Bombardone

Timpani in Fa, Si b, Fa

Tamburo piccolo

Triangolo

Gran cassa

Piatti

Andante sostenuto

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Следует обратить внимание на то, что все обозначения инструментов итальянские⁷, а состав оркестра парный или, как иногда его называли – «бетховенский».

Прежде чем приступить к анализу, обозначим круг качественных составляющих музыкального процесса, определяющего его стилистические особенности в плоскости симфонических традиций. Речь конечно же идет о

Թոմաս Թերգեան, Նուագադրութիւն, Երաժշտական խմբագրութիւն՝ Հայկ Աւագեան, թատերական խմբագրութիւն՝ Ժիրայր Բարազեան, Գահիրէ, 2000:

⁷ Название Tubu – Bumburdon(e) старинное итальянское, но окончание неверное – последняя буква должна быть «а», поскольку Туба – женского рода. Иногда в Италии Тубу называли и в мужском роде «Bombordon» – без окончания «е или а».

традициях классического симфонизма, к которому следует отнести и данное полотно. Представим в данном случае методику анализа, которым будем пользоваться.

Следуя логике развития музыкального процесса, мы будем отслеживать весь комплекс средств выразительности, в первую очередь тематизм и его интонационные особенности в сочетании с тембровыми композиционными решениями того или иного фрагмента произведения. К этому обязательно следует присовокупить особенности гармонии и контрапункта, причем в деталях голосоведения. Именно голосоведение в симфонической музыке, подчеркнутое тембровым различием голосов, определяет иерархическую логику всей оркестровой фактуры. Весь объявленный ранее комплекс композиционных деталей будет спроецирован на оркестровый прием в целом. То есть, важнейшей частью анализа оркестровой музыки является рассмотрение оркестрового приема в логике построения музыкальных тематических фраз, а также – в разделах разработочного плана – в логике и принципах приемов развития тематического материала.

В заключительной фазе анализа следует рассмотреть причинно – следственные цепи фрагментов композиции и целых разделов формы, а так же осуществить всеохватный обзор всего формообразования – как результат выстроенной композитором драматургии.

По мере продвижения анализа по порядку фрагментов и разделов необходимо отметить особенности тонального плана, поскольку соотношения тональных сфер разделов формы является весьма важным элементом динамики развития музыки – как в системе напряжений и спадов, так и в пластике формообразования.

В общих же чертах наш метод в данном случае предполагает движение от простого к сложному, от рассмотрения микроструктурных деталей композиции к осмыслению их пропорционального размещения в музыкальной процессуальности и, собственно, в форме.

Первый фрагмент «Sinfonia» представляет собой небольшое вступление, построенное на принципе последовательного заполнения музыкального объема тембрами деревянно-духовых, с последующим подключением альтов и пары валторн, в мотиве которых угадывается интонация т.н. «золотого хода».

Терция, квинта и секста, в нисходящем движении применялись как красивый мотивный ход не только разложенной в фактуре гармонии, но и в качестве ассоциативного намека на игру охотничьих рогов, порождающих в слушательском сознании ассоциации с романтическим представлением о природе, а в более широком смысле – с образами пасторальных картин.

The image displays two pages of a musical score for the 'Sinfonia' overture. The top page covers measures 4 through 6, and the bottom page covers measures 7 through 8. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. b.), Bassoon (Fag.), Horns I and II (Cor. I, II), Violins (Vle.), Viola (Vle.), and Cello/Double Bass (Ctr.). The score features various musical notations, including notes, rests, dynamics (p, a 2), and tempo markings (rall.). A circled measure in the Horn I, II part on the first page highlights a specific musical motif. Arrows indicate the entry of the Oboe and Clarinet parts in measure 7.

Отметим, что и оркестровка в целом тоже близка этой образности – флейты удвоены гобоями, а чуть далее кларнетами. Это тембровое смешение также порождает ассоциации с образами умиротворения, сглаживая переход от тембра валторн к тоже «пасторальному» восходящему, то есть уравнивающему движению высоких деревянно – духовых, фаготу. Композитор удваивает обе линии партией альтов, придающих тембру фагота определенную «бархатную» мягкость, а валторны таким образом приближает к тембру и динамике деревянно – духовых. Гармонически и интонационно весь фрагмент построен на обыгрывании разрешения двойной доминанты в доминанту и этот чисто гармонический прием становится носителем интонационной краски, определяющей выразительность темы вступления. Вся же тема построена на «раскрашивании» хроматикой интонационного зерна тоники исходной тональности B-dur.

The image displays two systems of musical notation for an orchestra. The first system, labeled '10', shows measures 10 through 12. The second system, labeled '13', shows measures 13 through 15. The instruments listed on the left are Cl. (Clarinet), VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Vle. (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and triplets, indicating a complex melodic and harmonic structure. The key signature is B major, with two sharps (F# and C#).

В примерах – первом и втором отмечены ключевые мотивы интонационного зерна и ход валторн. В них (примерах) видно, что уже в этом коротком фрагменте композитор применил принцип тембрового варьирования –

сначала флейты удвоены гобоями, а затем кларнетами. Связку же в этой тембровой игре осуществили валторны. Очевидна продуманность логики – два одинаковых фрагмента музыки темброво различны, а различие подчеркнуто введением на стыке обеих фраз традиционным ходом валторн⁸.

Тема вступительного эпизода «Andante sostenuto», чуть замедленной перед введением первой полноценной темы, с ее появлением возвращается, но сама тема проводится в тональности доминанты в F-dur. Тема достаточно короткая, проводится дважды в тембре солирующего кларнета на фоне тремолирующих струнных.

Струнные, как бы подхватывающие тему, озвучивают интонацию темы вступления в том же F-dur. Эффект крайне остроумный – введение кларнетовой темы, продолжением которой служит вновь звучащая тема вступления в тембре струнных представляется блистательной тембровой, тональной, а с точки зрения драматургии симфонического полотна, композиционной находкой: интонационное зерно вступления, введенное во вторую тему в качестве ее продолжения, создает эффект явного логического слияния со вступлением, а дальнейшие уже внетематические повторы элементов вступительного музыкального материала не только создают впечатление развития тематизма, но и приводят все движение к тональности одноименного минора b-moll, в свою очередь придающего музыкальному процессу ощущение некоторой драматичности события. Но не только возврат в одноименную минорную тонику способствует переходу от пасторального спокойствия к несколько драматизированной образности. Определенную напряженность создает метроритмическое смещение фактурной пульсации на восьмую долю в кадансовой фазе фрагмента. На протяжении двух тактов ощущение сильных долей смещено относительно сильной первой доли – осуществлен эффект ее (сильной доли) запаздывания, что привносит в процессуальность определенный эмоциональный всплеск – пусть даже краткосрочный, но очень впечатляющий.

Как и в первом случае перед темой есть небольшое замедление – солирующий кларнет исполняет небольшую интермедийную фразу, в которой тоже есть известный нам хроматический ход из темы вступления, предвосхищаю-

⁸ Для полного «золотого» хода валторн нехватает последнего интервала сексты, но именно в этом и проявилось остроумие композитора, не желающего слишком откровенно подражать классикам и, вместе с тем, осуществившего с помощью ассоциативного намека свой замысел.

щий новую развернутую кантиленную тему лирического толка, исполняемую в тембре солирующих первых скрипок. Тема проводится в манере типично итальянской оперной стилистики – мерная пульсация в линии низко звучащих струнных на эффекте «pizzicato», с фактурной контрапунктической игрой вторых скрипок и альтов, «подкрашенных» гармоническими терциями пары валторн.

Во второй фазе развития мелодии Чухаджян вводит в процесс первый кларнет, удваивающий партию солирующих скрипок октавой ниже. Интересными представляются обстоятельства введения кларнета – он вводится незаметно на интонационном триольном мотиве до этого впервые звучащем только в струнной фактуре и впервые возникшем в солирующей партии первых скрипок. Второстепенный триольный мотив, введенный в партию первых скрипок в качестве ритмической имитации фактурного блока и поэтому привычный для слуха слушателя, стал поводом для почти незаметной тембровой «подсветки» солирующих скрипок.

И снова мы убеждаемся в тонкой продуманности приема: кларнет до этого места не раз играл заметную роль в драматургии экспонирования тематизма и даже исполнил роль солирующего инструмента в предыдущей теме произведения, но теперь ему отводится место вспомогательного инструмента, подкрашивающего партию скрипок ведущих тему. Отметим еще один изыск: в момент подключения к ведению темы, кларнет звучит в унисон со скрипками.

Это тонкий прием тембровой пластики – в этом унисоне тембр кларнета почти не слышен, хотя и придает музыке «бархатную» мягкость, а значит, композитор стремился к предельной пластичности в игре тембровых преобразований.

Вторая тема, также как и первая, проводится в F-dur, но в развитии задействованы отклонения в B-dur, g-moll, а завершается экспонированием второй темы, «застывшей» на фермате диссонирующей доминантой B-dur, благодаря статике продолжительного звучания, несмотря на «pianissimo», накопившей определенное, требующее разрешения напряжения.

Представив в примере завершение второй темы и начало следующей с ее некоторым развитием, мы преследовали цель наглядно продемонстрировать как момент начала экспонирования третьей, центральной темы, так и ее подготовку на эффекте «зависшего» без длительного разрешения доминант-септаккорда B-dur. Тигран Чухаджян, тонко чувствуя форму, готовит слуша-

теля к важнейшему из событий.

Предшествующий третьей теме каданс проистекал из тотального императива балансирования между B-dur и F-dur, хотя мы отметили непродолжительное локальное присутствие b-moll. В целом же общий тонус предшествующих трех эпизодов мажорный. Вместе с тем кратковременное введение в процесс оминоренной тоники, ни что иное, как драматургическое предвестие третьей темы в тональности одноименного минора.

В первом случае b-moll прошел как бы вскользь, в качестве тональной краски. На этот раз тема вводится практически неожиданно и несмотря на «*riano*» довольно резко, в тембрах всех духовых инструментов – деревянных и медных. Это придает теме характер героического плана, то есть реализуется образ героический, но с оттенком драмы, чему способствует также ритмоорганизация, более всего напоминающая марш.

Интересен еще один прием драматизации образа. Это выражено через мелкую игру струнных в удвоениях с фаготами, в мелизматике сочетающейся с подобной же фигурой тихо звучащих литавр. В этой фактуре литавры подобны хоть и тихому, но грозному рокоту, предвосхищающему грядущие трагические события. Это очень интересный факт переосмысления ритмического приема. Подобная ритмоформула применялась в опере «Женитьба Фигаро» и была носителем иронического начала. Чухаджян, добавив к ней рокот литавр, придал приему абсолютно противоположный трагический смысл. Не меньший интерес вызывает общая оркестровая фактура, почти «*Tutti*» без участия скрипок, но при всей своей плотности, звучащее на нюансе «*riano*».

Несколько необычно выглядит темповое обозначение «*Sostenuto religioso*», по всей вероятности намекающее на содержащуюся в теме (подобной маршу) еще и хоральную составляющую, указывающую на признак – Веры, Веры, конечно же - христианской, хотя в данном контексте сочетания маршеобразности и предполагаемой гимничности это представляется наивным решением представляемого в экспозиции образа.

Следующий эпизод, по сути, является продолжением второй лирической темы. Композитор возвращает слушателя к лирическим образам не столько через повторение темы в мелодии, сколько вернувшись к фактуре второй темы.

Allegro moderato

55 *1. solo*

Fl. *1. solo*

Ob. *1. solo*

Cl.

Allegro moderato

VI. I

VI. II

Vle.

Vic.

Cb.

58

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. b.

Fag.

Cor.

VI. I

VI. II

Vic.

Vle.

Cb.

На этот раз оркестр более подвижен, уже известная триольная фигура лишь дважды проявляет себя в партии вторых скрипок и альтов, тональность

b-moll расцвечивается подвижными фиоритурами флейт и контрапунктическим смешением двухслойной фактуры гобоев и кларнетов, а в мелодической графике следует отметить значительно большее, чем прежде присутствие форшлаговой мелизматике.

Интересен факт перерастания триольной фактурной фигуры в статус тематического материала – перед следующим «Tutti» солирующий кларнет исполняет маленький, но выразительный речитатив, в котором триольная фигура несет в себе значимость важной и выразительной интонации в кадансовом обороте.



«Tutti» оркестра, следующее далее, является зоной кульминации экспозиции произведения, в которой слышны интонации третьей темы – темы главного героя этого полотна и оперы.

Если в первом проведении третьей темы в звуках тихих литавр прослушивалась тревога за судьбу героя, то в данном «Tutti» однозначно звучит интонация победы героя над злом.

Еще один возврат к лирической теме знаменует завершение экспозиции «Sinfonia»: не только звучит сама тема в solo кларнета (как в самом начале звучала I тема), но и вторичный ранее фактурный материал со знаковой триолью преобразился в контрапункт к кларнетовому solo, звучащему в партии первых скрипок. Несмотря на остинатную повторность этого элемента, его интонационная яркость красочно оттеняет кларнетовое solo, точно и полностью проводящее лирическую тему.

Заметим, что представляет этот раздел экспозиции великолепное фугато из триольной фигуры, которая практически стала знаковым интонационным стержнем почти всего раздела экспозиции.

Еще одной ступенью восхождения к апофеозу, на этот раз не динамическому, а драматургическому, является прием перевода музыкальной ткани в тональность Ges-dur, очень яркой и полной обертоновых красок. То есть,

динамическая кульминация, отмеченная нами в последнем «Tutti» оркестра предшествует кульминации драматургической, воплощением которой является яркое тонально – гармоническое, и фактурно – выразительное проведение лирической темы.

В сущности Чухаджян символически и в сжатой форме уже в экспозиции «Sinfonia» символически «пересказал» сюжет оперы. Следует отметить, что ключевым тембром экспозиционного раздела является тембр кларнета – так или иначе он участвует в качестве носителя тематизма – основного или второстепенного. Исключение составляют лишь эпизоды «Tutti», в которых экспонируются разные версии героической темы.

Завершая анализ экспозиционного раздела отметим, что тембровая драматургия, идеально точно рассчитанная и сочетающаяся с оригинальным тональным планом, является носителем яркой динамичности экспонирования образного ряда произведения. А формообразование основанное на модели старинного рондо, содержит в себе вполне определенно проявившиеся черты симфонического развития. Это ясно высвечивается в формах преобразования тематизма – новое проведение темы обладает фактурной, тембровой, тональной и гармонической новизной, а тональный план полностью соответствует идее восхождения к наиболее яркой тональной сфере, которая в фазе кульминации последовательно достигла тональности *Ges-dur*, одной из наиболее помпезных и насыщенных большим числом обертоновых красок.

С такта 98 начинается разработочный раздел формы. Он представляет собой четыре эпизода, построенных на принципе сквозного развития. Поясним: под сквозным развитием мы подразумеваем единый тонус безостановочного движения, при котором эпизоды различающиеся качеством и пластичной фактурного движения выстроены в единую логическую линию. Иными словами, все различные по музыкальному материалу эпизоды энергетически близки друг к другу – и по темповым показателям и, а это самое важное, и по признакам динамического и фактурного родства.

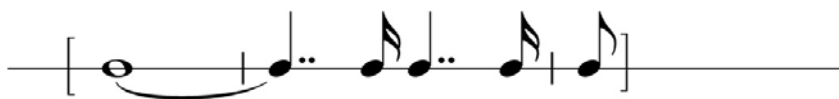
Принцип развития материала тоже необычен – композитор оперирует лишь ритмо – интонационными зернами, вычлененными из тематизма экспозиции и, отчасти, мотивами интонационно близкими материалу вокальных партий отдельных персонажей оперы, порой даже не встречавшихся в экспозиции.

Этот факт может быть истолкован по-разному. Но наиболее логичным представляется принцип интонационного предвосхищения характеристик персонажей оперы, подготовка слушателя к той группе интонаций, каждая из которых абсолютно индивидуальна, а в самом спектакле прорастают в тематический материал арий.

И, наиболее новаторским можно считать факт представления не полностью развернутых оперных мелодий в качестве инструментальных тем в увертюре, а лишь их ключевые мотивные зерна, которые уже в оркестровой интродукции к опере многократно повторяются, а значит, запоминаются слушателем, и в последующих звучащих ариях будут узнаны. По сути, этот музыкально драматургический прием во второй половине XIX века был новым и необычным – ведь в те времена оперные увертюры сочинялись обязательно из тем, содержащих не менее одного полного предложения мелодии центральной арии или иной вокальной формы характеризующей конкретный персонаж.

Представим последовательно все эпизоды с комментариями, связанными с мотивными носителями образов оперы Чухаджяна «Аршак II».

Первый эпизод построен на приеме столкновения двух интонаций, построенных на ритмофигурах разного строения: первая из них имеет некоторое структурное сходство с третьей темой, имеющей отношение к образу главного героя оперы – Царю Аршаку:



а вторая построена на синкопированной ритмоформуле:

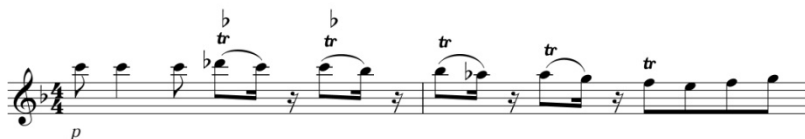


Обе интонации сочетаются в контрапункте – второй из обозначенных мотивов проходит в тембрах деревянно-духовых и струнных, а в «хоре» тромбонов явно слышна лейтмотивная фигура царя Аршака. Сопрежение двух

интонаций весьма символично – лирическая линия оперной фабулы стала основным стержнем всей драматургии спектакля.

Интересными представляются приемы развития, построенные на двух принципах – варьирование мотивных зерен и их взаимное контрапунктическое сочетание. Приведем примеры обеих интонаций в первом эпизоде разработки:

Синкопическая интонация дополнена мелодическим продолжением, несколько напоминающим обороты из лирических тем экспозиции, но характерной чертой этого фрагмента музыки является желание композитора приблизить стилистику мелоса к традициям востока, вводя специфические короткие трели в мотивы нисходящих секунд. Этот прием трудно назвать типично армянским, но со всей очевидностью можно утверждать, что он является приемом чисто ориентальным. То есть, таким виделась восточная музыкальная культура представителем европейской цивилизации.



Следует обратить внимание на выставленный сверху бемоль в первых двух микромотивах с трелями. Это указание на обязательную полутоновую трель – именно такая и была типичной атрибутикой восточной мелизматике. В вышеприведенном примере можно убедиться в том, что и мотивное зерно из темы Царя Аршака подвергается варьированию – в группе медных духовых тромбон и валторны, с поддержкой струнных и фаготов усиливают пунктирный ритм еще большей дробностью слабой доли. Но еще больший интерес вызывает появление новой динамической фактуры, размещенной в струнных имитациях с удвоением флейты и кларнета, которая привносит в движение новую динамику подвижности. В подобных фактурах во времена позднего романтизма и зарождающегося экспрессионизма воплощалась идея «вечного движения» (*perpetuum mobile*). Трансформация этой фактуры привела к рождению новой скерцозной темы – назовем этот раздел формы эпизодом из разработки. С другой же стороны этот эпизод, по сути, является второй волной развития разработки. Тема «по-моцартовски» изящна и полна

приемами имитационных переключек, как в группах деревянных духовых, так и в партиях струнных.

Обилие форшлагов тоже следует причислить к попыткам композитора выразить в музыке стремление к ориентальному музыкальному Востоку. Обладая весьма развитой полифонической структурой, музыка эпизода доводится композитором до уже встречавшегося в экспозиции приема смещения сильной доли на восьмую длительность.

Очевидно, что этот, теперь развернутый в масштабах чисто оркестровый прием представляет собой великолепный образец арочной драматургии, причем очень важно, что в разработке его появление связано с изложением нового тематического материала, а не того который был продолжением изложения первой, казалось бы не имеющей первостепенного значения в экспозиции «Sinfonia»!

С точки зрения концепции – эта драматургическая арка усиливает значимость первой вступительной темы экспозиции, а с другой стороны служит идее ретроспекции, взгляда в прошлое, в истоки ряда событий пересказываемых композитором в этом развернутом симфоническом полотне. Кульминацией эпизода стало грандиозное и подвижное «Tutti», завершающее данный раздел разработки.

Третья волна развития тоже связана с новым материалом в котором появляется прежде не встречавшееся сочетание двухдольности и размещенной в линии низких струнных, триольной пульсации близкой к метрической формуле 6/8. Сочетание двух ритмофигур – тоже попытка композитора приблизиться к музыкальной стилистике Востока. Во всяком случае сопряжение двух различных ритмоструктур – явление скорее восточного толка чем европейского, где сочетание разнопульсирующих и движущихся в одновременности ритмоструктур – явление естественное. Вот как это выглядит схематически:



Отметим ритмическую игру в несовпадение слабых долей – сильная доля общая, а слабые распадаются на отдельные, точно не просчитываемые дробные импульсы.

Отметим и признак пластовости – три самостоятельных пласта – струнные, валторны и деревянные духовые движутся в разноритмических пульсациях и результатом этой фактурной игры вновь становится фрагмент музыки с эффектом смещения сильной доли на восьмую длительность:

И далее эта фактура иницирует имитации уже не инструментальные, а групповые:

В четвертом эпизоде вновь возвращается новая тема – «perpetuum mobile» – как бы в продолжение предыдущего эпизода и подвижная фактура перетекает в плотное «Tutti» с многократными перекличками оркестровых групп и утверждением в контрапунктах ритмоструктуры темы царя Аршака, трактуемой нами в качестве заключительной коды произведения.

Оценивая общую форму разработки, неизбежно убеждаемся в том, что с одной стороны арочные связи с экспозицией являются важнейшим фактором развития, с другой же – структура последних двух эпизодов явно рондальная, хоть и не ярко выраженная.

Тональный план тоже имеет признак рондальности – перечислим все тональные сферы охваченные в разработке, чтобы убедиться в том, что они укладываются в единый круг родства:

I эпизод – начинается в Ges-dur и модулирует B-dur – то есть в тональность однотерцового родства. Завершается на доминанте F-dur.

II эпизод – начинается в тональности F-dur, в зоне кульминации достигает тональности As-dur – тоже однотерцовое, но более далекое родство – общим является квинтовый тон первой и терцовый – второй тональности. Завершается на доминанте f-moll.

III эпизод неожиданно начинается в As-dur – эта тональность участвовала в предыдущем эпизоде, но была подготовлена весьма основательно тональностью f-moll, и замена ее на параллельный As-dur представляется яркой гармонической краской. Завершается эпизод снова на доминанте F-dur, на этот раз композитор в заключительном IV эпизоде разрешает ее в готовящуюся тональность.

IV эпизод и кода полностью звучат в тональности F-dur.

Получилась интересная «игра тональностей»: сначала прошли тональности достаточно отдаленные – однотерцовое родство во времена романтизма применялось часто в качестве яркой тональной краски, а в завершении формы композитор вернулся к традиционному приему возврата к исходной для разработки тональности, но сначала применил прием подмены готовящейся тональности на ее параллельную – мажорную, а затем уже в подобной же ситуации родства вернуться в основную.

Такое решение, по меньшей мере, оригинально, а в пределах бытовавших тогда традиций – достаточно смелое.

Вместе с тем завершение полотна в тональности доминантового лада – F-dur для исходной тональности всего сочинения B-dur таковой и является, есть признак возврата к традициям барочной эстетики, когда такое тональное завершение произведения было нередким случаем.

ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒՒՍԱԴՅԱՆԻ ՍԻՄՖՈՆԻԿ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ.

«SINFONIA» - «ԱՐՇԱԿ Բ» ՕՊԵՐԱՅԻ ՆԱԽԵՐԳԱՆՔԸ

(նվիրվում է հայկական առաջին օպերայի ստեղծման 150-ամյակին)

ՄԱՐՏՈՒՆ ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆ

Հեղինակն անդրադարձել է Տիգրան Չոխսադյանի (1837-1898) սիմֆոնիկ ստեղծագործությանը: Մասնավորապես, քննության է առնվել «Sinfonia»-ն – հայոց առաջին՝ «Արշակ Բ» օպերայի նախերգանքը (1868), որն առաջին անգամ հնչել է Կ.Պոլսում, ճարտարապետ Հակոբ Պալյանի ապարանքում, հեղինակի ղեկավարությամբ: Կոմպոզիտորի մահից հետո Նախերգանքը մոռացության է տրվել: Հայաստանում Նախաերգանքը հնչել է մեկ անգամ՝ 2012թ. նոյեմբերի 21-ին. «Չոխսադյան-Ֆեստ» փառատոնի շրջանակներում, Երևանի Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի նվագախմբի կատարմամբ, թատրոնի գլխավոր դիրիժոր, Հայաստանի վաստակավոր արտիստ Կարեն Դուրգարյանի ղեկավարությամբ:

«Sinfonia»-ն ժանրի բոլոր կանոններին համապատասխան գրված սիմֆոնիկ ստեղծագործության հրաշալի նմուշ է և ունի գեղարվեստական բարձր նշանակություն ոչ միայն որպես հայ երաժշտության մեջ սիմֆոնիզմի առաջին նմուշ, այլև համաշխարհային երաժշտական արվեստի մասշտաբով:

Բանալի բաներ – Տիգրան Չոխսադյան, «Sinfonia» – «Արշակ Բ» օպերայի նախերգանք (1868), սիմֆոնիկ ստեղծագործություն, հայկական սիմֆոնիկ երաժշտություն, պարտիտուր:

**SYMPHONIC WORKS OF DIKRAN TCHOUHADJIAN
«SINFONIA»— THE OVERTURE OF THE OPERA «ARSHAK II»
(DEDICATED TO THE 150TH ANNIVERSARY OF «ARSHAK II», THE
FIRST ARMENIAN OPERA)**

MARTUN KOSTANDYAN

Martun Kostandyan considers in this article Dikran Tchouhajian's symphonic works in general and in particular Sinfonia (1868)—the overture of the first Armenian opera "Arshak II". The Sinfonia conducted by Tchoukhajian was first performed in the edifice of the architect Hakob palian in Constantinople. After the composer's death the overture, was neglected. However, the Sinfonia was performed on November 21, 2012 in Yerevan at the "Tchoukhadjian-Fest" festival, which was dedicated to Tchoukhadjian. The performance was realized by the orchestra of the Yerevan National Academic Opera and Ballet Theatre named after Alexander Spendiaryan and conducted by Karen Durgaryan, an Honored Artist of RA, and the music director of the academic theatre.

"Sinfonia" is a wonderful work written in the symphony genre. It is of a high artistic significance not only as the first Armenian symphonic work but according to the international music standards as well.

Key words – Dikran Tchouhajian, sinfonia-overture of "Arshak II" opera (1868), symphonic composition, Armenian symphonic music, score.