





ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ



ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆ

ՀՈՒՎԱԾՆԵՐ ԵՎ
ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1973

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ



АЛЕКСАНДР СПЕНДИАРОВ

Р II
313 295

СТАТЬИ И
ИССЛЕДОВАНИЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1973

Сборник статей посвящен одному из основоположников армянской классической музыки. В нем рассматриваются различные стороны творческой деятельности А. А. Спендиарова, его связи с передовыми представителями русской и армянской музыкальной культуры. Значительное место в сборнике уделено проблемам стиля, особенностям драматургии и музыкального языка творчества Спендиарова.

Издание рассчитано на музыкантов-профессионалов, студентов музыкальных учебных заведений и широкий круг любителей музыки

Составитель Г. ГЕОДАКЯН

Редакторы Г. ГЕОДАКЯН, М. РУХКЯН



ВДОХНОВЕННЫЙ ХУДОЖНИК

100 лет исполнилось со дня рождения Александра Афанасьевича Спендиарова—основоположника армянской классической музыки.

Испытываешь странное чувство, когда по истечении нескольких десятилетий предстаешь перед фактом, что творчество Спендиарова стало классическим, а с другой стороны, этого классика советской армянской музыки хорошо помнишь, знал лично.

Говоря «классик» о том, кого никогда не видел, представляешь его облик необыкновенным, возвышенным, так сказать, торжественным. Вероятно, это справедливо, так и должно быть. Но Александр Афанасьевич был меньше всего «классиком» в таком смысле. Как сейчас, я вижу его перед собой. Небольшого роста, в очках, умные глаза, обаятельная улыбка, выразительное лицо. Человек удивительно простой в общении с людьми, немного стеснительный, всегда внимательный к собеседнику, предельно ясный в своих суждениях, стремлениях, действиях. В нем благодарно сочетались ум и такие человеческие качества, как беспредельная доброта и высокая нравственность.

У нас было очень много встреч—и официальных, и полуофициальных, и просто дружеских. С большой благодарностью я вспоминаю отношение Александра Афанасьевича ко мне, начинающему композитору; с огромным волнением я приносил ему на суд свои первые композиторские опыты, но его вдумчивое, серьезное отношение к моему творчеству, внимательность и участие вдохновляли и поощряли меня. Александр Афанасьевич, будучи строгим и доброжелательным критиком, отмечал и все хорошее и все недостатки, ничего не упуская. Встреча с ним являлась одним из решающих поворотных моментов в моей судьбе, так как в то время, в 1922 году, я был студентом Московского университета.

Мы встречались в Москве, в Доме культуры Армении. Атмосфера

Дома была исключительно творческая—молодые армянские музыканты, актеры, художники, учившиеся в московских вузах, здесь как бы общались к национальной культуре... Все много работали, учились, спорили. Александр Афанасьевич проявлял огромный интерес к молодежи, заражаясь ее энтузиазмом. Вспоминаю, какое горячее участие принимал он в нашей увлекательной творческой жизни. Я тогда писал музыку к спектаклям драматической студии при Доме культуры, режиссером которой был Рубен Симонов. Александр Афанасьевич приходил к нам на репетиции и по ходу спектакля давал мне советы чисто музыкального характера.

Мы много говорили с ним на различные темы и, главное, о самом близком нам—о музыке. Александр Афанасьевич большое внимание придавал фольклору, «источнику питания» композитора. «Чем больше познаешь народную музыку, тем больше получаешь откровений»,—утверждал он. Сам Спендиаров всегда очень тщательно и бережно работал над народным творчеством, в котором он видел не просто материал для обработки, а искусство, насыщенное большим содержанием, наделенное яркими стилистическими особенностями. Тут особенно хочется вспомнить о «Ереванских этюдах»—в них весь Спендиаров, весь его творческий гений. С удивительной простотой и почти этнографической точностью и в то же время с подлинно творческой свободой воспроизводятся в «Ереванских этюдах» народные армянские мелодии. Предельная экономность средств, ничего лишнего. Легкость, прозрачность и удивительное богатство красок. Там впервые Спендиаров показал методы обработки (симфонической обработки) народных мелодий.

Ведь по существу армянские композиторы предыдущего периода ограничивали свое творчество вокальными жанрами. Спендиаров же открыл пути для развития симфонической музыки в самом глубоком ее понимании. Это явилось настоящей революцией. Сразу был поднят «потолок» армянской музыки, совсем другими стали ее масштабы и критерии. Именно тогда определились пути нашего музыкального искусства на многие десятилетия вперед.

Чувство гражданского, национального самосознания было исключительно развито у композитора, и, безусловно, не случайно гражданственные мотивы занимали такое значительное место в его творчестве. Напомню в этой связи о героической песне «Туда, туда—на поле чести», героико-патриотической арии «К Армении» и, наконец, опере «Алмаст».

С какой теплотой рассказывал Спендиаров о своем любимом дети-

ще—опере «Алмаст»! Мысленно он будто видел свою героиню, описывая ее внешность, взгляд, волевою линию бровей, жесты, энергичную походку... Александр Афанасьевич мечтал увидеть свою оперу на сцене, но, к сожалению, смерть помешала ему закончить ее.

Немыслимо представить строительство армянской советской музыкальной культуры без Спендиарова. Ведь именно благодаря инициативе, энергии и стараниям Александра Афанасьевича был организован симфонический оркестр при Ереванской консерватории—первый национальный оркестр республики. Трудно переоценить значение Спендиарова для Армении как в области творчества, так и в общественной жизни. Он привнес в музыкальную действительность республики благотворное влияние классической русской музыки от Глинки до своего учителя Римского-Корсакова, высокий профессионализм, любовь к народному искусству. Через свое творчество, через свои высказывания он перенес эти традиции на национальную почву, тем самым наметив исходные позиции для дальнейшего развития.

Быть может, не надо искать прямых последователей его творчества. Мне думается, не в этом главное. Композиторы Армении—наследники Спендиарова—приняли от него творческую эстафету и несут ее вперед, каждый сообразно своему таланту и индивидуальности. И лучшее доказательство жизненности традиций, заложенных Спендиаровым, плодотворности его творческих принципов—это расцвет армянской музыки сегодня.

АРАМ ХАЧАТУРЯН

Г. ГЕОДАКЯН

ОПЕРА «АЛМАСТ»
(Историко-критический этюд)

«Алмаст» — вершина творческого пути А. А. Спендиарова. Именно в этом произведении сконцентрировалось все лучшее, что было в его искусстве, все наиболее типичное и характерное. Небезынтересно поэтому, прежде чем обратиться к самой опере, хотя бы кратко представить становление творческих принципов композитора, останавливаясь, естественно, на той проблематике, которая так или иначе соприкасается с «Алмаст».

* * *

Жизненный путь Спендиарова в дореволюционный период складывался внешне благополучно, гладко, без каких-либо особых потрясений. Он родился в семье хорошо обеспеченной. С детства в нем поощряли склонность к искусству. Он увлекался литературой, писал стихи, страстно любил музыку.

Родители, стремясь дать ему по возможности хорошее образование, послали его в Московский университет на юридический факультет. После же трагической гибели брата Спендиарова, многообещающего инженера-геолога¹, заботы семьи, естественно, сконцентрировались на Александре Афанасьевиче. Ему были созданы все условия для получения серьезного музыкального образования. В течение четырех лет (1896—1900 гг.) он, как известно, частно занимался у Н. А. Римского-Корсакова, в то время крупнейшего русского композитора и наиболее авторитетного педагога по композиции (или, как тогда называли, «свободного сочинения»).

После окончания образования Александр Афанасьевич обосновывается в Крыму, сначала в Ялте, а потом в Судаке и целиком отдается творческой деятельности. Только иногда в связи с исполнением или изданием своих сочинений он выезжает в Петербург или Москву.

¹ В память о сыне отец А. А. Спендиарова выделил крупную сумму Международному геологическому обществу для присуждения специальных премий. Эта премия имени Л. А. Спендиарова присуждается Международным геологическим обществом и сейчас.

Такое положение художника в обществе, надо признать, в условиях русской действительности конца XIX—начала XX веков не было обычным. Спендиарову не пришлось пробивать себе путь в искусстве, как многим музыкантам того времени, он не был связан с необходимостью давать уроки в консерватории (как это делали Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов, Танеев и большинство виднейших композиторов), не надо было ему заручаться и поддержкой меценатов (вспомним, Чайковский—госпожа фон Мекк, позже Скрябин, Глазунов—Беляев) или заниматься исполнительской деятельностью.

Независимое обеспеченное существование, возможность без помех заниматься любимым искусством имели не только положительные, но и отрицательные стороны. Несколько искусственная, тепличная обстановка отгораживала композитора от непосредственного соприкосновения с самой жизнью, в то время весьма насыщенной, бурной и противоречивой. Правда, живя в Крыму и периодически наезжая в столицы, Спендиаров имел возможность общаться с лучшими умами тогдашней России—А. Чеховым, М. Горьким, В. Стасовым, Ф. Шаляпиным, его связывали дружеские узы с Римским-Корсаковым, Глазуновым, Лядовым, любовью принявшими его в свою музыкальную семью.

Связи эти, несомненно, духовно обогащали Спендиарова, воспитывали определенные эстетические идеалы. Но они не только не могли поколебать, а напротив, видимо, еще больше поддерживали ту атмосферу благоговейного погружения в сферу чисто интеллектуальных и художественных интересов, которая составляла самое существо жизни композитора в годы его «крымского уединения».

Во время занятий с Римским-Корсаковым Спендиаров не только прошел солидную профессиональную школу, но и воспринял многое из эстетической платформы своего выдающегося учителя: признание высокой эстетической роли искусства в жизни общества, стремление к реалистической правдивости, конкретности, национальной определенности музыкальных образов, любовь к народной музыке, тяготение к народнобытовым сюжетам, жанровым картинам, к программности в инструментальной музыке, широкое использование синтетических жанров и т. д.

Отмечая этот очевидный факт, следует иметь в виду два следующих важных обстоятельства.

Названные выше принципы определяли эстетику кучкизма, родившегося в период общественного подъема 60-х годов. В конце XIX—начале XX веков эти принципы легли в основу творчества нового поколения композиторов, считавших себя продолжателями кучкистских традиций. Среди них наиболее значительными фигурами были Глазунов, Лядов, Ляпунов. Однако в творчестве этих композиторов эстетические принципы кучкистов претерпели существенные изменения. Был утерян боевой, наступательный дух, одушевлявший эстетическую платформу кучкизма, снижался уровень идейных концепций, принимавших подчас характер «обманчиво весомый» (Асафьев). Происходил процесс акаде-

мизации творческих установок. Эти тенденции, характерные для самого близкого музыкального окружения Спендиарова, для того течения русского музыкального искусства, в русле которого развивалось его творчество, несомненно, проявились и в эстетических взглядах Спендиарова в ранний период творческой деятельности.

Во-вторых, в эстетических взглядах Спендиарова, сформировавшихся на основе эстетики кучкизма, замечаются и свои особенные черты, обусловленные личностью композитора, обстоятельствами его жизни и в какой-то степени веяниями нового искусства, родившегося в начале XX века. А в конечном счете, если брать шире,—обусловленные характерными тенденциями развития самой действительности. Но эти последние лишь угадываются, проступая в очень уж опосредствованной форме.

В раннем творчестве Спендиаров обращается преимущественно к образам, воплощающим внутренний мир человека, природу, жанрово-бытовые картины. Нередко эти образы взаимно переплетаются, составляют одно неразрывное целое, в котором господствует лирическое, опозитизированное видение мира (многие романсы, обе серии «Крымских эскизов», начало «Трех пальм» и т. д.).

Не эпос, история или народная фантастика, а именно лирика занимает ведущее место в раннем творчестве Спендиарова. (И в этом проявляется существенное отличие эстетических взглядов композитора от эстетики кучкизма). В лирических состояниях, воплощаемых музыкой Спендиарова, преобладают мягкая элегическая грусть и восторженный, экстатический порыв. Принимая различные оттенки, эти состояния (элегичность, созерцательность, с одной стороны, и страстная приподнятость, восторженность—с другой) часто сменяют друг друга в одном и том же произведении. Подобное чередование, сопоставление или противопоставление контрастных образов—типичная черта в музыкальном развитии многих сочинений Спендиарова («Плясовая», «Элегическая песенка», «Хайтарма» из первой серии «Крымских эскизов», романсы «К розе», «В ожидании», «Озимандия» и др.).

Лирика Спендиарова подкупает непосредственностью, искренностью выражения. В ней чувствуется юношеская свежесть и даже какая-то наивность взгляда на мир. Лирика эта выражена в музыке гармонически стройной, пластичной, благозвучной.

В спендиаровской лирике сильна романтическая струя. Подчас она очень привлекательна. Особенно в тех местах, где лирическое чувство выступает на фоне поэтических картин природы. Много таких примеров в вокальной лирике, где пейзаж подается в типично романтическом освещении: ночь, луна, мрачные развалины («Такая ж ночь», «Развалины в Судак»), плеск речных волн, зовущих и манящих («Рыбак и фея»), картины пустыни («Бэда-проповедник»), недосыгаемо высоких прекрасных гор, на которые еще не ступала нога человека («Эдельвейс»—мелодекламация).

Присутствие природы ощущается и в инструментальных произведениях, придавая лирическим и жанровым зарисовкам особый колорит. Используя завоевания романтической школы (Берлиоз, Лист) и особенно кучкистов в области красочной и образной звукописи, Спендиаров лаконично, отдельными тонкими штрихами воссоздает в «Крымских эскизах» картины мягких вечерних сумерек (начало «Плясовой»), спокойного колыхания волн («Элегическая песенка»), беспредельной дали, разлитой в природе тишины (в верхнем регистре у скрипок «звонящий» органичный пункт, на фоне которого звучит меланхолическая мелодия фагота в «Хайтарме»), не говоря уже о красочной изобразительности в «Трех пальмах».

Стремление к поэтическому, идеальному, романтически возвышенному иногда подводило композитора в ранний период его деятельности к грани, переступив которую он создавал образы, лишённые жизненной силы, почвенности. Так рождались произведения, где красота становилась внешней, а романтика—чисто отвлечённой («Из Гафиза», «Веселись о сердце-птичка» и др.).

Поэтическое воспевание красоты человека, природы, быта, романтически возвышенное видение мира находились в неизбежном противоречии с неустроенностью реальной действительности, неустроенностью, которая с начала XX века обнаруживалась все более явственно и остро. Как ни различна была обстановка крымского уединения, и сюда все чаще и настойчивее доносились предгрозовые раскаты надвигающихся грандиозных социальных бурь. С «Трех пальм» в творчество Спендиарова входит *трагическая* тема.

Зло, насилие разрушают прекрасное в жизни—такова идея этого произведения, выраженная с большой художественной силой. Следует отметить, хотя бы в общей форме, некоторые особенности воплощения композитором этой идеи. Прекрасное в жизни в сущности беззащитно, его легко разрушить. Мотив судьбы, гибели пальм, возникающий уже в экспозиции этого произведения, указывает на обречённость прекрасного при столкновении с жестокой действительностью.

Но в то же время бессмысленно и само зло. Люди творят зло невольно, под влиянием грубых, «синоминутных» потребностей, страстей. Срубив пальмы и обогревшись в течение одной лишь ночи, люди причинили зло прежде всего себе, превратив оазис в пустыню, посеяв смерть там, где цвела жизнь. Зло не показывается здесь как эстетическая категория безобразного, отталкивающего (вспомним музыкальную характеристику каравана). Зло—не грозная неотвратимая сила, а скорее, напротив, это нечто противоестественное, чуждое законам жизни, ее высшему смыслу. Потому оно становится *преходящим*. Трагическое чувство вызывает сознание *невольной* и *бессмысленной* гибели пальм. А то, что так легко, беззаботно и бездумно (именно эти черты раскрываются в музыкальной характеристике каравана) может растаптываться самое светлое, чистое в жизни, рождает глгучее чувство внутреннего протеста.

Тема трагического столкновения прекрасного, светлого с жестокой действительностью не была, разумеется, новой в русском музыкальном искусстве. Спендиаров воспринял ее, очевидно, от Чайковского, хотя и, как видим, внес в нее нечто новое, свое. Он лишил образ зла ореола грозной непобедимой силы, как бы олицетворяющей самую сущность законов жестокой действительности. Но в концепции Спендиарова таилось и существенное противоречие: если зло бессмысленно и потому противоположно, то почему прекрасное, светлое *обречено* на гибель (мотив обреченности, как указывалось выше, в музыкальной драматургии «Трех палом» занимает важное место)?

В дальнейшем в творчестве Спендиарова эта тема возникает неоднократно. Раздумья о жизни, философское осмысление действительности становятся постепенно в центре творческих интересов композитора. Важно подчеркнуть, что философская проблематика начинает непосредственно входить в художественную ткань произведения. Философская лирика выступает как определяющий жанр в вокальном и вокально-симфоническом творчестве Спендиарова.

В развернутом романсе «Озимандия» композитор вновь обращается к образам зла, насилия.

В пустыне лежит обломок изваяния некогда могущественнейшего владыки с сохранившейся надписью. Грозно и торжественно звучит тема Озимандии: «Я—Озимандия, я мощный царь царей. Взгляните на мои великие деяния, владыки всех времен, всех стран и всех морей!»

Но этот апофеоз непомерной гордыни и тщеславия—всего лишь жалкий след, затерявшийся в пустыне. Время, века вынесли свой суровый приговор завоевателю, чей путь к власти был усыпан трупами. Здесь не просто проповедь бренности жизни,—это настоящее развенчание зла, утверждение не только его бессмысленности, но и бессилия.

Знакомые образы встречаются и в балладе для баса с оркестром «Бэда-проповедник», к которой сам композитор относился с большой любовью. В балладе, как и в «Трех пальмах», предстают образы прекрасного, которое беззащитно (беспомощный старец-слепец, наделенный чудным даром речи), невольного зла (жестокая шутка мальчика-поводыря, заставившего старца проповедовать в пустынной местности, где нет людей). Пламенная речь Бэды остается безответной. Старец удивлен и опечален. И тут сама природа словно вступает за попранную справедливость—отовсюду прокатывается громогласное эхо ответа. Страстно-патетическое по характеру оркестровое заключение—кульминация баллады и своеобразный итог всего предшествующего музыкально-образного развития—звучит как подлинный гимн добру, которое всегда побеждает, и справедливости, которая всегда торжествует.

Горячая вера в будущее—прекрасное и šťastливое—составляет содержание мелодекламации «Мы отдохнем» (на слова А. Чехова).

Несокрушимая убежденность в торжестве светлого начала, жизнеутверждающий взгляд на мир—важнейшая черта мировоззрения, эсте-

тических принципов композитора, черта, которая с особой силой проступает в творчестве Спендиарова уже с конца 900-х годов. К этому времени, как видим, снимается противоречие, проявившееся в концерции «Трех пальм» и связанное с идеей обреченности прекрасного, светлого в жизни.

В конечном счете именно эта черта помогла композитору, в сущности весьма далекому по своему социальному положению и мировосприятию от революции и революционных идеалов, принять в решающую минуту сторону народа и так естественно и органично включиться в строительство новой советской музыкальной культуры.

Обращение к философской лирике, несомненно, подняло творчество композитора на новую ступень, сделало его глубже, масштабнее, хотя и в то же время внесло извстный элемент расщепленности, отвлеченности. Дело заключалось не только в том, что в художественном воплощении философской, морально-этической проблематики существенное место заняла символика, аллегория, получившие с начала XX века широкое распространение в мировом, в том числе и русском искусстве. Обращение к символично-аллегорическим образам помогало композитору добиться значительности, большей обобщенности художественного содержания, к чему он явно стремился в те годы. Однако тут подстерегала реальная опасность ухода в сферы настолько идеально-отвлеченные, что их связь с жизнью, действительностью принимала чисто иллюзорный характер. Этой опасности не смог избежать Скрябин в своих поздних сочинениях, несущих на себе налет мистико-идеалистических концепций. Не смог избежать и Танеев (напомним его грандиозную кантату «По прочтении псалма», так и не «прорвавшейся» к слушателю из-за излишней абстрактно-отвлеченной музыкально-образной стилистики). Иссущающее воздействие академизма, к которому все больше склонялся Глазунов, почти полностью подорвало творческую продуктивность композитора в лучшие годы его жизни.

Подобная опасность проступала уже и в творчестве Спендиарова и вполне могла привести к серьезному творческому кризису. Он сам, вероятно, это сознавал, продолжая настойчивые поиски того реального жизненного источника, который влил бы новую силу в его искусство, конкретнее и непосредственнее связав его с самой действительностью.

Спендиаров нашел этот источник. То была жизнь его родного народа, судьба Армении. Патриотическая тема со всей силой зазвучала в его вокально-симфонических произведениях «Туда, туда—на поле чести» и «К Армении». Правда, оттенок отвлеченной риторичности ощущался и здесь. Пламенное чувство любви к Родине еще не нашло совершенного художественного воплощения, потому что облакалось в формы лишь очень приблизительные по своей национальной определенности. Это противоречие необходимо было устранишь. С юношеской восторженностью он погружается во многом новый для себя мир армянской народной музыки. Стремление быть полноправным хозяином этого мира становится путеводной звездой всего его дальнейшего творческого пути.

Внимательный анализ произведений Спендиарова этих лет показывает, как он, уже получивший широкое признание в России, добившийся европейской славы, пытается изменить русло своего творчества, как крепнет в нем национальное самосознание. И эта уже возникающая ясность в определении своей творческой миссии как национального художника—едва ли не самое знаменательное в эволюции художественных взглядов композитора.

Нам не известно, знаком ли был Спендиаров в это время с титанической деятельностью Комитаса по выявлению глубинных и наиболее самобытных пластов армянской крестьянской песни, работой, имевшей основополагающее значение в становлении и формировании национального классического музыкального стиля. Но нам известны страстные споры композитора с Романосом Меликяном в Петербурге вокруг проблем воплощения национального в рождающемся армянском профессиональном музыкальном искусстве.

Очевидно, что всегда живший в нем интерес к родной музыке в предреволюционные годы приобрел чрезвычайную остроту. Очевидно, Спендиаров понимал, что его участие в развитии национальной музыки не может быть плодотворным без установления более тесных связей со всей национальной культурой и в особенности без более широкого и полного знакомства с богатствами народного музыкального искусства.

Поездки Спендиарова в 1916 году в Тифлис, тогда наиболее крупный культурный центр «восточных» армян, сыграли огромную роль в творческой эволюции Спендиарова. Решающее значение имела его встреча с поэтом Ов. Туманяном и мысль написать национальную оперу «Алмаст», которая стала логическим завершением его сокровенных творческих стремлений этих лет.

Оперу «Алмаст» Спендиаров считал наиболее капитальным из своих сочинений. Ни над одним другим он не работал так долго и с таким душевным трепетом. Ни одна другая работа не давала ему такого внутреннего удовлетворения и не вызывала таких мучительных сомнений. Действительно, он «вложил в «Алмаст» больше, нежели думал» (М. Шагинян). И можно еще сказать, что эта опера содержит в себе гораздо больше, чем о ней принято сейчас думать.

Каждое произведение имеет свою судьбу. «Алмаст» подтвердила еще раз, что в этой не новой истине заключен глубокий смысл.

Внешне судьба оперы складывалась как будто благополучно. Сразу же после смерти композитора была начата работа по завершению партитуры, которая, к сожалению, не была полностью окончена самим автором. За это дело взялся известный композитор, друг Спендиарова и его творческий единомышленник (тоже из «корсаковских» учеников) Максимилиан Штейнберг.

Уже в 1930 году опера увидела свет рампы на сцене одного из лучших театров Советского Союза—филлаля Большого театра Москвы, с участием выдающихся артистов А. Пирогова, М. Максаковой, А. Иванова. Затем последовали постановки в Одессе (1930), Тбилиси (1932)

и, наконец, Ереване, в торжественный день открытия Государственного оперного театра, которому впоследствии было присвоено имя Спендиарова. В Ереване было осуществлено несколько постановок оперы «Алмаст». Одна из них с большим успехом показывалась в Москве в дни первой декады армянского искусства в 1939 году.

Тем не менее сама мысль о том, что опера в какой-то степени осталась незавершенной, сыграла пагубную роль во всей сценической жизни любимого детища композитора. Под этим предлогом стали выдвигаться различные сценические версии, прибавляться новые арии и сцены—все это с самыми лучшими намерениями—«ярче и полнее выявить художественный замысел самого композитора», не успевшего якобы из-за преждевременной смерти воплотить его. При этом абсолютно не принималось во внимание, что опера в клавире была окончательно закончена еще в 1922 году, что композитор имел достаточно времени для внесения различных дополнений, но почему-то этого не делал. «Незавершенность» касалась лишь партитуры оперы, в которой действительно оказались пробелы. Однако нет никаких достоверных свидетельств, указывающих, что композитор ставил под сомнение верность воплощения замысла или считал, что этот замысел получил неполное воплощение¹.

Все дело заключалось в том, что художественный замысел оперы «Алмаст» не соответствовал непосредственным образом тем эстетическим установкам, которые ко времени постановок этого произведения стали получать почти нормативное значение². К тому же открытие оперного театра в Ереване, имевшее огромное общекультурное и национальное значение в жизни армянского народа, естественно, порождало желание видеть на сцене оперу героического, патриотического звучания, не замутненную никакими другими идейно-эстетическими моментами. В этом, вероятно, была своя историческая необходимость, оправдывающая ту сценическую редакцию оперы, которая получила права гражданства в постановке 1939 года и стала считаться наиболее верной. Но эта редакция имела и существенные недочеты: она, во-первых, обеднила авторский замысел оперы и, во-вторых, пытаясь «снять» сложности и противоречия, имевшиеся в драматургии оперы, еще больше углубила эти противоречия, лишила драматургию оперы художественной цельности и убедительности.

К сожалению, наше музыкознание вместо того, чтобы рассмотреть эту редакцию как один из возможных вариантов сценической интерпретации оперы Спендиарова, взяло ее под защиту, подменив по существу этой редакцией подлинный авторский замысел.

¹ Версия о «незавершенности» оперы «Алмаст» получила столь широкое распространение, что попала даже во многие справочники (см., например, А. Гозенпуд, Оперный словарь, М.—Л., 1965, стр.12).

² 20-е и 30-е годы были отмечены перекраиванием классических произведений куда более радикальным, чем это делалось с «Алмаст»

Несколько слов об этом замысле.

Все, что касается истории создания «Алмаст» и авторских замечаний об этом произведении, носит в основном «событийный», внешний характер. В трудах Г. Тигранова эти вопросы рассмотрены очень тщательно. Подробно выяснены обстоятельства возникновения оперного замысла, этапы работы композитора над «Алмаст», скрупулезно собраны все его высказывания, касающиеся как вообще оперного искусства, так и его оперы «Алмаст». Но последние весьма многочисленны и ничего почти не говорят о внутренней творческой лаборатории художника. Нигде он письменно не высказывался о том, какую оперу собирается писать (или уже написал), какова идея, тема его произведения и т. д. Короче говоря, в его высказываниях мы не найдем ничего (или почти ничего), что подсказало бы нам точнее понять и определить авторский замысел оперы «Алмаст». Остается лишь само произведение в том виде, в каком оставил его автор и некоторые (весьма скудные) свидетельства очевидцев.

Как сейчас определяется замысел оперы «Алмаст»? Считается, что эта опера о «героическом прошлом Армении, об освободительной борьбе армянского народа в XVIII веке» или, иначе, опера «о величии и патриотизме народа, о мужественной борьбе за свободу родины»³.

Определение «Алмаст» как героико-патриотической по жанру оперы представляется малоубедительным. Действительно, зачем нужно было Спендиарову, создавая оперу «о величии и патриотизме народа», ставить в центр произведения трагический образ Алмаст, одержимой честолюбивыми помыслами, предавшей народ?

Столь же неудачными представляются попытки сравнения «Алмаст» с героико-патриотическими операми «Иван Сусанин» или «Князь Игорь». Несомненно и для оперы Спендиарова можно найти какие-то аналоги в мировой оперной литературе. Но это примеры совсем иной эпохи и совсем иного жанра.

Своеобразие оперы Спендиарова можно понять, вспомнив эволюцию оперного жанра на рубеже XX века. При этом, без сомнения, решающее влияние на формирование взглядов в области оперного искусства должны были иметь (и имели) последние оперы Римского-Корсакова — непререкаемого для Спендиарова авторитета в вопросах музыкального искусства.

Молодого Спендиарова заинтересовали, вероятно, не только поразительные повествования великого русского композитора в области гармонии и оркестровки, сделанные в «Каше» и «Золотом петушке» (о

³ См. Г. Г. Тигранов, А. А. Спендиаров, стр. 222, 228. Следует признать, что и автор этих строк в «Очерках истории армянской музыки» (Ереван, 1963) рассматривает оперу «Алмаст» почти с таких же позиций. Подобной точки зрения в той или иной степени придерживались все авторы, писавшие об опере Спендиарова.

том, что Спендиаров с ними был хорошо знаком с достаточной очевидностью свидетельствует партитура «Алмаст»). Спендиаров, вероятно, не мог не обратить внимания на необычность жанра этих опер, своеобразие выбора основных героев, среди которых предпочтению отдано отрицательным персонажам—жестокому—зловещему Кашею, коварной и несчастной Кашеевне, глупому самодуру царю Додону, таинственной бесчувственной Шемаханской царице.

Однако, как показывает внимательное знакомство с «Алмаст», особенно значительно на творческих принципах Спендиарова отразилось знакомство с величайшим произведением Римского-Корсакова—его оперой «Сказание о граде Китеже». Вокруг идейно-художественной концепции этого крайне сложного и многопланового произведения до сих пор продолжают горячие споры. Но одно несомненно. При наличии многих атрибутов, сблизжающих этот шедевр с героико-патриотическими русскими операми предшествующего периода, «Китеж» вряд ли можно отнести к этому оперному жанру.

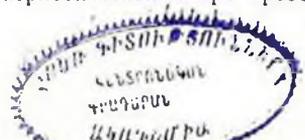
Ведущее место в опере Римского-Корсакова занимает морально-этическая, философская проблематика, воплощенная в своеобразную легендарную форму. Характерна резкая «поляризация» положительных и отрицательных образов. На одном полюсе само воплощение добра, правды, смирения (образ Февронии), на другом—зла, лживды, предательства (образ Гришки Кутерьмы). В то же время между этими образами словно существует невидимая связующая нить: не случайно Феврония прощает своего лютого обидчика, предавшего ее мучительной смерти и открывшего путь врагам к родному городу.

Сложный, трагический образ Гришки стал откровенным в русском музыкальном искусстве. По силе художественного воплощения темного, скрытого, страшного в душе человека его не без основания сравнивали с подобными образами Достоевского.

В гораздо большей степени этот интерес к темным сторонам души человеческой, интерес, вызванный в конечном счете углублявшимся до предела противоречиями самой действительности, проявляется в западноевропейской опере с начала XX века. Экспрессионистически взвинченным показом ужасного леденит душу современников «Саломея» Рих. Штрауса. Жизнь главного героя гениальной оперы Альбана Берга «Воцтек» своей безысходностью и отчаянием напоминает страшный, кошмарный сон.

Как бы конкретно не оценивать эти произведения, нельзя не признать, что именно последние оперы Римского-Корсакова, оперы Р. Штрауса, А. Берга (наряду с «Пелеесом» Дебюсси) стали художественно наиболее значительными явлениями в оперной практике первых двух десятилетий XX века. Именно в них существенно обновилась оперная тематика, раздвинулись рамки «дозволенного» в оперной эстетике.

В этой связи некоторые особенности идейно-художественного замысла и драматургии «Алмаст» (в казалось бы близкой к традиционному жанру героико-патриотической опере преобладающее значение



морально-этической, философской проблематики, выдвигание на первый план «отрицательного» образа Алмаст, эмоциональная заостренность в раскрытии этого образа и т. д.) уже не представляются как какое-то досадное недоразумение, плод «ошибок» и «просчетов» либреттиста, которые пришлось «выправлять» композитору. Эти особенности становятся выявлением характерных тенденций развития современной Спендиарову оперной практики, преломившихся, хотя и в индивидуальном своеобразной форме, в оперном творчестве этого большого и самобытного национального художника. «Алмаст» в данном случае не представляет исключения: как и каждое значительное художественное явление (а эта опера, очевидно, может претендовать на такую роль) «Алмаст» несет на себе печать художественно-эстетических воззрений определенной исторической эпохи со всеми их сильными и слабыми сторонами.

Таким образом, только освободившись от тенденции «подтягивания» оперы Спендиарова к некоему отвлеченному оперному идеалу, только рассматривая ее конкретно-исторически, можно раскрыть все своеобразие произведения, сложного, разнопланового и в то же время удивительно естественного и органичного в своей художественной цельности.

В основу оперы Спендиарова положена поэма «Взятие Тмкаберта» классика армянской литературы Ов. Туманяна. Мысль о создании этой оперы возникла у композитора во время его первого приезда в Тифлис в марте 1916 года. Вначале предполагалось, что либретто оперы напишет сам Туманян и, как это видно из писем Спендиарова, была начата совместная работа композитора и поэта над сценарием будущей оперы. Однако в дальнейшем, очевидно из-за занятости Туманяну пришлось отказаться от мысли самому написать либретто оперы.

Либретто «Алмаст» было написано поэтессой Софией Парнок, в тесном содружестве поэтессы и композитора. Оба работали с исключительным творческим увлечением и впоследствии вспоминали об этом периоде с большой теплотой. К середине 1918 года либретто «Алмаст» было закончено и только после этого композитор приступил к работе над клавиром.

По поводу либретто Парнок существуют различные точки зрения. Широкое распространение получило мнение, высказанное музыковедом А. Шавердяном еще в 30-е годы, согласно которому «С. Парнок существенно отклонилась от основного тона поэмы О. Туманяна. В либретто был преимущественно акцентирован образ Алмаст... в тени оказался могучий образ Татула, и героическая борьба армян с Ираном приобрела лишь значение фона».⁴ А. Шавердян исходил из мысли, что произведение Туманяна «выдержано в духе эпических сказаний о богатырских подвигах» и считал вполне оправданной новую сценическую пере-

⁴ А. Шавердян, А. А. Спендиаров, 2-е изд., М., 1957, стр. 51.

работку оперы, которая имела целью «усилить образ Татула, усилить героическую линию спектакля».⁵ Подобного взгляда на либретто придерживались впоследствии все без исключения, кто в той или иной степени касался этого вопроса.

Такая критическая оценка работы либреттиста явно несправедлива. Либретто «Алмаст» можно по праву отнести к числу удачных оперных либретто, не столь уж многочисленных, как известно, в мировой литературе. Оно не только «имеет определенные литературные достоинства»⁶—это признает и А. Шавердян,—но и стройно, драматургически убедительно по композиции, в нем ярко, психологически точно раскрыты сильные и значительные человеческие характеры, а воплощение основной идеи отличается большой поэтичностью и художественной силой.

При переработке лаконичной и оригинальной по форме поэмы Туманяна в оперное либретто авторам, естественно, пришлось многое «досоздать», дополнить и расширить, особенно, в психологической разработке характеров основных героев, лишь скупо «прочерченных» в поэме. Но при этом авторы оперы с исключительной бережностью и любовью отнеслись к литературному первоисточнику, попытались полностью, «до конца» использовать заключенное в нем поэтическое богатство.

Мнение, согласно которому либретто во «многом исказило, сузило содержание поэмы Ов. Туманяна»⁷, обычно подтверждается тем, что в либретто не была выдвинута на первый план тема борьбы народа против иноземных угнетателей⁸. Предполагается, что это-то и составляет основное содержание поэмы «Взятие Тмкаберта». Однако такой взгляд на поэму Туманяна представляется крайне спорным.

В литературе, посвященной творчеству Ов. Туманяна, существуют различные точки зрения на поэму «Взятие Тмкаберта». Одни литературоведы считают, что в основе поэмы лежит тема защиты родины. Другие же, напротив, находят, что «вопросы историзма и патриотизма совсем не интересовали поэта в этой поэме». «Историческое прошлое народов дает не только уроки патриотизма,—пишет Л. Ахвердян,—и искусство не только за этими уроками обращается к прошлому. Армянская история в течение столетий также породила не только сюжеты патриотического содержания, но и сюжеты, которые соприкасаются не с патриотизмом, а с большим миром человеческих страстей... Туманян был первым в армянской литературе, кто с совершенно новых эстетических позиций обратился к родной истории... Основа этого—в мироощущении Туманяна, а также во влиянии крупнейших художников

⁵ Там же, стр. 50, 52.

⁶ Там же, стр. 51.

⁷ См. Г. Тигранов. Армянский музыкальный театр, т. I, Ереван, 1956, стр. 301.

⁸ Там же.

прошлого, которое в общих чертах мы можем определить как шекспировское»⁹

На наш взгляд, именно последняя точка зрения на поэму «Взятие Тмакберта» ближе к истине, хотя она и выражена с излишней прямолинейностью и категоричностью.

Сокровенный смысл поэмы Туманяна кратко можно выразить словами: «Все проходит в этом мире, но ничего не забывается».¹⁰ Очевиден нравственно-философский характер этой идеи. Вместе с тем следует признать, что в ее воплощении важную роль играет мотив родины. Не случайно в центр повествования Туманян ставит княгиню Тмука, изменившую народу и открывшую врагам ворота крепости. Отношение к родине—высшая мера в оценке человека, через это отношение проявляется его подлинная сущность. Поэтому так суров приговор поэта княгине-изменнице:

Дрались волчица и лиса,
В ущелье труп грызя.
Стервятник с тучи сорвался,
Ей выклевал глаза.

Нетрудно предположить, что Спендиарова должна была особенно увлечь возможность создания такой оперы, где на материале истории родного ему народа, жизненных, полнокровных, по-шекспировски масштабных характеров он мог поставить волновавшие его большие морально-философские проблемы о смысле жизни, назначении человека, смысле «хода» истории, борьбе добра и зла—«вечные проблемы», которые приобрели поистине жгучую актуальность в те памятные для армянского народа времена трагических испытаний и потрясений.

Всем процессом своего творческого развития он был подготовлен к созданию «проблемной» оперы, к проблемной опере его вела и эволюция современного оперного искусства с особенно примечательным

⁹ Л. Ахвердян, Мир Туманяна, Ереван, 1966, стр. 338—339.

¹⁰ Как говорит поэт:

Անց են կենում սեր ու խեղճում,
Գեղեցկություն, զանձ ու զան,
Մահը մեռն է, մենք մահինը,
Մարդու գործն է միշտ անմահ:

Следует заметить, что русский перевод этих ключевых для понимания идейного смысла поэмы строк явно не точен:

Пройдет любовь, умрет краса,
Всем тропам свой черед.
Для смерти смертный родился,
Но подвиг не умрет.

(Перевод П. Антокольского).

Именно это слово «подвиг», совершенно отсутствующее в подлиннике, привнесит чуждый смысл фразы *героический* оттенок.

для него примером «Китежа». Вполне закономерно, что в либретто оперы (а за него равную ответственность несут и композитор, и поэтесса С. Парнюк) сохранилась обобщенно философская направленность поэмы Туманяна. Но это явилось не недостатком, а большим преимуществом литературной основы будущего оперного произведения.

Трудность определения жанра оперы «Алмаст» заключается в том, что эта опера—сочинение многоплановое. Рядом с темой патристической, здесь выдвигается и проблематика морально-философская, социальная, психологическая. И именно она получает ведущее значение. Поэтому по своему жанру «Алмаст»—это психологически-философская музыкальная драма-легенда. Нравственно-философская проблематика оперы близка поэме Туманяна, но имеет и свои отличия. Причина их не только в индивидуальном своеобразии творческой личности композитора, но и в эпохе создания оперы—переломной, кризисной, полной ужасов и трагизма (не надо забывать, что «Алмаст» возникла в годы, непосредственно следовавшие за страшным, беспримерным уничтожением почти всего армянского населения в Турецкой Армении). Основное содержание оперы раскрывается в столкновении характеров главных действующих лиц—Надир-шаха, Алмаст, Татула, каждый из которых наделен своим, отличным друг от друга нравственными принципами. При этом словами известного исследователя Шекспира А. Аликста можно сказать, что «смысл трагедии не суммируется в каком-нибудь заключительном выводе или моральной сентенции. Ее сущность в том, что она раскрывает перед зрителем жизнь в движении и борьбе, в столкновении разных стремлений, а главное, в том воздействии, какое оказывает бедствие на человеческую душу. Зрелище борьбы и страданий, подводящее зрителей к пониманию сложности и противоречивостей жизни—вот что такое шекспировская трагедия»¹¹. Эти принципы шекспировской поэтики являются определяющими и для драматургии оперы «Алмаст».

Опера начинается с развернутой характеристики Надир-шаха (этому по существу посвящен весь первый акт). Он показан как грозный владыка, воин, завоеватель. Уже в небольшом оркестровом вступлении к акту, в нисходящих унисонных фразах виолончелей и контрабасов, а затем в ползучем хроматизме мелодических линий создается тот мрачно-зловещий колорит, который предопределяет основной эмоциональный «ключ» в обрисовке Надир-шаха. Интонационно эти фразы также связаны с его музыкальной характеристикой и затем неоднократно «вкрапливаются» в его речь.

Первая развернутая сквозная сцена рисует Надир-шаха в окружении военачальников и приближенных. Шах взбешен военными неудачами, тщетностью попыток сломить сопротивление защитников крепости. Его язвительно насмешливые реплики прерываются вспышками яростного гнева. Его большой монолог звучит апофеозом захватнических устремлений, безмерного честолюбия. Монолог построен в

¹¹ А. Аликст, Творчество Шекспира, М., 1963, стр. 441.

свободной сквозной форме с рядом самостоятельно чередующихся эпизодов. Такое построение помогает верно передать импульсивность натуры Надира, неукротимого и необузданного в своих порывах. Перед его воспаленным взором проносятся картины его грядущих побед, мировой славы и, как венец торжества,—поверженная Индия и павший трон великого Могола. Итонации Надира приобретают плавность, величавость, широту, ликующе торжественно звучит светлый А—dur.

Внезапно мысль Надира возвращается к непокорной крепости:

Весь этот край, раскинутый окрест,—
Песчника только на моей ладони!
Их алтари растопчут наши кони,
И с куполов их храмов рухнет крест...
Взойдет луна, и отсвет голубой
Прольется на разрушенные стены.
И волки тощие, и смрадные гниены
Над трупами подымут жадный вой.

Впервые в опере проглядывает страшный лик войны, как символа разрушений, смерти, народного бедствия. С этого момента тема войны и мира начинает занимать важное место во всей драматургии оперы.

В оркестре, на словах «их алтари растопчут наши кони» появляется характерная триольная ритмическая фигура, которая впоследствии закрепляется как лейтритм вражеской конницы. Оркестр же рисует страшную картину опустошенного войной мертвого пейзажа. «Это место,—как справедливо пишет Г. Тигранов,—одно из самых своеобразных и интересных в партитуре оперы, оно вызывает отдаленные ассоциации со зловещими «мертвыми» музыкальными пейзажами Римского-Корсакова в первом действии «Кашея» и втором действии «Золотого петушка»¹².

По драматургической функции эта картина—предвестник трагической судьбы крепости Тмакаберт.

После монолога начинается сцена «славления» Надир-шаха. В оркестре звучит одна из основных тем оперы—лейтмотив «власти» Надир-шаха. Непосредственно вслед за ним проходит новая тема, которую условно можно назвать лейтмотивом «величия» Надир-шаха.

Кульминацией в показе дикой воинственности, силы и славы возглавляемого Надир-шахом персидского войска является знаменитый «Персидский марш». Это—один из художественно наиболее впечатляющих моментов оперы. Марш отличается красочной декоративностью, яркой «картинной» изобразительностью музыки.

Марш начинается с затаенно настороженного звучания *pizzicato* струнных в нижнем регистре. Словно тени скользят в ночной тишине

¹² Г. Тигранов, цит. книга, стр. 306.

силуэты воинов, окружающих невидимого врага. В их упругих движениях чувствуется сила и ловкость хищника, подкрадывающегося к своей добыче. Неуклонно восходящие секвенции краткого характерного мотива, постепенное включение новых групп инструментов в общее звучание создают впечатлительное неуклонное накапливание сил, безудержного, дикого порыва. Словно катится снежная лавина, сея ужас и страх на своем пути.

Олицетворением грозной, неотвратимой силы персов выступает *Cis—dur*-ный раздел (цифра 215) с его характерным звучанием «грузных», «тяжелых» унисонов меди в нижнем регистре.

Новая волна подводит к проведению в *cis—moll*-е собственно «победного марша» (именно только здесь устанавливается основная тональность марша *cis—moll*). Яркое блестящее звучание оркестра *tutti*, энергичный, типично маршевый ритмический рисунок аккомпанемента передают упоение победой, дикой доблестью, все сокрушающей на своем пути. Это чувство, разрастаясь, достигает в кульминации почти гиперболических размеров.

Несмотря на разнохарактерность эпизодов и множественность тем первой части марша, она отличается удивительным тонационным единством, вся как бы вырастает из первоначального зерна-мотива.

Средний раздел марша—трио—переносит в совершенно иную обстановку. Раздвинутые регистры, разреженность фактуры, просветленный мажорный колорит (*E—dur*) создают ощущение «воздуха», «пространства», а звучание «волыночного» баса и деревянных духовых (в кварту и терцию) в верхнем регистре напоминает характерное звучание народного инструментария. Музыка рисует картину победного возвращения войска домой.

Светлая легкая мелодия основной темы трио звучит оживленно и радостно, особенно во втором проведении благодаря звенящему подголосу флейты—пикколо. Постепенно фактура становится все более насыщенной и плотной, обогащается новыми самостоятельными голосами. Картина победного шествия приобретает черты чисто восточной пышности и красочности.

Интересно, что все это ослепительное торжество победы показывается в момент, когда никаких оснований для подобного ликования, в сущности, нет. Все это—мираж, пустая игра воображения. В характеристику Надир-шаха и персов вносится важный штрих, показывающий их кичливость и бахвальство. Непосредственно за маршем исползованный тонкий драматургический прием сразу «снимает» ослепительный блеск только что отзвучавшей картины, обнажая ее показной характер: прибывший гонец передает ответ Татула, раскрывающий действительное положение вещей:

Пусть не торопится Надир надменный.
Еще не пали крепостные стены

Под черным вихрем грозных туч—
Стоит утес еще могуч!

Понимая, что силой крепости не взять, Надир-шах обращается за советом к старейшему шейху. Тот предлагает склонить к измене жену Татула, красавицу Алмаст. План этот приходится по душе Надиру. Он вызывает ашуга, который должен тайно встретиться с Алмаст, обещая ей богатства Надир-шаха и царскую корону.

Ариозо Надира, обращающегося к ашугу, контрастирует с предыдущими его музыкальными высказываниями, особенно с монологом, раскрывая шаха с новой стороны. Музыка ариозо пластична, распевна, красива. В пленительной красоте певучих музыкальных фраз, окутанных тонким ароматом мерцающих гармоний, в спокойно завораживающем баркарольном ритме сопровождения на миг словно оживают чары сказочного Востока с его волшебными сокровищами и несметным богатством. Эстетическое возвышение, «поэтизация» идей богатства, власти придает им здесь значение желанной цели, смысла жизни. В представлении Надир-шаха никто не способен противостоять их притягательной силе, даже любящая жена.

Мир и покой воцаряются в душе Надир-шаха, уверовавшего в осуществление хитроумного плана, подсказанного шейхом. Покой нисходит и на природу. Спускается вечер. Начинается молитва Надир-шаха и вождей. В нижнем регистре у виолончелей и контрабасов мрачно и таинственно звучит видоизмененный лейтмотив «власти» Надира. Ему вторят доносящиеся словно издалека сигналы труб и валторн.

Постепенно тема переходит в верхний, более «теплый» регистр. В этой «бесконечной» мелодии слышится что-то грустное и отрешенное. Словно в этот мирный предзакатный час даже в этих жестоких, огрубевших в битвах душах проснулся живой родник человеческого чувства, наполнив их тоскливым предчувствием чего-то страшного и непоправимого. Здесь впервые на музыку ложится тень надвигающихся трагических событий.

Снова Надир-шах появляется только в конце третьего действия и в последнем, четвертом. Уже свершилась черная измена, пал Татук, погибли Татул и храбрые защитники крепости. Заключительная часть гениальной симфонической картины «Измена», завершающей третье действие, показывает вступление Надира в захваченную крепость. В мировой оперной литературе, пожалуй, трудно еще найти подобный пример, где бы ужас вражеского нашествия и трагедия целого народа были переданы с такой силой художественного воздействия.

После только что отзвучавшей батальной музыки воцаряется зловещая тишина. И тут на фоне трепетного тремоло струнных в самом низком регистре у тромбонов возникает лейтмотив «власти» Надира. Он многократно повторяется, секвентно поднимаясь по звукам уменьшенного септаккорда. Это—неумолимая поступь страшного врага,

сметающего все живое на своем пути. И каждый раз, в противостоянии к этому мотиву звучит скорбный «ответ» альтов, в котором слышатся стоны и рыдания. Трагическое сплетение противоположных образов—механического движения злой беспощадной силы и безмерного страдания—оставляет неизгладимое впечатление.

Постепенно звучность нарастает, проведения лейтмотива «власти» сближаются, канонически накладываются друг на друга. Он словно на глазах разбухает, завоевывая все звуковое пространство¹³. Наконец, весь этот гигантский доминантовый предьикт В—dur-a (а именно такова гармоническая функция этого раздела) подводит к утверждению тоник. Звенящие «всплески» тремоло струнных еще больше подчеркивают мрачно жуткий характер «торжественной» темы «власти», которая здесь в звучании грузной меди проходит полностью, так же как и полностью проходит тема «величия» шаха. Страшное торжество зла здесь леденит душу и давит как тяжелая могильная плита.

В раскрытии образа Надира важное значение имеет его монолог, открывающий последнее действие оперы. Монолог строится как философское раздумье о смысле жизни, о превратностях человеческой судьбы. Казалось, Надир-шах достиг, наконец, желанной цели: непокорная крепость пала, враги разбиты. Но победа его не радует. Еще недавно его воображение рисовало лучезарные картины новых завоеваний (монолог из первого действия), ликующего торжества боевой славы (марш), он унывался своим богатством и властью (ариозо). Теперь, как бы следуя за течением мыслей Надира, эти музыкальные образы снова проходят в оркестре, быстро сменяя друг друга, как бесплотные тени, как тающий на глазах мираж.

Что-то не так устроено в этом мире, думает Надир, если все так быстро, изменчиво, неверно: даже рука любимой может поднести тебе в любой миг отравленную чашу. В конкретной измене Алмаст, он, словно прозревший, видит изменчивость всего сущего на земле. Мир не таков, каким он кажется, представляется.

Идеалы, которым он поклонялся, вдруг потеряли свою притягательную силу, власть, могущество; поверженные—они лежат теперь у его ног.

Размышления Надира в сущности размышления не победителя, а побежденного, и дальнейшее развертывание монолога еще ярче это подчеркивает. Но кто победитель, и есть ли он? Невольно Надир-шах мысленно обращается к Татулу. Он воздаст ему должное как доблестному противнику. Но признать Татула победителем—выше его сил: ведь Татул сам погиб и вот на его опустевшем троне сидит он, грозный Надир-шах. Как утешение остается думать, что в этом мире вообще нет победителей, жизнь безжалостна ко всем без разбора:

¹³ Отметим, что тот же принцип (многократное повторение одной темы, ее звуковое «разбухание») фактически применен и Шостаковичем в знаменитом «Эпизоде нашествия» из седьмой симфонии. Факт этот сам по себе говорит о замечательной реалистической точности Спендиарова в выборе средств художественной выразительности.

Минуют царства, рушатся престолы,
И изменяются границы стран,
Уйдет один, и вот в пустыне голой
Уже другой мелькает караван.
Настанет час, падет и трон навлиний,
И этот час, быть может, недалек...
Земная жизнь, не та же ли пустыня,
Где каждому из нас назначен срок!

Музыка этого центрального эпизода монолога раскрывает невысказанное словами. В музыкальной речи Надира прорывается, наконец, то, чего она до сих пор была совершенно лишена—теплота живого человеческого чувства. Лишь на миг мелькнувшее в симфоническом эпизоде молитвы (конец первого действия), как смутное предчувствие чего-то неоправимого, это чувство здесь конкретизируется и углубляется (оба эти эпизода интонационно также связаны между собой). В музыке слышится непрекрытая горечь, боль, тоска. В такой эмоционально обостренной окраске общие слова о бренности жизни принимают глубоко личный характер, выражая душевную опустошенность Надира, крах его иллюзий.

Между тем оркестровое сопровождение рисует образ бредущего по пустыне каравана—символический образ времени. Мерные шаги баса как бы воплощают быстротекущее течение времени, которое вершит свой беспощадный и праведный суд над людьми и событиями, стирая ореол с былого величия, утоляя боль невыносимых страданий, рождая новую жизнь и новые надежды.

Эпизод этот имеет ключевое значение для понимания основной идеи всей оперы¹⁴. В самый острый момент развернувшейся жуткой трагедии события будто теряют свой конкретный характер. Озаренные светом будущего, они воспринимаются как *временные, преходящие*. Тем самым рождается вера в высший, справедливый смысл миропорядка, в котором в конце концов восторжествуют разум и человечность.

Надо ли специально оговаривать, как важна и дорога была для Спендиарова эта идея? В момент возникновения его оперы ареной столь же жуткой трагедии оказалась его родина—Армения. В своей опере Спендиаров со всей остротой показал эту трагедию, показал мир, где зло, насилие, коварство торжествуют в самом нескрытом виде. Но как замечательный художник-гуманист он верил в лучшее будущее родины. И веру эту он черпал в идее праведного суда истории. Фактически именно эту идею и раскрывает музыка монолога.

¹⁴ Поразительным в своей парадоксальности является тот факт, что в спейкских редакциях оперы как 1939 года, так и самой последней—1969 года этот эпизод подвергнут купюре, сокращению. Это еще раз подтверждает, как в сущности плохо понимается опера.

Музыкальная характеристика Надир-шаха в дальнейшем обогащается лишь отдельными, правда, важными, штрихами. Развенчание «победы» Надира является в сущности развенчанием той философии, того понимания смысла жизни, выразителем которого в опере выступает этот образ.

Однако Спендиарову как художнику-реалисту необходимо было показать и истоки этого характера как определенного общественного явления. Ведь отрицательная сущность образа Надир-шаха не связана прямо и только с его личными, чисто человеческими негативными чертами натуры. Спендиаров в этом смысле в известной степени разграничивает идейную и, если можно так сказать, человеческую сущность героя. Он понимает, что можно быть выразителем самых отсталых и реакционных идей и не обязательно при этом быть злодеем и негодяем. Надир-шах обладает определенными человеческими достоинствами: это натура сильная, цельная, решительная, он умен и пронывателен, в известной степени благороден. Но не эти человеческие качества определяют сущность образа Надира, а то дело—страшное, черное дело,—которому он посвятил всю свою жизнь.

И здесь интересно отметить, что почти в самом конце произведения композитор вдруг дает как бы постэкспозицию образа Надира. Речь идет о его последнем ариозо, в котором Надир-шах вспоминает свою юность. Музыка картинно воссоздает приволье дикой степной жизни, на фоне которой разыгрывается острый поединок между юношей Надиром и необъезженной молодой кобылицей.

Поединок был долгим и упорным. Надир с удовольствием вспоминает жесткие подробности этой неравной борьбы («как радостно в лощенные бока я ей вдавил серебрянное стремя! Она храпя, взметнулась на дыбы...»). Лишь к вечеру он усмирил коня, теперь уже покорного «легчайшему движению узды».

Рассказ с удивительной художественной точностью завершает характеристику Надир-шаха. Таков тот мир, который знал и знает Надир-шах, мир, где господствуют звериные законы грубого насилия и принуждения, где ты—или раб, или вассал. Другой альтернативы этот мир не знает. Основной конфликт оперы здесь перерастает свои чисто национальные рамки, приобретая значение более широкое, общечеловеческое. Надир-шах—лишь слепое порождение и слепое орудие противных человеческому разуму законов, царящих в этом мире. И пока он существует, всегда будут Надир-шахи и трагедии, подобные только что развернувшейся. Таков закономерный философский вывод всего музыкально-сценического развития образа Надира.

Мир зла и насилия, однако, не только порождает характеры, подобные Надир-шаху, но и уродует души людей.

Самое страшное, отвратительное и самое неперекрываемое проявление мира зла и насилия—война. Она не только сеет смерть, приносит горе, страдания, боль, но и морально калечит души людей, пробуждая

в них самые темные инстинкты и влечения. Губительная сила войны как распада подлинно человеческого в человеке отражена в образе княгини Алмаст—центрального персонажа оперы.

Алмаст—не просто злодейка и преступница, как принято считать в нашем музыкознании. Ее образ гораздо более сложен и противоречив, так же как далеко не однозначно отношение и самого композитора к Алмаст.

Не надо думать, что образ Алмаст явление исключительное в оперной литературе. Начиная с образа царя-убийцы Бориса Годунова, целый ряд героев классического оперного искусства несет на себе груз тяжелых преступных деяний. Герои эти отнюдь не принадлежат к числу эпизодических и сугубо отрицательных: они занимают ведущее положение в драматургии произведения и в той или иной степени пользуются симпатиями авторов. Среди них—Любаша, из мести отравившая Марфу («Царская невеста»), Герман, одержимый преступной страстью к обогащению и ставший причиной гибели Графини и Лизы («Пиковая дама»), Орест—убийца своей матери («Орестея» С. Танеева). Наконец, в советское время появляется сложный образ Катерины Измайловой—одновременно убийцы и жертвы, парадоксально воплощающей в опере Шостаковича идею «луча света в темном царстве».

В самом общем плане можно говорить, что обращение к подобным противоречивым образам диктовалось, видимо, стремлением раскрыть сложную диалектику жизни, порой особенно явственно обнаруживавшуюся в причудливом, трагическом сплетении светлых и темных сторон душевного мира одной личности, одного характера.

Быть может, однако, беспрецедентным было подобное пристальное внимание к образу изменника и предателя родины, какой в опере Спендиарова выступает образ Алмаст? Нет, и это не совсем так. Как указывалось выше, тема предательства с потрясающей художественной силой была освещена в трагическом и тоже сложном, далеко не однозначном образе Гришки Кутерьмы.

Образу Алмаст в опере действительно уделено большое внимание. Он занимает центральное место в драматургии всего произведения, показывается с исчерпывающей полнотой.

Образ Алмаст дан в большом движении, развитии. Главная героиня еще не появилась на сцене, но уже в рассказе шейха возникает как прекрасное видение чарующий облик красавицы-армянки. В музыкальном действии оперы, где до тех пор превалировал показ дикой воинственности, мрачной грубой силы вдруг возникает «островок» пленительно изысканной лирики. Как бы останавливается и тонально-гармоническое развитие: после неустойчивых, постоянно модулирующих построений устанавливается светлый A-dur с почти остигнатной, но причудливо раскрашенной гармонией тонического органного пункта, чисто пластически выделяя красоту возникшего прекрасного видения.

Есть жена у дерзкого Татула.
Гуриями славится Иран.

Но стройней ее певучий стан,
Лоб ее белой снегов Абула.

Море и огонь ее глаза.
Губы—ленестки Ширазской розы.
С ней герою не страшны угрозы,
Не смертельна бранная гроза.¹⁵

Но за этим прекрасным обликом скрывается душа, мятущаяся и неприкаянная. Бушующая вокруг война, бессмысленная, жестокая и коварная, изменив привычное течение жизни, разбудила дремавшие темные инстинкты и влечения. Страсть к власти и богатству, гнездившаяся в душе Алмаст, начинает разгораться с огромной силой и толкает ее на путь чудовищного преступления. Алмаст устремляется навстречу своей роковой судьбе не без колебаний и внутренней борьбы. Однако ее светлое чувство к Татулу—по контрасту—только сильнее оттеняет мрачный и зловещий характер ее стремительного падения в бездну.

Как глубокий художник-психолог Спендиаров раскрывает зарождение и развитие этой губительной страсти в Алмаст. И эта картина распада подлинно человеческого в человеке оставляет самое горькое и мрачное впечатление, окрашивая и всю оперу в горькие и мрачные тона.

Но разве так необходимо было акцентировать в опере путь Алмаст к преступлению? Во имя чего это сделано?

На подобные вопросы в отношении тоже очень мрачной трагедии Шекспира «Король Лир» в свое время точно ответил А. Блок: «Во имя того, чтобы открыть наши глаза на пропасти, которые есть в жизни, обойти которые не всегда зависит от нашей воли... Чем же она (трагедия.—Г. Г.) нас очищает? Она нас очищает именно этой горечью. Горечь облагораживает, горечь пробуждает в нас новое знание жизни».¹⁶

Спендиаров, однако, не прерывает на этом развитие образа Алмаст. Ужас содеянного раскрывается перед ней во всей своей неприкрытой страшной правде, горечь свершившегося рождает и в ней «новое знание

¹⁵ Заметим, что здесь, как и в последующей песне шейха, драматическое действие незаметно переключается с реального плана на легендарный. Подобные переключения в опере встречаются не раз, прямо указывая на важную и характерную стилистическую черту этого произведения, не привлекавшую до сих пор должного внимания. Как известно, поэма «Взятие Тмакберта» написана в жанре народной легенды: ее «рассказывает» бродячий ашуг. Авторы оперы «Алмаст» и в данном случае стремились быть возможно ближе к литературному первоисточнику. Правда, в опере отсутствует образ ашуга-рассказчика, и действие строится в плане как бы реально протекающих событий. Но не прямо, не навязчиво, хотя и весьма определенно, этот обобщенно поэтический, «легендарный» колорит выступает как неотъемлемый компонент всего образностиллистического строя оперы. В этом, кстати, чувствуется близость и к стилистике «Сказания о граде Китеже» Римского-Корсакова.

¹⁶ А. Блок, Собр. соч., т. VI, М.—Л., 1962, стр. 402, 409.

жизни». Она не только раскаивается, но и находит в себе силы понять истинную цену человеческого в человеке. К Алмаст возвращается внутреннее достоинство, национальная гордость.

Царице не пристало быть служанкой.
Средь жен твоих мне место не готовь.
Наложницей не буду. Я—армянка!
И ненависть сильна в нас, как любовь!
Когда на персов двинул в бой кровавый
Вардан свою воинственную рать,
С мужчинами мы разделяли славу.
У нас они учились умирать.

Со словами—«Я знаю, на земле мне нет прощенья. О, похититель счастья моего!»—Алмаст бросается на Надира, пытаясь его заколоть. Ее обезоруживают и ведут на казнь.

Так заканчивается опера «Алмаст». Гневно осуждая предательский поступок главной героини, Спендиаров в то же время показывает ее нравственное возрождение. Как композитор-гуманист он верит, что зло и преступление противоречат, противны истинной природе человека, хотя и могут торжествовать свою победу в этом мире.

«Но раз в этой жизни есть столь страшные провалы, раз возможны случаи, когда порок не побеждает и не торжествует, но и добродетель также не торжествует, ибо она пришла слишком поздно,—значит надо искать другой жизни, более совершенной?»¹⁷

В этом мудром вопросе, поставленном А. Блоком, следует искать, на наш взгляд, и сущность затаенного смысла оперы «Алмаст». Рассказывая о страшной истории падения крепости Тмук, она заставляет зрителя мучительно задуматься над самыми глубинными вопросами смысла жизни, истории, природы человека. И в этом ее подлинная и непреходящая художественная ценность.

¹⁷ А. Блок, цит. соч., стр. 409.

ОБ ОДНОЙ ПОТНОЙ ТЕТРАДИ А. А. СПЕНДИАРОВА

Психология творчества, культура, методика художественного труда остаются до сих пор наименее разработанными областями искусствознания. Много интересного и поучительного для постижения «тайн» творческого процесса могут дать наблюдения над тем, как зарождается и формируется творческий замысел, как, отражаясь и обобщаясь в сознании автора явления жизни, впечатления, чувства, мысли, обретают «плоть и кровь» художественного образа.

Все это широкие, многоохватные исследовательские темы, на подступах к которым, несомненно, большую пользу могут принести конкретные наблюдения над творческим процессом отдельных писателей, художников, композиторов, а также их собственные высказывания по этим вопросам.

В области музыки известная работа (хотя явно недостаточная) в этом направлении велась и ведется. Достаточно вспомнить, например, чрезвычайно интересные и поучительные наблюдения Романа Роллана над творческим процессом Бетховена, а также исследования различных авторов, посвященные работе Бородина, Римского-Корсакова, Танеева, Прокофьева над своими сочинениями.

Интересный и очень ценный материал для наблюдений и суждений в этом направлении даст и богатое наследие классика армянской музыки Александра Афанасьевича Спендиарова. Ученик Римского-Корсакова, один из наиболее передовых и образованных музыкантов своего времени, выдающийся композитор, талантливый дирижер и видный музыкально-общественный деятель, А. А. Спендиаров был мастером в том высоком смысле, когда понятие мастерство включает в себя и глубину, зрелость, ясность мысли, и совершенство художественной формы, и богатство, а также точность выразительных средств. Произведения Спендиарова, будь то вокальная или инструментальная миниатюра, обработка народной песни, крупное симфоническое произведение или опера, всегда привлекают внимание безукоризненным мастерством, тщательной отделкой и шлифовкой как всего сочинения, так и его деталей.

Сохранилось множество воспоминаний, писем современников (друзей, коллег, музыкантов-исполнителей, почитателей) Спендиарова,

8 *Всма* *оумлоу* *уму*

H dur

acceler.

cresc. *ff*

cresc.

Муш. трам. в D-дур

Из нотной тетради А. А. Спендиарова

где немало страниц посвящено именно высокой оценке мастерства композитора. Авторы этих воспоминаний и писем постоянно восхищались богатством спендиаровского мелодизма, красотой и чистотой его гармоний, изумительным владением всеми красками оркестровой палитры, наконец, своеобразием национального колорита его музыки.

«А. А. Спендиаров был мне всегда близок и дорог как высоко талантливый, самобытный композитор и как музыкант с безупречной, широко разносторонней техникой,...—писал А. К. Глазунов.—В музыке А. А. Спендиарова чувствуется свежесть вдохновения, благоухание колорита, искренность и изящество мысли и совершенство отделки... Проводя много времени в обществе дорогого, горячо любимого мною композитора-друга, я имел полную возможность наблюдать за процессом его творчества. Он работал, хотя и с лихорадочным увлечением, но довольно медленно, тщательно отделявая все детали, добиваясь того, что называется «попасть в точку». К себе он относился со строгой самокритикой, переделывая сочинения даже после того, как они появились в печати»¹. В одном из своих писем к Спендиарову Глазунов писал: «Чистота и благоухание твоих звуков, их яркий красочный колорит всегда пленяют меня, и в этом отношении мне трудно найти творцов тебе равных. Ты соединяешь в своем лице крупный талант и безупречное мастерство... Тобою восхищались и Римский-Корсаков и Лядов»².

Над своими сочинениями Александр Афанасьевич работал тщательно, отгачивая каждую деталь формы, композиционного строения, каждый интонационный, мелодический, гармонический оборот. Из записанных вариантов он выбирал лучший, наиболее точно отвечающий его творческому замыслу.

Знакомство с авторскими рукописями Спендиарова, вариантами и набросками его сочинений чрезвычайно интересно для исследователя и очень поучительно. Так, например, сравнение различных вариантов одного и того же романса дает представление о том, с какой скрупулезной требовательностью к себе добивался композитор соответствия музыки и поэтического текста, вокальной линии и аккомпанемента, сопоставление же вариантов партитур симфонических сочинений ясно показывает его метод «шлифовки» произведений крупной формы.

Все это в сочетании с ярким композиторским талантом, воспринятой и органично усвоенной школой—свидетельство мастерства и высокой культуры композиторского труда А. А. Спендиарова. В данной статье мы хотим остановиться лишь на одной стороне, связанной с привычкой Спендиарова регулярно вести потные записные книжки, заключающие в

¹ А. Глазунов, Воспоминания о Спендиарове, «Советская музыка», 1939, стр. 9—10.

² Письмо А. Глазунова к А. Спендиарову от 27 сентября 1926 г. Впервые опубликовано в кн.: Г. Тигранов, А. А. Спендиаров по материалам писем и воспоминаний, Ереван, 1953, стр. 49.

себе черновые наброски, различные поправившиеся и запомнившиеся ему мелодические, ритмические, ладовые обороты, оригинальные созвучия, многообразные звуки природы и быта (колокольчики у верблюдов, скрежет отворяемых железных ворот, пение птиц и т. п.), фольклорные образцы, словом, все то, что позже в переосмысленном и перенотонированном виде, в той или иной мере входило в его ярко самобытные сочинения, в их музыкальные темы, тембральные краски и т. д.³

Речь пойдет не о всех тетрадах, а лишь об одной, но пожалуй, наиболее интересной и показательной. В ней нашла отражение одна из сторон большой предварительной работы, которую проводил Спендиаров на подступах к созданию оперы «Алмаст». Эта работа действительно была очень разносторонней. Здесь и знакомство со многими сюжетами, вариантами либретто, исторической литературой; и переписка с либреттистами, музыкантами; и выработка четких эстетических принципов в подходе к оперному искусству, и овладение композиционными оперными формами, и многое другое.

Большой интерес, в частности, представляет переписка Спендиарова с О. Туманяном—автором поэмы «Взятие Тмкаберта», по которой и написана опера «Алмаст» либреттисткой С. Парнок. Очень интересно проследить, как в партитуре оперы «Алмаст» соединились в некоем высшем единстве поэтические образы Туманяна, многочисленные впечатления Спендиарова от исторических чтений, жизненных наблюдений и знакомства с фольклорными образцами, как шаг за шагом поэтические образы поэмы «Взятие Тмкаберта» переключались на язык музыкального искусства. А какой исключительный интерес представляет «жизнь» лейтмотивов, лейттем, лейтритмов, лейттебров и гармоний в музыке оперы, вся ее сложная и многоплановая музыкальная драматургия!⁴

Как известно, весной и осенью 1916 года Спендиаров по совету замечательного художника Мартироса Сарьяна приезжал в Тифлис для встречи с выдающимся поэтом Ованесом Туманяном. Результатом этих встреч и явилось творческое содружество двух гениальных деятелей армянской культуры, содружество, подарившее нам оперу «Алмаст».

В Тифлисе деятели армянского искусства и прежде всего Ованес Туманян и композитор Романос Меликян оказали большое внимание А. А. Спендиарову. Его авторские концерты прошли с большим успехом. Александр Афанасьевич получил массу новых впечатлений, познако-

³ В архиве Спендиарова в Музее литературы и искусств Министерства культуры Армянской ССР хранится много нотных тетрадей Спендиарова. Одни из них носят учебный характер и связаны с выполнением заданий Римского-Корсакова (по контрапункту строгого стиля, фуге и свободному сочинению). В других—Спендиаров записывал многочисленные образцы народной музыки.

⁴ Подробный анализ оперы «Алмаст» дан в нашей книге «А. А. Спендиаров», М., Музгиз, 1960, стр. 221—307.

мился с историей и культурой Закавказья. Для него специально были организованы концерты, на которых исполнялась армянская музыка. Спендиаров встречался с народными певцами, таристами, дудукистами, знакомился с грамофонными записями, сборниками народных песен, да и сам записывал некоторые понравившиеся ему фольклорные образцы. Вспомнив об одной из таких встреч, Н. Туманян (дочь Ованеса Туманяна) писала: «На этом вечере ансамбль имени Саят-Новы спел и сыграл песни Саят-Новы, ансамбль сазандаров—персидские мотивы, маленький ансамбль азиатских сантуристов сыграл курдские и арабские мелодии, затем следовали ансамбль дудукистов Сандро, ччануристов Сурена и т. д. В конце певца Б. Тер-Минасян спела народные песни, а Мүшег-Агаян исполнил цикл «Антуни» и «Дун эн глхен» и т. д. Восхищенный этими песнями и музыкой, Спендиаров записал несколько песен и мотивов...»⁵.

Из воспоминаний Н. Туманян мы узнаем, что Спендиаров, не довольствуясь этими концертами, часами бродил по старым кварталам Тифлиса «чтобы на месте в привычной им среде послушать ашугов—их песни и игру, тар и кяманчу». В другом месте Н. Туманян пишет: «В этот день (5 декабря 1916 года.—Г. Т.) по просьбе Спендиарова Туманян пригласил к себе певицу Бемню Тер-Минасян, которая спела около десяти народных песен. Из этих песен Александру Афанасьевичу особенно понравились «Алагыз ачерд», «Джан марал джан», «Тарлан, тарлан им яр», «Бни гёл», «Вард кошикс» и др. Он несколько раз заставил повторить эти песни и в тот же день записал их»⁶.

Все это способствовало более глубокому постижению А. А. Спендиаровым особенностей армянской крестьянской, городской, ашугской музыки, а также вообще музыки Ближнего Востока.

Спендиаров не только слушал народные напевы, но и очень внимательно и тщательно записывал, отбирал чутким слухом лучшие образцы и наиболее типичные и художественно ценные элементы, выкидал в ладонитонационные, метро-ритмические, жанровые, композиционные особенности.

Все эти «живые источники», разнообразнейшие музыкальные впечатления Спендиаров и записывал в свою нотную записную тетрадь, о которой речь будет дальше. Причем записывал он не только законченные мелодии, напевы, но и отдельные отрывки, мотивные, ритмические обороты, лады, бытующие в народной музыке приемы развития, варьирующая, кадансы и т. п. Иногда на страницах этой нотной записной книжки мы видим эскизы будущих авторских тем, гармонических, оркестровых звучаний и т. п. Видна большая целенаправленность работы Спендиарова, когда каждый записанный мотив, оборот мыслился им в

⁵ Н. Туманян, Александр Спендиаров и Ованес Туманян, «Советакан арвест», Ереван, 1941, №5 (на арм. яз.).

⁶ Там же.

перспективе будущей оперы, в неразрывной связи с ее интонационным содержанием и композиционным строением. Кстати, несомненный самостоятельный интерес представляет и специально составленный Александром Афанасьевичем и записанный на отдельных листах тональный, модуляционный план всей оперы «Алмаст». Но это попутно, обратимся же к более подробному ознакомлению с упомянутой выше нотной записной тетрадью.

Эту записную нотную тетрадь Спендиаров завел 13 сентября 1915 года. Именно ко времени пребывания в Тифлисе относятся почти все сделанные в ней записи. Она представляет собой тетрадь небольшого формата и содержит 22 листа (44 страницы). Все записи сделаны карандашом самим Спендиаровым, его тонким, изящным почерком.

На 1-й странице тетради записаны следующие напевы: «Дилим-дилим», «Тхконда», «Алагяз ачерд», «Джан марал», «Тхур-тртум», «Лепо-ле-ле», «Хики цар» и другие. Причем указано, что все эти песни записаны с голоса певицы Бемии Тер-Мниасян в живом исполнении. Особенно понравились композитору из этих мелодий «Хики цар» и «Лепо-ле-ле».

Далее следуют следующие записи: «Арагил», «Кези мернем», «Ай айлухс», «Ек, ек, сирунис», «Ал у алван», «Даргани» (вариант «Унаби»), «Шалахо», «Ал линем, хал линем», «Ипатакис хет» (в сопровождении зурны), «Латифа», «Дзахорд оер», «Арорн у татраки», «Ес сарен куган», «Тэлло», «Назан-назан», «Ед у арач», «Гариб блбул» (из Саят-Новы), «Хеджаз» и другие. Большая часть из них записана полностью с несколькими вариантами, разночтениями, местами специально выделены отдельные мотивы, ритмические обороты, указаны инструменты, манера исполнения и т. п.

В тетради имеется и список грамофонных записей (с указанием фирмы, номера записи, имени исполнителя) таких, например, как «Чаргя», «Махур», «Кюрд Шахназ», «Раст», «Шуштар», «Сеги» и другие.

Спендиаров записал различные типы ритмических остинат, встречающихся в народной музыке (дам'ы), приемов пения в «Забул Мильшаи» в исполнении Сенда Шушниского.

Иногда Александр Афанасьевич, предвидя дальнейшую обработку той или иной мелодии, уже намечал некоторые сокращения материала, снимал излишние повторы, намечал распределение между хором и оркестром и т. д. Записал он также отдельные гармонические созвучия (квинто-квартовые), на которые обратил внимание, слушая игру народных музыкантов-инструменталистов. Все эти записи свидетельствуют не только, вернее не столько, об этнографических, сколько о художественных композиторских интересах Александра Афанасьевича, вводя нас в его своеобразную «творческую лабораторию». Большую часть из записанных в тетради материалов Спендиаров использовал в переосмысленном и развитом виде во многих своих произведениях и главным образом в опере «Алмаст».

Армянские народные песни и танцы стали в опере основой музыкального образа армянского народа (сольные, хоровые, танцевальные номера, лейтмотивы), а из записанных в тетради мугамов возник весь интонационный строй «персидского мира» (персидский марш, мотивы Надир-шаха, шейха, ашуга и т. д.).

Таким образом, в нотной записной тетради Спендиарова уже можно увидеть (услышать) интонационные сферы двух миров («армянского» и «персидского»), столкновение которых в опере составит основу музыкальной драматургии.

Как известно, во время своей работы над оперой «Алмаст» А. А. Спендиаров серьезно и внимательно изучал также опубликованные записи армянских народных песен, сделанные Спиридоном Меликяном и Анушаваном Тер-Гевондяном, записи и обработки персидских мугамов Никогойоса Тиграняна.

Создание на народной основе крупных оперно-симфонических форм, безусловно, одно из наиболее важных нововведений Спендиарова в армянскую музыку.

На десятой и одиннадцатой страницах нотной тетради, например, имеется запись самого первоначального варианта знаменитой арии ашуга. В этом варианте еще очень много «сырого», прямо заимствованного из отдельной записи мугама «Махур», из различных приемов импровизации ашугов, много излишних повторов. И как далек этот черновой вариант от классически совершенной и законченной формы последнего варианта—арии ашуга в опере!

Другой пример. На пятнадцатой странице записан танец «Даргани». Обогадив его полифоническими голосами, красочной оркестровкой и активным симфоническим развитием, Спендиаров создал на основе этой танцевальной мелодии блестящий, темпераментный мужской танец во время пиршества у князя Татула (в 3-м акте).

Укажем еще примеры, связанные с другими сочинениями Александра Афанасьевича. На девятнадцатой странице тетради имеется запись песни Саят-Нова «Гариб блбул». На основе ее свободной обработки Спендиаров создал одно из своих лучших лирических произведений для голоса с оркестром. А на двадцатой странице имеется тангрин (два дудука и барабан), который использован композитором в одной из частей его знаменитых «Ереванских этюдов» для симфонического оркестра («Гелжас»).

Когда сопоставляешь и сравниваешь эти фольклорные образцы с произведениями Спендиарова, то не можешь не изумиться тому, насколько последние (сочинения композитора) близки народной музыке, ее ладиноинтонационным, метро-ритмическим особенностям и вообще всему ее духу, характеру; насколько бережно в них сохраняется народная основа и наряду с этим как она мастерски обогащается всеми средствами современного передового музыкального искусства.

Переинтонирование, переосмысление народных мелодий, включение их в тематизм своих произведений вообще очень характерны для твор-

ческого метода Спендиарова. Он даже ввел применительно к различным методам использования фольклорных образцов термины «обработка» и «разработка». Одним из самых показательных примеров авторского переосмысления народных мелодий может служить, например, лирическая песня «Сона яр», получившая в опере «Алмаст» героический характер и ставшая лейттемой народа, воинства Татула, или другая лирическая песня «Алагяз ачерд», ставшая призывным лейтмотивом самого Татула.

В научной литературе еще не было специальных исследований, посвященных нотным тетрадям Спендиарова или его громадной работе по записи, изучению и художественной обработке народных песен. А таких записей у него множество, причем не только армянских, но и русских, украинских, крымских, сванских, мningрельских, абхазских, курдских и других песен.

В 1966 году в журнале «Советакан арвест» (№ 4, на арм. яз.) была помещена наша статья о нотной записной книжке Спендиарова. Сейчас в связи с 100-летним юбилеем А. А. Спендиарова нам хочется вновь воспользоваться случаем и привлечь внимание к этой интереснейшей проблеме.

Как уже отмечалось, нотная записная тетрадь Александра Афанасьевича представляет интерес не только в плане источниковедческих работ, но и как благодарнейший материал для наблюдений над творческим методом композитора, его отношением к фольклору и т. п.

Именно эта тетрадь для Спендиарова, для его творческой биографии была не одной из многих, не просто очередной, а особенной. Как известно, А. А. Спендиаров до 1924 года жил вдали от Армении (в Крыму), от исконных истоков армянской народной музыки, которая ему была известна тогда лишь по существовавшим сборникам, по устной традиции исполнения среди близких людей и к тому же в крымском варианте. В 1916 году Александр Афанасьевич впервые попал в Закавказье (в Тифлис), а в 1924 году окончательно переехал в Советскую Армению. Поэтому особое значение приобретает его нотная записная тетрадь, где впервые нашло отражение столь широкое, полное и творческое «общение» Спендиарова с армянской народной музыкой. В этой тетради он записал свои музыкальные впечатления и соображения в очень важный для него период жизни и творчества, когда все его интересы были направлены на осуществление большого и ответственного замысла—создания армянской оперы («Алмаст»), все более глубокого постижения музыки народного народа и нахождения путей ее творческого претворения, развития, обогащения.

«ТРИ ПАЛЬМЫ» И РУССКИЙ ОРИЕНТАЛИЗМ

Симфоническая картина «Три пальмы» сочинена Спендиаровым в 1905 году и в том же году исполнена в Петербурге. На это выступление, как и на второе, состоявшееся под управлением автора 2 марта 1906 года, откликнулось множество рецензентов. Приветствовали молодой талант, писали о красочности оркестровки, о яркой звукообразности музыки, о жизни в этом произведении прекрасных традиций учителя Спендиарова Римского-Корсакова.

Начиная с этого произведения долгие годы друзья и коллеги Спендиарова сообщают ему об очередных исполнениях «Трех пальм» в Европе и России, высказывая при этом особую заинтересованность судьбой этого сочинения.

Пишут об исполнении «Трех пальм» в Вене, в Хельсинки, в Карлсбаде, в Риме, в Москве, в Харькове, в Одессе. В 1912 году начались переговоры Фокина со Спендиаровым, а в январе 1913 года в Берлине в театре «Кроль» состоялась премьера фокинского балета на музыку «Трех пальм». Балет шел под названием «Семь дочерей царя джинов» с участием знаменитой Анны Павловой.

С глубоким восхищением отзываются о симфонической картине «Три пальмы» Штейнберг, Артур Никиш, Роберт Каянус, Глазунов, Васяленко, Блуменфельд и другие.

Все говорит о том, сколь знаменательным явлением для современников было появление этого произведения. В то же время по мере развития самобытного дарования Спендиарова и появления его «Ереванских этюдов», второй серии «Крымских эскизов» и оперы «Алмаст», «Три пальмы» постепенно приобретают переходящее значение в творчестве Спендиарова и отходят в область пачинаний еще не нашедшего своего истинного пути художника.

Однако сегодня, когда мы стараемся объективней и шире взглянуть на все творчество Спендиарова и руководствуемся желанием понять смысл и значение каждого сочинения композитора, симфоническая картина «Три пальмы» предстает перед нами в ином свете, тесно связанная с атмосферой, в которой она была рождена, с мировоззрением автора и тех, кто имел на него большое и благотворное влияние.

«Три пальмы» завершают первый период творчества Спендиарова, тесно связанный с русской музыкальной культурой и, конкретно, с яркой и увлекательной областью ее—ориентализмом.

Это произведение сконцентрировало в себе все те ценные находки в вопросах формы и колорита, которыми были богаты предыдущие сочинения Спендиарова. Об отличном владении Спендиаровым музыкальной формой и таланте его как оркестратора говорил Римский-Корсаков, подытожив успехи его словами—«в музыке своей достаточно умен»¹. Он же выражал большое одобрение его романсам, которые впервые исполнялись в доме Римского-Корсакова. Это были «К розе», «Веселись, о сердце-птичка», «Песнь Гафиза», «Только встречу улыбку твою». На одном из таких музыкальных вечеров Римский-Корсаков сказал Спендиарову знаменательные слова. «Когда мы перешли в залу,—рассказывает В. Ястребцев,—Николай Андреевич стал советовать Спендиарову написать какую-нибудь оперу, обязательно восточную. Вы, сказал Римский-Корсаков, по своему рождению человек восточный, у Вас Восток, что говорится, в крови, и Вы именно в силу этого и можете в музыке в этой области дать нечто настоящее, действительно ценное. Это не то, что я—у меня мой Восток, несколько головной, умозрительный»².

Немногословные, но тонкие и пронзительные замечания Римского-Корсакова относятся к романсам, «Концертной увертюре», к первой серии «Крымских эскизов». «Три пальмы»—последнее, что услышал Римский-Корсаков из произведений Спендиарова—еще более убедили его в том, что Спендиарову предстоит сыграть решающую роль в развитии новой профессиональной музыки Востока.

Что же объединяет все эти произведения, включая «Три пальмы»? Прежде всего то, что они написаны в традициях русской ориентальной музыки. Однако, как заметно при ближайшем рассмотрении, ориентальные образы здесь находят более правдоподобное отражение. Именно это имел в виду Римский-Корсаков, говоря Спендиарову напутственные слова.

Обращаясь к романсам, мы находим в этой области творчества Спендиарова множество сюжетов ориентального направления. «Песнь Гафиза», «Только встречу улыбку твою», «Веселись, о сердце-птичка»—(слова Фета, из Гафиза), «Восточная колыбельная песня» для голоса в сопровождении фортепиано (слова Р. Патканяна), «Татарская песня» (слова А. Спендиарова по Пушкину) для голоса в сопровождении фортепиано (оркестровый вариант составляет вторую часть первой серии «Крымских эскизов»), «Восточная легенда» (слова С. Маршака), «Аль Джамаст»—песнь рабыни Зебибы из задуманной оперы «Полдень Зохары» по сюжету Тэффи (Лохвицкий), отсюда же арня Шамирам «Вот

¹ Цит. по кн.: Г. Тигранов, А. Спендиаров. Ереван, Айпетрат, 1953, стр. 31.

² Там же, стр. 31.

настроят рабыни лютни свон», «К розе» для голоса в сопровождении фортепиано (слова А. Цатурия; имеется оркестровое сопровождение), «Взгляни, на уступе высоком» для голоса в сопровождении фортепиано (слова С. Брунса), «Ветка Палестины» вокальный квартет в сопровождении оркестра, слова М. Лермонтова.

Спендиаров ищет и находит поэтические образы и сюжеты с ориентацией на Восток, при этом он мыслит поэтическими категориями русских ориенталистов; приближаясь к Востоку, он овладевает классическими «канонами русской музыки о Востоке» (выражение Б. Асафьева)³.

«Крымские эскизы» — произведение, написанное на основе подлинных песен крымских татар — уже более непосредственно приближаются к подлинному Востоку. Это — первая посылка, ведущая по будущей творческой стезе, и не случайно, что спустя десять лет Спендиаров создает вторую серию «Крымских эскизов», являющихся прямым продолжением первой и по форме и по духу изложения. Тем самым Спендиаров как бы объединяет в неразрывную, плавную линию весь свой творческий путь, всю сложную эволюцию этого пути, от ранних романсов до оперы «Алмаст».

Однако между первой серией «Крымских эскизов» и второй создается симфоническая картина «Три пальмы», всей своей сутью находящаяся на линии русского ориентализма. И все же создание «Трех пальм» несколько не нарушает естественного хода развития творчества Спендиарова, а наоборот, связывает это произведение со всеми последующими уже хотя бы тем, что оно было создано после первой серии «Крымских эскизов».

«Три пальмы» очень значительная веха в творческой жизни Спендиарова. Это чувствовали все окружающие, чувствовал это и сам композитор. «Другим важным моментом, — пишет Спендиаров в своей «Автобиографии», — было первое исполнение в Петербурге под моим управлением самого значительного из моих сочинений — симфонической картины «Три пальмы». Сочинение это было не только весьма сочувственно принято публикой, но и удостоилось самого лестного одобрения больших музыкальных авторитетов — Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова и др., принявших меня с этого времени в свою семью»⁴.

Спендиаров почувствовал себя полноценным членом семьи русских композиторов, лишь создав «Три пальмы», произведение, завершившее ориентальный период творчества композитора и обозначившее новый, ведущий к поискам самобытного искусства путь. «Три пальмы» — произведение талантливое, яркое, впечатляющее своей образностью и свежестью красок — прекрасно венчало романтическую устремленность ранних произведений Спендиарова и явилось как бы

³ Б. В. Асафьев, Избранные труды, т. IV, М., Изд. АН СССР, 1955, стр. 139.

⁴ Цит. по кн.: Г. Тигранов, А. Спендиаров, стр. 175.

благодарной данью романтическим идеалам семьи русских композиторов, в которой вырос его талант.

Партитура «Трех пальм» отличается изысканной красочностью, бережным использованием оркестровых красок, отличным композиционным решением, яркими звукоизобразительными эпизодами и уже самобытным слышанием духовой группы оркестра.

Анализируя это произведение, можно отметить пастельные тона оркестровой палитры, так характерные для симфонических произведений Спендиарова, мелодичность тематического материала, изобретательность разработки его. Яркий, ритмический элемент шествия каравана, впечатляющую тему каравана, орнаментальная линия которой создана явно мастером с Востока. Однако все, что бы мы ни отмечали, чему бы ни придавали особого значения, несет на себе печать очень увлекательной и богатой истории русского ориентализма.

Через «Три пальмы» армянская музыка оказывается теснейшим образом связана с русской классической музыкой с Востоке, в которой, однако, не отражен ни один армянский образ, ни один армянский пейзаж, не озвучена ни одна армянская мелодия. Общеизвестный колорит русской ориентальной музыки в общем имел широкое, несколько абстрагированное от конкретных национальных культур содержание, хотя кавказские и грузинские образы и пейзажи занимают очень существенное место в русской ориентальной музыке. Целая серия «грузинских романсов» русских композиторов—Балакирева, Глинки, Римского-Корсакова, Рахманинова—живая и трепетная нить, протянутая русскими ориенталистами к грузинской профессиональной музыке. Звеном же, соединяющим русскую классическую и армянскую профессиональную музыку, стала симфоническая картина Спендиарова «Три пальмы». Вот тут-то и раскрывается необычная в своей интенсивности эволюция творчества Спендиарова, который в средние своей творческой жизни «был принят в семью русских композиторов», а вторую половину прошел как самобытный художник, один из основоположников армянской профессиональной музыки.

Эволюция, которая могла бы иметь место в творчестве нескольких композиторов, а здесь—в творчестве одного...

Каждое художественное произведение имеет свою историю возникновения. Порой она не выходит из рамок творческой биографии художника, порой она оказывается вне этих границ, на линии большой исторической перспективы. К таковым относится симфоническая картина Спендиарова «Три пальмы». В ней рельефно и ярко выявляются характерные черты русского ориентализма, отчетливо слышатся взволнованные голоса русских художников, обративших свой взор к далекому, таящему несметные сокровища мысли и художественных открытий Востоку.

Творческое мышление Спендиарова как бы вобрало золотые крупинки увлекательной истории русского ориентализма. Трудно в точности

собрать и определить каждую из них. По существу это конкретные звучания, образы, идеи и т. д. Попытаемся связать их с наиболее характерными чертами творческого мышления, композиционных приемов и технических особенностей.

Начнем сначала. «Глубокоуважаемый Николай Андреевич!—пишет Спендиаров Римскому-Корсакову.—При последних наших встречах я неоднократно говорил Вам, что мне очень хотелось бы, прежде чем приступить к опере, написать что-нибудь капитальное для оркестра; желание мое осуществилось: в мае этого года я закончил симфоническую картину для оркестра на стихотворение Лермонтова «Три пальмы». О музыке этого произведения пусть судят другие, что же касается его размеров, то они довольно значительны. Партитура содержит около ста страниц, продолжительность исполнения—двадцать минут. В оркестровку я в первый раз включил бас-кларнет и контр-фагот...»⁵.

В августе 1905 года Спендиаров пишет Аренскому: «В мае я закончил симфоническую картину для оркестра на стихотворение Лермонтова «Три пальмы». Так как ты не признаешь программную музыку, то, может быть, не сочувствуешь и моему новому произведению, хотя чрезвычайно поэтичное стихотворение «Три пальмы», несомненно, представляет благодарный материал для музыкального произведения...»⁶.

Выбор Спендиарова не случаен. Очень важно свидетельство В. Ястребцева, который пишет, что уже в 1899 году Римский-Корсаков, обсуждая возможные для музыкальных сочинений темы, называл «Три пальмы» и «Ветка Палестины» Лермонтова. Уже потому, что на оба эти сочинения Спендиаров написал музыку, можно судить, как внимательно и чутко прислушивался Спендиаров к советам Римского-Корсакова. Это говорит и о том, что Лермонтов был одинаково близок и Римскому-Корсакову и Спендиарову.

Начиная с Глинки, русский ориентализм имел одну особенность. В русской художественной жизни он явился своего рода протестом против тиранических условий царского строя, против репрессий, гонений и ограничений, направленных на усмирение русского свободомыслия. Далекie страны Востока манили русских художников не столько своей экзотикой, сколько тем духом независимости, свободы и чести, который жил в горах и обитателях пустынных и знойных степей.

Италия—Испания—Восток—вот путь ориентации русской музыки. И очень существенно, что Восток познавался через Кавказ, судьба народов которого решалась в грановитых палатах русского самодержавия и вызывала искреннее сочувствие русской интеллигенции. Голос в защиту прав и свободы народов Кавказа и Востока поднимают Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Беллинский, Лев Толстой. Эти сильные голоса звучат многозначительно: они взывают и к свободе собственного народа.

⁵ Ал. Спендиаров, Письма. Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1962, стр. 65.

⁶ Там же, стр. 66.

Они противопоставляют угодничество и твердолобость русских чиновников, бесчувственность и вульгарный практицизм первоначности и свободе чувств горцев, их высоким понятиям чести, братства и любви. Кавказ был избран русскими вольнодумцами романтической Меккой Свободы еще и потому, что туда ссылались лучшие люди России. По словам Н. П. Огарева, «на Кавказе... среди величавой природы со времен Ермолова не исчезал приют русского свободомыслия...»⁷. И особенно горячо, звонко и вдохновенно звучал в этом гимне свободе молодой голос Лермонтова:

Приветствую тебя, Кавказ седой!
Твоим горам я путник не чужой:
Они меня в младенчестве носили
И к небесам пустыни приучили,
И долго мне мечталось с этих пор
Все небо юга да утесы гор.
Прекрасен ты, суровый край свободы,
И вы, престолы вечные природы...

Прислушиваясь к голосу молодого Лермонтова, Белинский писал: «Кавказ взял полную дань с музыки нашего поэта... Странное дело! Кавказу как будто суждено быть колыбелью наших поэтических талантов, вдохновителем и пестуном их музыки, поэтической их родиной! Пушкин посвятил Кавказу одну из первых своих поэм—«Кавказского пленника», и одна из последних его поэм—«Галуб» тоже посвящена Кавказу; несколько превосходных лирических стихотворений его также относятся к Кавказу. Грибоедов создал на Кавказе свое «Горе от ума». И вот является новый великий талант—и Кавказ делается его поэтической родиной, пламенно любимой им; на недоступных вершинах Кавказа, венчаных вечным снегом, находит он свой Парнас; в его свирепом Тереке, в его горных потоках, в его целебных источниках находит он свой Кастальский ключ, свою Ипокрену. Как жаль, что не напечатана другая поэма Лермонтова, действие которой совершается также на Кавказе и которая в рукописи ходит в публичке, как некогда ходило «Горе от ума»: мы говорим о «Демоне»...»⁸.

Лермонтова избрал своей поэтической опорой Балакирев, наиболее яркий представитель русского ориентализма. «...Мы совпадаем во многом, я люблю такую же природу, как и Лермонтов, она на меня так же сильно действует»,⁹—писал Балакирев летом 1862 года с Кавказа.

⁷ Княгинский, Симфонические произведения М. Балакирева, М.—Л., Гос. муз. изд., 1950, стр. 20.

⁸ В. Г. Белинский, М. Ю. Лермонтов. Статьи и рецензии. Л., «Художественная литература», 1940, стр. 201.

⁹ Из переписки М. А. Балакирева с В. В. Стасовым, I, 1858—1869. Цит. по кн.: Асафьев, Избранные труды, т. IV, стр. 140.

Романтичная, восточная ориентальная поэтика Лермонтова увлекает и Римского-Корсакова, и Рахманинова. Лермонтов, наиболее ярко выразивший суть ориентальных устремлений русских художников, оказывается особенно близок и Спендиарову. «Вечный странник» Востока вдохновляет Спендиарова страстностью и образностью стиха, формой стихосложения, стилем мышления. Спендиаров пишет «Три пальмы», «Ветку Палестины», романс «Они любили друг друга»—казалось бы не много, чтобы сделать какие-либо обобщения, но тот знаменательный факт, что именно на повороте к поискам самобытности и национальной глубины творчества Спендиаров обращается к Лермонтову, отдавая дань свободолобивым идеалам русских композиторов, говорит о многом.

Спендиаров в своей симфонической картине последовательно придерживается течения лермонтовского стиха. В этом другая важная черта русской ориентальной музыки—ее программность.

«Почти все сочинения Балакирева, а вслед за ним и все почти инструментальные сочинения новой нашей школы—программны. В этом школа следовала примеру Глинки, но еще более покорялась духу времени. Наша эпоха все далее и далее отходит в сторону от «чистой» музыки прежних периодов и все сильнее требует для музыкальных созданий действительного, определенного содержания»¹⁰,—писал В. В. Стасов. В этом, типично стасовском, увлеченном и несколько категоричном заявлении запечатлена очень существенная сторона русской музыки и, в частности, русской музыки о Востоке—ее стремление к программе, к сюжету. Отражение восточных образов в русской музыке не часто выливается в чистую музыкальную композицию, в самостоятельную композиторскую идею, а все больше следует определенному поэтическому сюжету. Связь с поэтическими источниками порой настолько сильна, что впечатление от того или иного программного сочинения неотделимо от его поэтической основы.

Вероятно, чувствуя очень уж определенную приверженность русских ориенталистов к литературным образам и последовательному воспроизведению сюжетной канвы, Римский-Корсаков старается освободиться из-под власти программы. Он так объясняет программность своей «Шехеразады»: «При сочинении «Шехеразады» указаниями этими (названия отдельных частей.—М. Р.) я хотел лишь немного направить фантазию слушателя на ту дорогу, по которой шла моя собственная фантазия... Мне хотелось только, чтобы слушатель, если ему нравится моя пьеса как симфоническая музыка, вынес бы впечатление, что это несомненно восточное повествование о каких-то многочисленных и разнообразных сказочных чудесах, а не просто четыре пьесы, играемые подряд и сочиненные на общее всем четверем частям темы. Почему же в таком случае моя пьеса носит имя именно Шехеразады? Потому, что

¹⁰ «Композиторы «Могучей кучки» о программной музыке». М., 1956, стр. 18

с этим именем и с названием «Тысяча и одна ночь», у всякого связывается представление о Востоке, о сказочных чудесах, а сверх того некоторые подробности музыкального изложения намекают на то, что это все различные рассказы какого-то одного лица, каковым и является нам Шехеразада, занимавшая ими своего грозного супруга»¹¹.

Однако, как бы ни была сильна и богата фантазия композитора и как бы он ни стремился выйти из сферы программной музыки поэтические образы и живописные картины пейзажей все же довели над его композиторскими идеями. Собственно приверженность к литературному источнику, тяготение к определенному образу из литературы и умение живописать звуками и было стилем музыки Римского-Корсакова. Чувствуя силу и самобытность этих черт русской программной музыки, Стасов несколько поспешил с предположением, что его эпоха «все далее и далее отходит в сторону от «чистой» музыки прежних периодов», но, прислушиваясь к его горячим словам, мы чувствуем, насколько сильным и самобытным было проявление программности в русской классической музыке. Спендиаров, верный последователь традиций русской музыки и конкретно ее программной ветви, и не стремился выйти из-под влияния выбранного им поэтического материала. Он «выстраивает» свое произведение, следуя сюжетной канве и композиции лермонтовского стиха.

Обращение Спендиарова к лермонтовскому произведению отражает и идейную насыщенность русской программной музыки, ее тяготение к литературным произведениям философского плана. Это стихотворение, содержащее явный намек на деспотизм и беспощадность европейской цивилизации в отношении поработанного Востока, как нельзя более определенно и точно выражало всю идейную направленность русского ориентализма. Произведение, созданное молодым учеником Римского-Корсакова в тревожные годы волнений, восстаний и увольнений, всем своим смыслом было связано с прогрессивными настроениями русской интеллигенции и с социальной жизнью России.

Звуконзобразительное искусство русских композиторов достигает своей высшей точки в музыке ориентальной и сказочной, а поэтому в творчестве Римского-Корсакова «значение его русской музыки о Востоке и русской восточной музыки соревнуются с его русской сказочной звукописью. Восток Римского-Корсакова постоянно с ней перемежается, составляя некоторое двуединство»¹². Самый прекрасный плод этого «двуединства» — страницы поразительной красоты и звуконзобразительной силы. Восток для Римского-Корсакова — та же сказка, и в этих сказочных видениях раскрывается все необычное и редкое дарование Римского-Корсакова — слыша видеть, его субъективное ощущение звука, как цвета. Это умение живописать и не столько следовать литературному источнику в драматургическом и психологическом плане, сколько

¹¹ Там же, стр. 123.

¹² Б. В. Асафьев, Избранные труды, т. III, стр. 193.

перелагать сюжет в видимое и лишь затем перекладывать его на музыку унаследовал от Римского-Корсакова его ученик Спендиаров. Он увлечен оркестром Римского-Корсакова, его любовью к оркестровке. Вероятно, не раз он слышал от своего учителя впечатляющие признания о любви к оркестру, к оркестровой палитре, которые впоследствии были выражены Римским-Корсаковым таким вот образом: «Что может быть лучше оркестровой партитуры? Когда же ее пишешь, то гармония и ритм, и мелодический ход третьестепенного голоса, словом, все должно быть ясно и закончено... Между тем, душа спокойна, что нить сочинения уже соткана, и так или иначе сочинение существует...»¹³. Здесь—ощущение формы, композиции, образов через краски, через напыляющие друг на друга в воображении красочные сочетания... Не эту ли приверженность к краскам партитуры, к нежнейшим оттенкам оркестровой палитры пронесет Спендиаров через всю свою жизнь? Конечно, но тут, именно тут, в этой существеннейшей точке соприкосновения учителя и ученика открывается грань различия, именно та грань, которая наметит в творчестве Спендиарова еще ориенталиста русской школы, направление к поискам самобытного пути.

Для того чтобы определить это различие, нужно представить, как бы написал Римский-Корсаков симфоническое произведение по стихотворению Лермонтова «Три пальмы».

Безусловно, оно было бы сказочным. Здесь было бы и шествие каравана (кстати, яркая деталь ориентальных музыкальных композиций), и тема трех пальм, и картина их гибели. Может быть, и в композиционном отношении Римский-Корсаков следовал бы Лермонтову, и Восток был бы сказочным, и вся лермонтовская композиция обернулась бы красочной восточной сказкой. Восток же Спендиарова реальный. Об этом говорит вся симфоническая сфера произведения, весь инструментальный «Трех пальм», форма, композиция, созданные образы. Об этом говорит стремление конкретизировать действие и образы, что достигается с помощью технических принципов звукоизобразительного симфонизма, воспринятых Спендиаровым от Римского-Корсакова. Однако, пленившись звукоизобразительным мастерством своего учителя и последовав его традициям картинно-изобразительного симфонизма, Спендиаров создает новое его свойство. Это свойство—реальность. Реальный, достоверный Восток восходит из сказочно-изобразительных страниц Римского-Корсакова и запечатлевается вначале в первой серии «Крымских эскизов», затем в «Трех пальмах», а уж потом во второй серии «Крымских эскизов» и в «Ереванских этюдах». Парадоксально и вместе с тем так глубоко оправдано, что именно в «Трех пальмах» расходятся дороги учителя и ученика. Одна уходит к сказочно-фантастическому симфонизму Лядова, а далее к феерическому симфонизму Стравинского, окрашенному колоритом мифически-народных образов

¹³ Там же, стр. 219.

древней Руси, другая ведет к реально-достоверным истокам новой восточной профессиональной музыки. Дорога, по которой пошел Спендиаров, определилась тем, что «Восток у него в крови». Это был путь от ориентальной русской и русской сказочной музыки к новой профессиональной музыке Востока. Этот путь намечался не только « в русских сказаниях о Востоке», но и в сфере русской народной сказки, легенды, эпоса, с которыми смогли тесно соприкоснуться и переплестись творческие размышления и решающие находки композиторов различных национальных школ. Сказка соприкасалась со сказкой, а сказочный Восток превращался в реальный.

От сходства к различию. Руководствуясь этим принципом, мы и сможем услышать субъективную трансформацию идей русских ориенталистов в музыку Спендиарова, продолженную им жизнь корсаковского мира звуков, линий и красок, но уже в иной сфере мироощущений.

«Орнаментальность, в сущности своей, и плавное чередование звеньев составляют основу корсаковского строя музыки»,—пишет Асафьев¹⁴. Это замечание, безусловно, вытекает из слушания ориентальной и сказочной музыки Римского-Корсакова. Орнамент, как важная деталь народного живописного, музыкального, прикладного творчества, очень привлекал Римского-Корсакова. Римский-Корсаков изыскивает и находит орнамент ориентальной восточной музыки, основываясь на элементарных особенностях ладовой структуры восточной мелодии и на переменности восточного ритмического рисунка.

Обратимся к главной теме «Шехеразады» Римского-Корсакова. Здесь, как и во многих ориентальных темах русской музыки, господствует натуральный минор. Он подготавливается субдоминантой, что придает теме эпический, повествовательный характер. Тема строится на опевании V, IV, III ступеней и стремлении к тонике. Сам по себе натуральный минор является основой многих ладовых систем русской, европейской и восточной музыки. Поэтому именно этот лад оказывается широко используем русскими ориенталистами в музыкальных характеристиках образов Востока. Достаточно характерного ритма, чтобы натуральный минор получил тот или иной национальный колорит, не менее важное значение имеют и интонационные опоры на ту или иную ступень.

Пляски в гроте Нанны в опере Глинки «Руслан и Людмила», откуда собственно и начинается свою историю русский ориентализм, приобретают восточный колорит благодаря этим техническим приемам.

Прав был Гоголь, считая, что через танец, посредством танца, народ выражает свой характер, свою историю.

Посредством танца и через него один народ познает другой. Поэтому так часто и так удачно обращались русские композиторы к пластическому рисунку восточного танца. В названных выше танцах из «Руслана», в половецких танцах из «Князя Игоря», в танцевальной пластике симфонических произведений Римского-Корсакова сформу-

¹⁴ Там же, стр. 257.

лирован едва ли не весь, по выражению Асафьева, «коран» балетной классики, ее образно-ритмические каноны.

Наблюдая эволюцию ориентальной русской музыки, мы подмечаем одну особенность. Через ощущение ритмики к постижению лада—это движение определяет интонационное развитие и обогащение русской ориентальной музыки и естественно завершается вступлением в ориентализм профессиональных композиторов Востока, у которых происходит иной процесс художественного воспроизводства образов Востока—от лада к ритмике.

Это движение отчетливо проявляется в творчестве Спендиарова.

Ритмическая графика русской ориентальной музыки орнаментальна. Драматургия ритма как таковой в ней нет. Развитие орнаментальных тем построено на имитационном и вариационном развитии тематического материала, в вариационном развитии тембровых красок.

Исключительно поэтическое и романтическое видение Востока русскими композиторами придает особое очарование миру страницам русской ориентальной музыки. Музыкальные характеристики—темы Глинки, Балакирева, Римского-Корсакова, связанные с образами Востока, пластичны, легки, очертания их неуловимы. К этому и стремятся композиторы-ориенталисты, в этом смысл их восточных видений. В то же время страницы русской музыки, даже сказочные, у тех же композиторов глубоко реалистичны, они поднимаются с глубин русского народного творчества и напоены соком ладово-ритмических особенностей русской народной музыки. Этот контраст реальной Руси и нереального Востока создает в целом картину русской классической музыки.

Общая картина творчества Спендиарова также складывается из двух сфер, двух стилей—приобщением к русской классической музыке и творческим осознанием национальных глубин своей армянской музыки, разве что эти сферы не слиты воедино, а разделены межой, и этой межой является симфоническая картина «Три пальмы», как и ее отголосок (опять же Лермонтов) вокальный квартет «Ветка Палестины».

Своеобразным пунктиром проходит в ориентальном ритмическом орнаменте ритм шествия каравана. В симфонической поэме Бородина «Средняя Азия» картину шествия каравана обрамляет музыкальное повествование и придает ему особый колорит. И если мы сравним эти страницы с эпизодом шествия каравана в опере «Демои» Рубинштейна и далее с шествием каравана в симфонической картине Спендиарова «Три пальмы», то мы сможем определить основные сходные ритмические и гармонические устои этого музыкального образа в ориентальной музыке. Может быть, именно этот сходный эпизод сможет нам дать ощущение кровной близости Спендиарова с Востоком еще в ориентальный его период.

Натуральный минор, остигнутый ритм размеренного шествия, остигнутый гармонический устой на сочетании субдоминантовых и доминантовых отношений, подчеркнутость кварты и квинты, как акус-

тической основы гармонического развития,—таковы характерные черты караванных шествий Бородина, Рубинштейна и Спендиарова.

Однако казалось бы незначительные детали в экономной и очень изысканной оркестровке Спендиарова выдают его особое, самобытное ощущение Востока.

Опять же натуральный минор, остигатный ритм размеренного шествия и, как акустическая основа, субдоминанто-доминантовая связь. Однако натуральный минор, в котором тема звучит на мажорной основе того же трезвучия, и созвучие одноименного мажора и минора приносят ладовую переменчивость в звучание, обещают игру характерных восточных альтераций.

Вот он и появляется, этот маленький, но яркий ладовый мазок (ц. 8, десятый такт), где зазвучали элементы двойственного лада, прекрасно озвученного им позже, и картина караванного шествия обретает реальность.

Именно здесь, в этом произведении, Спендиаров найдет и те тембровые краски, которые впоследствии станут обязательными в его звуковой палитре. Это духовая группа—флейта, гобой и кларнет. Гобой и кларнет, по своему тембру приближающиеся к восточным духовым инструментам (у армян к дудуку и зурне), придают очень яркий, впечатляющий и, главное, характерный колорит всей симфонической картине Спендиарова.

В эпизоде караванного шествия гобой играет главную роль. Он, если можно так выразиться, одухотворенный герой. Звуковой орнамент гобоя не просто оркестровая краска, это голос, за которым встает яркий достоверный портрет.

Самобытность этого момента особенно выявляется в сравнении с ориентальными страницами русских композиторов, где преобладает картинно-изобразительный строй музыкального мышления.

В основе этой находки лежит самобытное и глубокое слышание восточной музыки Спендиаровым. Есть все основания полагать, что глубокое впечатление от состоявшегося в Петербурге в марте 1898 года концерта Н. Ф. Тиграиана, на котором Спендиаров впервые услышал армянские мелодии, персидские и курдские баяти, способствовало скорому произрастанию в нем природного восточного слышания. Кто, как не восточный музыкант, мог так взволнованно и убежденно отдать целые страницы партитуры гобою, флейте и кларнету, выпевающим одиотонную восточную мелодию? Вот здесь и выявляется новаторство Спендиарова как симфониста.

Восточный духовой инструмент больше, чем европейский, отражает индивидуальную сущность исполнителя. Духовая группа европейского оркестра тонет в едином могучем оркестровом потоке, своим дыханием давая силу и взлет всему тутти. Духовой восточный инструмент—это красноречивая и взволнованная исповедь души. Именно этот глубоко самобытный фактор, присутствующий в симфонической картине «Три пальмы», придает ей то своеобразие и ту неожиданность оркестрового

звучания, которые заставили современников Спендиарова с таким интересом встретить это сочинение.

Да, мы узнаем здесь голоса русских ориенталистов, невольно фиксируем некоторые композиционные приемы, ставшие классическими в русской ориентальной музыке, но все это мы слышим уже в иной интонационной, тембровой и... мировоззренческой сфере. Здесь мы слышим мастера, который обязательно разовьет свое острое и верное чувство звукового восточного колорита, здесь мы отмечаем, может быть, еле заметный, но ощутимый сдвиг в национально-самобытную сферу будущих произведений Спендиарова.

К. ХУДАБАШЯН

О НЕКОТОРЫХ ПРИНЦИПАХ ОБРАБОТКИ НАРОДНОГО МАТЕРИАЛА В ТВОРЧЕСТВЕ А. СПЕНДИАРОВА

(Истоки стиля и его развитие)

Народная песня и танец в творчестве А. Спендиарова — тема далеко не новая и достаточно разработанная. Нет ни одного труда, посвященного творчеству Спендиарова, в котором более или менее она основательно не была бы затронута¹. Впрочем это и не удивительно. Писать о Спендиарове и не говорить о его отношении к народной песне, о его методах обработки народного материала — просто невозможно. Из 134opus'ов, созданных им, 41 основан на народных мелодиях целиком или включает их в качестве одной или нескольких тем для разработки или свободной обработки. В этот 41opus входят все сочинения для симфонического оркестра (за исключением симфонической поэмы «Три пальмы»), камерно-инструментальные произведения, обработки песен для голоса с фортепьяно, дуэты, хоры и, наконец, опера «Алмаст», в которой использовано «свыше двадцати армянских народных мелодий»².

Основное, доминирующее место среди народных мелодий, обработанных Спендиаровым, занимает крымский и армянский музыкальный фольклор — и не только в количественном отношении (более 30 песен и танцев крымских татар и около 30 армянских народных мелодий), но и по тому удельному весу, который имеют произведения на крымские и армянские народные темы в творчестве композитора.

В упомянутых выше трудах армянских музыковедов рассматриваются причины столь частого обращения композитора к народному

¹ Из наиболее известных работ назовем следующие: Г. Тигранов, А. Спендиаров, Ереван, 1953; его же, Александр Афанасьевич Спендиаров, М., 1959; А. Шавердян, А. Спендиаров, М., 1957; А. Барсамян, «Алмаст» А. Спендиарова, М., 1958; С. Контев и М. Тэрьян, Симфоническая музыка и инструментальный концерт, в сб. «Музыка Советской Армении», М., 1959; неопубликованная диссертация М. Тэрьяна «Основные особенности стиля симфонического творчества А. А. Спендиарова», 1954.

² См. Г. Тигранов, А. А. Спендиаров, Ереван, 1953, стр. 151.

материалу, принципы отбора этого материала, методы его разработки и обработки (полифонический, гармонический, оркестровый и пр.). Тема нашей статьи более локальная и узкая, в ней будут рассмотрены лишь некоторые принципы обработки народного материала, относящиеся к области гармонии. Так как речь пойдет только о принципах гармонизации народного напева, «когда основной его вид сохраняется целиком»³, то мы при анализах будем исходить лишь из той части творческого наследия Спендиарова, которая может быть без сомнения отнесена к области обработки. Мы рассмотрим в основном те произведения, которые охарактеризованы самим композитором как обработки⁴, то есть этюды, эскизы, песни с авторской ремаркой «обработка». Что же касается народных песен и танцев в опере «Алмаст», то мы будем обращаться лишь к тем номерам или к той части номеров, в которых напев «сохраняется целиком», т. е. к песням и танцам девушек из II и III актов, к мужской пляске и частично к танцу Алмаст.

Однако и столь суженный отбор материала и выбор одного аспекта не мог бы послужить поводом для статьи, уж хотя бы потому, что особенности гармонического языка произведений Спендиарова (как обработок, так и оригинальных сочинений) не являются столь загадочными и неисследованными. Они затронуты и освещены в трудах Г. Тигранова, А. Барсамян, М. Тэрьяна и А. Шавердяна. Обращаясь к спендиаровским методам гармонизации народных песен и танцев М. Тэрьян и Г. Тигранов отмечают: сохранение ладовой специфики, применение аккордов и последований, способствующих сохранению этой специфики, связь гармонии с ладовыми особенностями народной песни и с ее диатонической природой, применение альтераций лишь для обострения функциональных тяготений тех или иных ступеней, связь альтераций с особенностями ладовых закономерностей мелодий и, наконец, умение создавать различную выразительность мелодий путем варьирования гармонической основы неизменной темы.

Казалось бы, что об интересующем нас предмете уже все сказано. Однако, как известно, творчество большого художника никогда не может считаться исчерпанным для исследования. И в данном случае нам хотелось бы несколькими штрихами пополнить исследовательский «багаж», носящий имя «особенности гармонии в произведениях Спендиарова». Речь пойдет о принципах полиладовости и политональности, а также о хроматизмах и альтерациях, применяемых Спендиаровым в

³ А. Спендиаров, О восточном оркестре, «Хорурдаи Айастан» (приложение), 11 апреля 1926 г.

⁴ «Песнь эта (речь идет о восточной народной песне.—К. Х.) может служить материалом 1) для этюдов и эскизов, когда основной ее вид сохраняется целиком и к ней применяется лишь обработка; 2) для более сложных форм—рапсодии, поэмы или подопбных,—и в таком случае она подвергается разработке». (А. Спендиаров, О восточном оркестре, «Хорурдаи Айастан» (приложение), 11 апреля 1926 г.).

процессе обработки народного материала. В написанных ранее трудах о Спендиарове вопросы, касающиеся полиладовости и политональности, не затрагивались, но, как нам кажется, не в силу того, что они ускользали от внимания исследователей, а по той причине, что в тот период, когда писались эти труды (пятидесятые годы), в советском музыковедении интерес к проблемам полиладовости и политональности начал только возрождаться⁵. Причем вначале и то и другое стало предметом оживленной дискуссии и зачастую отрицательной реакции ряда музыковедов, характеризующих эти приемы как формалистические выверты. Естественно, что подобная «сомнительная» теория не могла быть использована при рассмотрении произведений художника-реалиста. Сейчас, когда проблемы полиладовости и политональности получили «право гражданства» и в определенной степени освещены в нашем музыковедении, когда исследования С. Скребкова, Ю. Тюлина, С. Коптева показали, что эти приемы в скрытом виде уже фигурировали в произведениях классиков (начиная с Баха) и «открыто» использовались прогрессивными музыкантами XIX и XX веков (в том числе и представителями русской музыкальной школы XIX века), стало вполне правомерным обращать внимание и на эту грань творчества одного из самых ярких композиторов начала XX века⁶.

Не вызывает сомнения, что полиладовость и политональность фигурируют и в оригинальных произведениях Спендиарова, однако «для начала» мы обратимся к тому типу сочинений композитора, в которых эти принципы обнаруживаются с большей ясностью, ибо при «заданной» ладово определенной мелодии такие принципы, как полиладовость или политональность, выступают особенно выпукло.

Прежде чем перейти к анализу произведений Спендиарова, мы считаем необходимым остановиться на применении принципов полиладовости и политональности, а также альтерации и хроматизации сопровождающих голосов русскими и армянскими композиторами XIX века в области обработки народной мелодии или мелодии типа народной. Мы это делаем с целью показать связь рассматриваемых нами творческих методов Спендиарова с творческими методами ряда представителей

⁵ Вопросы политональности затрагивались Б. Асафьевым в 1925 г., Ю. Тюлиным в 1937 г., затем после длительного забвения вновь были подняты С. Скребковым в 1957 г. и с тех пор регулярно разрабатываются. Об этом см. статью: С. Коптева, К истории вопроса о политональности, сб. «Теоретические проблемы музыки XX века», М., 1967.

⁶ В армянском музыковедении на явления полиладовости в творчестве композитора начала XX века впервые обратил внимание Г. Геодакян. В своей монографии «Романос Меликян» (Ереван, 1960), он на анализе ряда романсов показал применение приемов расширения и обогащения ладовой структуры аккомпанемента (при неизменном натуральном ладе мелодии). При этом Г. Геодакян особо отметил тесную связь расширенного лада аккомпанемента с ладовой структурой армянской песни (см. указ. соч., стр. 179—182).

русской и армянской классических школ и таким образом выявить истоки некоторых его принципов обработки народной песни.

Русская школа середины и конца XIX и начала XX веков имеет свои принципы подхода к народной песне, свои вполне определенные стилистические приемы, которые, как бы они ни различались у разных представителей этой школы, имеют нечто общее, роднящее их всех в этой области. Это—не этнографический, а активный, творческий подход к обработке народной песни, внимание к ее ладово-интонационным особенностям и вместе с тем стремление ввести ее в русло музыки своего времени и, конечно, в свои стилистические рамки.

Записывалась в те времена русская песня одногласно, т. е. фактически записывался первый голос, а затем подписывалась гармонизация. Однако это не означает, что при гармонизации не учитывались особенности народного многоголосия, иначе откуда бы возникли специфические последования аккордов, унисонные звучания, подголосочная полифония. Но при этом «режиссирующей»⁷ выступала классическая функциональность и не был столь уж редким выход за пределы натурального лада (диктуемого песней) в сторону обычного мажора и минора, внесение в сопровождающие голоса альтераций и хроматизмов, не связанных с ладовой диатоникой, и, наконец, гармонизация в ином ладу или иной ладотональности. Некоторые из этих приемов легко распознаются при первом же прослушивании (к таковым относятся хроматизация сопровождающих голосов, политональность), другие, как полиладовость и альтерация, временами требуют более кропотливого разбора исследуемого материала, ибо не лежат на поверхности и весьма часто «на слух» вполне естественно вплетаются в ладовое развитие самой песни.

Политональность, т. е. одновременное сочетание разных тональностей, в произведениях русских композиторов XIX и начала XX веков представлена обычно в своем простом виде, т. е. как битональность (сочетание двух тональностей)—тональности мелодии и тональности ее гармонического сопровождения. Уже в произведениях Глинки, родоначальника русской классической школы, мы изредка встречаемся с этим явлением. Для обработки мелодии типа народной этот прием применен в известном «Персидском хоре» из второго действия оперы «Руслан и Людмила». В начале мелодия развивается в E-dur и гармонизируется в той же тональности, затем лад мелодии сохраняется, гармонизация же дается в *cis-moll*. Здесь мы имеем дело с так называемой «диатонической политональностью»,⁸ построенной на едином диа-

⁷ Выражение Ю. Н. Тюлина, встречающееся во многих его трудах.

⁸ Определение «диатоническая политональность» использовано Ю. Паисовым в его статье «Еще раз о политональности». В статье рассматриваются вопросы, относящиеся к политональности в произведениях С. Прокофьева. Считаю нелишним привести здесь выдержку из статьи, во многом объясняющую причину того, почему на явления поли-

тоническом звукоядре и потому звучащей чрезвычайно мягко и естественно. В творчестве композиторов XIX и начала XX веков чаще всего фигурирует этот вид политональности, и, наверное в силу его скрытности, завуалированности он только в последнее время был, можно сказать, обнаружен.⁹

Принцип политональной гармонии лежит в основе ряда произведений композиторов «Могучей кучки», как оригинальных, так и обработок народных песен. Например, хор половецких девушек и половецкая пляска с хором из оперы Бородина «Князь Игорь», хор из 1-й картины III действия оперы «Сказание о граде Китеже», «24 вариации русских композиторов на тему С-диг'ной польки».¹⁰ В большинстве приведенных примеров (в том числе и примере из оперы «Руслан и Людмила») политональность выступает как один из методов вариантной гармонизации. То же самое проявляется и в обработках русских народных песен.¹¹

Во всех этих случаях политональность мы воспринимаем как «специальный» композиторский колористический прием, вводимый с целью разнообразить ладовую окраску мелодии, выявить в ней еще одну грань настроения или образа.

тональности в творчестве классиков до сей поры не обращали внимания. «Важное место в творчестве Прокофьева занимает диатоническая политональность. Ее отличительная черта—тесное гармоническое единство объединяемых субтональностей (порой даже заставляющее сомневаться—действительно ли перед нами политональность). Диатоническая политональность строится на едином диатоническом звукоядре, а ее полифоника по гармонической структуре, как правило, тождественна монофонике с секстой или септимой. Гораздо более дифференцирована ткань хроматической политональности из-за перечня несовпадающих ступеней звукоядер субтональностей, диссонантной полигармонической структуры аккордов (прежде всего полифонии). Таким образом хроматическая политональность всегда обнаруживает себя явно, «зримо»: диатоническая же, напротив, внешне ничем не отличается от монотональности и ощутима только на слух, воспитанный в традициях функционального мышления». «Сов. музыка», 1971, № 4, стр. 59.

⁹ Например в Энциклопедическом музыкальном словаре издания 1966 года о политональности сказано, что она «получила распространение в модернистской музыке XX века», между тем в статье Ю. Н. Тюлина «Современная гармония и ее историческое происхождение» (Сб. «Вопросы современной музыки», 1963) приводятся многочисленные примеры проявления политональности в произведениях классиков (Баха, Гайдна, Грига, Римского-Корсакова и пр.).

¹⁰ Последние два примера взяты из статьи: Ю. Тюлин, Современная гармония и ее историческое происхождение. Сб. «Теоретические проблемы музыки XX века», вып. I, М., 1967.

¹¹ См. Балакирев, Сборник русских народных песен, М., 1963, № 38; Римский-Корсаков, Сто русских народных песен, Музгиз, 1951, № 35; Лядов, Сборник русских песен, «Былина о птицах», «Ты царевна молодая», М., 1953.

Принцип полиладовости, применяемый в русской музыке XIX и начала XX веков, по своим композиционным задачам обнаруживает ряд сходных черт с принципом политональности, но вместе с тем имеет в этой области и ряд отличительных особенностей. Начать хотя бы с того, что он применяется не только как метод вариантной гармонизации, а возникает «изначала», можно сказать, с первых же тактов и в качестве своего «родоначальника» имеет не всегда специально композиторскую цель создания разнообразного колорита, но и может быть основан на традиционном удобстве гармонизации, на создании более привычного для эпохи звучания (в мажоре или миноре, а не в натуральном ладу), углубления и выявления национальной принадлежности мотива и пр. Причем, если при встрече с явлением политональности мы почти всегда можем с уверенностью сказать, что это действительно политональность (если даже она диатоническая, т. е. не столь уж явно проглядывает), то с полиладовостью обстоит гораздо сложнее. Во-первых, мы можем принять за полиладовость случайную альтерацию в аккомпанементе, затем выявление неоктавности строения ладов и высотной вариантности ступеней в гармоническом сопровождении и, наконец, не заметить или игнорировать ладовую переменность самой народной песни и считать за полиладовость точное следование ладу мелодии. Вообще надо сказать, что вопросы полиладовости еще далеко не полностью разработаны в нашем музыкознании. Специальных статей и исследований, посвященных этой проблеме, пока что у нас нет. Наиболее подробно эти вопросы освещены в статье Ю. Тюлина «Современная гармония и ее историческое происхождение».

Вот что пишет по этому вопросу Ю. Н. Тюлин: «В современной музыке встречается и полиладовость, понимаемая как однотональное вертикальное соотношение разных, противоречащих друг другу ладовых образований. Не всегда можно отличить полиладовость от политональности, опять-таки вследствие переменности функций, возникающих как в гармонии, так и в мелодике.

Зародыш полиладовости коренится уже в чередовании разных оборотов сложного лада, прежде всего полного минора, объединяющего натуральную, гармоническую и мелодическую структуры (см. У. Г., ч. II, гл. 6, § 4). А если альтерационно варьированные звуки лада [например, фа-бикар, фа-диез, соль-диез и соль-бикар в a-moll'e] могут без помехи возникать в разных голосах на известном расстоянии, то они могут и сближаться, образуя правомерное переченье (см. «Теоретические основы гармонии», отд. II, гл. 5, § 7). Мало того, общая ладовая организация допускает и одновременное весьма жесткое переченье».¹²

Далее Ю. Н. Тюлин приводит ряд примеров проявления полиладовости в произведениях Баха, Грига, Равеля, наглядным образом доказывая, что этот прием гармонизации уже фигурировал в зачаточ-

¹² Ю. Тюлин, указ. соч., стр. 169.

ном или более явном виде в произведениях классиков и был развит и усложнен в творчестве современных композиторов. «Надо полагать,—отмечает Ю. Н. Тюлин,—что и в своем простом виде она (полиладовость) таит еще в себе большие возможности использования»¹³.

Посмотрим какие ее возможности использовали русские композиторы при гармонизации народных мелодий или мелодий народного типа:

1) Полиладовость, как основной принцип соотношения мелодии и аккомпанемента. В этих случаях мелодия развивается на основе одного какого-либо лада, в гармонизации же с начала до конца выступает другое ладовое образование. В качестве примера можно привести две обработки русских народных песен, сделанных Римским-Корсаковым:

1

дос - та - ва - ла - ся те - ща зя - тю. Вот по

Fine

2

не наливши пол - ста - ка - на сам за Катень - кой по - саж...

¹³ Там же.

второй куплет песни «Как за речкою, да за Дарьего»¹⁴ и песню «Сидел Ваня на диване»¹⁵.

В первом случае мелодия развивается на основе d-дорийского минора, гармонизация же в d-moll (схематически это можно выразить так: $\frac{d\text{-дор.}}{d\text{-moll}}$). Во втором случае соотношение мелодии и аккомпане-

мента следующее: $\frac{F\text{-миксолид.}}{F\text{-dur}}$. Ладовое противоречие в том и дру-

гом случае налицо, однако его композиционные цели разные. В песне «Как за речкою» мы имеем дело с вариантной гармонизацией, воспринимаемой очень ярко на слух, во второй же песне мажорный лад сопровождения воспринимается как само собой разумеющийся и словно не вступает в противоречие с основным ладом мелодии. Как нам кажется, это объясняется тем, что миксолидийский лад этой мелодии вполне может быть трактован как неоктавный (т. е. ионийско-миксолидийский, что встречается нередко в русских народных песнях) и потому подголоски, протекающие в нижней сфере лада, вполне естественно строятся на ионийской основе. Это именно тот случай, когда полиладовость, как таковая, может быть принята только с той оговоркой, что она является таковой лишь в пределах профессиональной гармонии. В народном же многоголосии этот случай может быть трактован как точное следование ладу.

Итак перед нами уже две разновидности полиладовости, имеющие различные композиционные цели: а) вариантная гармонизация, б) выявление скрытой неоктавной структуры лада. Объединяющим во всех этих случаях служит принцип «полиладовость с начала до конца».

2) Здесь объединены те случаи, когда полиладовость не выдерживается «с начала и до конца», а проявляется в чередовании оборотов основного лада в аккомпанементе с оборотами иных ладовых образований там же (при сохранении неизменного лада мелодии). Исходные позиции применения этого метода те же, что и в предыдущем случае (см. выше пункты а, б.). Однако более частая смена ладовой окраски мелодии посредством смены следующих друг за другом ладов в аккомпанементе создает своеобразную ладовую нерелинчатость и, таким образом, словно освещает более мелкие грани мелодии, нежели в первом случае. Так, например, при обработке народной песни «Не сон мою головушку клонит»¹⁶ Римский-Корсаков попеременно «выдвигает» в аккомпанементе то гармоническую, то натуральную ступень лада (ми-диез и ми-бикар). При этом возникают правомерные переченья на

¹⁴ Н. А. Римский-Корсаков. Сто русских народных песен, М., 1951.

¹⁵ Там же.

¹⁶ См. там же, № 23.

близком расстоянии, т. к. в мелодии именно на этом отрезке фигурирует VII натуральная (ми-бикар).

С подобным типом полиладовости встречаемся также и в обработках русских народных песен в сборниках Лядова и Балакирева.¹⁷ Приведем пример из сборника Балакирева, чтобы обратить внимание на одну весьма существенную деталь, а именно на то, что ладово варьируемая ступень берется хроматически, т. е. натуральная и альтерированная (или наоборот) ступени следуют непосредственно одна за другой.

3

лу - го - ва - я ты ши - ро - - - ко - е

Такой тип (вид) альтерации диатонических ступеней лада встречается, пожалуй, наиболее часто в обработках народных песен, сделанных русскими композиторами, однако не во всех случаях его можно отнести к области создания полиладовости. При анализе обнаруживается, что альтерация диатонической ступени направлена не на внесение нового ладового оттенка, а вызвана необходимостью, с точки зрения композитора, обострения функционального тяготения неустойчивых ступеней в устойчивые или мимолетным отклонением в иную тональность, или же желанием «дать» хроматический подголосок. И на том, и на другом, и на третьем мы остановимся в разделе, который назовем:

Применение альтераций и хроматизмов при обработке народной песни.

Когда мы говорим об альтерации сопровождающих голосов, то в

¹⁷ См. К. Лядов. Сборник русских песен, М., 1933 (песни «Не березынька во поле», «Что ж вы ребята причузли», «Не волна ли подливалася»); М. Балакирев. Сборник русских народных песен, М., 1936: № 14, № 34.

данном случае мы имеем в виду такую альтерацию, которая не связана со структурой лада мелодии, т. е. внесенную композитором, если можно так сказать, искусственную альтерацию. В композиторской практике нередко встречается такой тип альтерации. Весьма часто повышается VII натуральная ступень, что создает более привычное звучание гармонического минора и ионийского мажора (Римский-Корсаков, указ. соч., № 54). Нередки также повышения IV ступени с целью обострения ее тяготения в V (см. Балакирев, указ. соч., № 24, 31), повышение V, создающее плавный хроматизированный переход к VI (см. Римский-Корсаков, указ. соч., № 79, 81) или отклонение в тональность VI ступени (см. Римский-Корсаков, указ. соч., № 58), повышение III, обостряющее ее тяготение в субдоминанту или усиливающее позицию субдоминанты (см. Лядов, указ. соч. «Коляда-маледа») и т. д. Подобного типа альтерации затушевывают натурально-ладовую специфику народной песни, но поскольку этот прием весьма широко практиковался при обработке народной песни в XIX и начале XX века, нам только остается констатировать факт его существования и отметить, что при всем этом художественная ценность этих обработок сохранилась и по сей день.

С альтерацией диатонических натуральных ступеней определенным образом связана и хроматизация сопровождающих голосов. Как мы писали выше, весьма часто альтерационное изменение диатонической ступени проводится посредством хроматизации. Когда подобного типа альтерации следуют одна за другой, создается некий хроматизированный подголосок (см. Балакирев, указ. соч., № 25; Римский-Корсаков указ. соч., № 15), назначение которого не только в обострении функциональных тяготений, но и в колористическом опевании основной мелодии. Яркий поборник чистоты национального стиля А. Кастальский активно восставал против введения хроматизмов в многоголосную ткань русских песен, считая, что они противоречат ладовому строю русской народной песни¹⁸, для которой, как он отмечает, характерен «хроматизм вразбивку» или «хроматизм на расстоянии» (мы называем его также «высотной вариантичностью ступеней»). Однако русские композиторы использовали обычный вид хроматизма при обработке народной песни и «источником» этого метода, на наш взгляд, является не то, что «им были неведомы многие черты народно-русского многоголосия», а использование приемов, широко бытующих в профессиональной музыке того времени и в обработке русской народной песни.

¹⁸ «... Появление подлинно русской песни (или даже подделки под нее) в сопровождении излюбленных хроматизмов вроде повышения квинты, сексты, понижения терции, септими и т. п. вносит безусловно фальшь в своеобразный мир русской народной музыки... Эту странность у таких чутких мастеров можно объяснить только тем, что им были неведомы многие черты народно-русского многоголосия. Пристраивать хроматическое сопровождение к русской песне—то же, что украшать русскую простонародную речь изысканными немецкими или французскими фразами» (А. Кастальский, Особенности народно-русской музыкальной системы, М., 1961, стр. 76, 77).

Однако хроматизация диатонических ступеней лада не всегда бывает продиктована только и только профессиональной традицией. Есть случаи (и мы обращаем на него особое внимание), когда эта хроматизация подсказана самим ладовым строением песни и фактически является переосмыслением в профессиональной музыке композиционного элемента народной. Речь идет о тех случаях, когда в самой песне имеется или подразумевается высотная неидентичность ступеней в разных октавах (т. е. мелодия песни развивается на основе неоктавного лада). В этих случаях композиторы нередко совершают октавный перенос и помещают рядом (одну за другой) одинаковые (по нумерации), но разновысотные ступени лада (допустим VII миксолидийскую и VII ионийскую). При этом создается не только хроматизация, но и некая ладовая переливчатость (см. Балакирев, указ. соч., № 34; Римский-Корсаков, указ., соч., № 14, 15). Это очень интересный прием, однако встречается он не столь уж часто. В большинстве же случаев композиторы хроматизируют сопровождение народной песни, исходя из «правил» классической функциональной гармонии.

Альтерация и хроматизация сопровождающих голосов или аккомпанемента иногда бывает настолько обильной, что фактически создает вертикальное соотношение противоречащих друг другу диатонического натурального лада и лада хроматизированного (см. М. Глинка, Камаринская; Римский-Корсаков, указ. соч., № 33). Отсюда уже путь к полной хроматизации одного или нескольких сопровождающих голосов. Однако подобный прием в обработках русских народных песен встречается чрезвычайно редко. Зато хроматизирован весь русский «Восток». Примеров можно привести множество и среди них наиболее яркие—Арабский танец и Лезгинка из IV действия оперы Глинки «Руслан и Людмила», хор половецких девушек, пляска мальчишек, каватина Кончаковны из оперы Бородина «Князь Игорь», «Шехеразада» Римского-Корсакова и восточные сцены из его же оперы «Золотой петушок» и пр. При этом следует сказать, что хроматизмы так же не свойственны песне и танцу восточных народов, как и русской народной песне. Однако в ориентализме не только русском, но и европейском такое хроматическое раскрашивание восточной мелодии входит в число, если можно сказать, обязательных правил и составляет одну из самых ярких стилистических черт. Происхождение этого приема не составляет загадки: здесь сыграли роль и высотная вариантность ступеней, встречающаяся в восточной музыке чаще, чем в русской и европейской, и манера интонирования, и, конечно, особенности деления ладовой шкалы в народной музыке ряда восточных народов (семнадцатиступенные и двадцатидвухступенные лады). Однако даже столь «рафинированное развитие ладовой шкалы»¹⁹ не означает, что народы Востока в инструментальной и особенно в вокаль-

¹⁹ А. С. Оголевцев, О синтезе ладовых систем европейских и некоторых восточных народов, сб. статей «Специфика выразительных средств музыки», М., 1969, стр. 497.

ной музыке используют хроматические ходы. Так что если исходить из фактического материала, хроматизация сопровождения столь же «перечит» восточной мелодии, как и русской.²⁰ Но даже нами, людьми воспитанными на восточной музыкальной культуре, она воспринимается как необходимая и естественная композиционная деталь музыки «о востоке», деталь, подчеркивающая восточную или, скорее, ориентальную принадлежность данного произведения, ибо это классический прием создания восточного колорита в профессиональной музыке XIX и начала XX веков.

Как известно, армянская новая профессиональная музыка развивалась в конце XIX и начале XX веков под большим влиянием русской музыкальной школы. Почти все представители армянской профессиональной музыки того периода (за исключением Комитаса) профессиональную выучку получили у русских композиторов (Екмялян, Тигралян, Спендиаров) или в той или иной степени развивались под воздействием русской музыки (Кара-Мурза восторгался хором Славянского и операми русских композиторов). Поэтому нет ничего удивительного в том, что армянские композиторы при обработке народных песен применяли приемы и методы, свойственные обработкам русских народных песен.

Так, в хоровых обработках Х. Кара-Мурзы нередко мелодия, развивающаяся на основе эолийского лада, сопровождается гармонизацией, основанной на гармоническом миноре (обработки духовных монодий, народной песни «Բարդիդ զարու կառ»), или же гармонизацией, в которой чередуются обороты натурального и гармонического минора (песня «Սոզուկն տղերք» — d-эол. Обычно принято объяснять подоб-

ного типа гармонизацию недостаточной осведомленностью автора в отношении ладовых особенностей народной песни или его профессиональной незрелостью. Однако, как мы убедились ранее, обработки, принадлежащие перу русских композиторов, нередко строятся на той же гармонической основе, а их познания в области народной песни или профессионализм не вызывают никаких сомнений.

²⁰ Относительно русской музыки употребляет это выражение «перечат» А. Кастаньский в своем труде «Особенности народно-русской музыкальной системы». Здесь он о хроматических ходах в сопровождении пишет следующее: «Подобные гармонии именно «перечат», претят русской песне». См. указ. соч., стр. 78.

Относительно роли хроматизмов в ладо-интонационной системе народной музыки крупным знатоком фольклора В. Беляевым сказано следующее: «...Даже и при полном оформлении хроматической гаммы на народных музыкальных инструментах она почти никогда не используется в народной музыке для воспроизведения хроматических мелодических последований, а применяется только лишь в переходах (модуляциях) из одного лада в другой или же в другие». См. доклад «Организация народных ладовых систем» (В. Беляев, О музыкальном фольклоре и древней письменности, М., 1971).

Многочисленные примеры политональности и полиладовости находим и в творчестве Н. Тиграняна. Так, мелодии, развивающиеся на основе локрийского лада («Зурни-триги», «Кяндрабаз»), Тигранян гармонизирует в мажорном ладу, расположенном большой терцией ниже; в данном случае соотношение таково:

е-локр.

С-миксолид.

Полиладовость во «взаимоотношениях» мелодии и аккомпанемента наблюдаем в пьесах «Вард кошикс» и «Тун ари». Здесь мелодии, развивающиеся на основе лидийского лада, гармонизируются в одноименном мажоре.

Часто встречается и смена ладовой окраски сопровождения. Примером может служить общезвестный «Ранги»:

Е-а двойств.

А-дур, А-дур гарм., А-дур мелодич.

С некоторыми оговорками к области чередующейся полиладовости можно отнести и те случаи, когда сопровождение мелодии, развивающейся на основе неоктавного лада, бывает основано на гармониях одноименного мажоро-минорного лада. Дело в том, что последний настолько тесно связан с самой структурой звукоряда народных ладов, что является фактически его точным отражением в гармонизации. Однако есть некоторое сходство с полиладовостью в такого типа гармонизации. Ведь в мелодии, в случае выявления неоктавности лада, высотная неидентичность ступеней выступает в разных октавах, в гармонизации же нередко в одной октаве. Таким образом, если при прослушивании мелодии эта биладовость звукоряда воспринимается как свойство одного народного лада, в гармонизации то же явление переходит в мажоро-минорные перемены (Т-маж., Т-мин., D-маж., D-мин., S-маж., S-мин.), которые в вертикальном соотношении с мелодией создают некую иллюзию полиладовости.

В обработках Тиграняна также можно встретить альтерацию натуральных ступеней лада в аккомпанементе, основанную на стремлении обострить ладово-функциональные тяготения. Изредка в процессе этой альтерации создается хроматический подголосок («Дюз пар»). Однако последовательная хроматизация сопровождающих голосов в обработках Тиграняна почти не встречается. Можно сказать, что он обошел стороной эту весьма яркую композиционную деталь ориентального стиля. Здесь же заметим (чтобы не возвращаться в дальнейшем к этому), что Екмялян и Комитас также не приняли, не переняли и не применяли этой черты русского и европейского ориентализма, причем

Екмалин, отвергая его в своем творчестве, писал: «...Мы избегали применения полутонов вне гаммы (chromatisme)»²¹.

Явление это (т. е. непринятие хроматизмов—существенной профессиональной композиционной детали ориентализма) выглядит даже несколько парадоксально. Казалось бы, именно ориентализм со всеми своими компонентами (включая и хроматизмы), должен был стать отправной точкой для композиторов Востока.

Однако армянские композиторы (т. е. те, которые по сути дела первые из композиторов Востока ввели свою народную песню в русло современной профессиональной музыки), с охотой принимая и творчески переосмысливая многие композиционные принципы русской и европейской школы, в том числе и относящиеся к обработкам народных песен, вначале хроматизацию сопровождающих голосов отвергали полностью (Кара-Мурза, Екмалин, Тигранян, Комитас, Романос Меликян), а затем в сочетании с армянской мелодией применяли ее очень редко и осторожно (Спендиаров) или же давали ей столь своеобразное преломление, что она не вызывала никаких ассоциаций с ориентальными «извивами» (Хачатурян).

Принципы политональности и особенно полиладовости тонкое и своеобразное претворение находят в творчестве Екмалина. Политональность здесь проявляется в тех же соотношениях, что и у Тиграняна, полиладовость же находит более мягкое, переливчатое выражение. Так мелодии, развивающиеся на основе эолийского лада (см. «Патараг», стр. 15, 77) сопровождаются гармонизацией, в которой чередуются обороты эолийского, дорийского ладов, гармонического и мелодического минора. Песня, протекающая в гипоионийском ладу, гармонизируется с использованием аккордики ионийского и гармонического мажора («Անճրեւ Էփափ»). В другой песне, мелодия которой развивается на основе дорийского лада («Մըր խոր ցիպիլի գեղեզման»), сопровождение целиком проводится в эолийском ладу.

Неоктавная структура ладов армянской монодической музыки также получила отражение в гармонии ряда обработок Екмалина, но выражается это не в гармонизации, целиком основанной на полном мажоро-минорном ладе (как это мы встречаем у Тиграняна), а лишь в переменности ладовой структуры субдоминанты (см. «Патараг», стр. 214).

И, наконец, Комитас. Комитас, который был настолько педантичен в отношении точного отражения лада в гармонизации, что казалось бы странным обращаться за примерами политональности и полиладовости к его творчеству. Однако неоктавная структура ладов (из которой он непременно исходил при гармонизации), как мы отметили выше, сама по себе несет зачатки возникновения полиладовости (особенно в тех случаях, когда не выявляется в мелодии), и примеры такого типа гармонизации в обилии встречаются в творчестве Комитаса. Кроме того,

²¹ См. Предисловие Екмалина к изданию «Патарага».

при гармонизации мелодий, развивающихся на основе локрийского лада («Կուճի արա», «Այս, Վարալ շահ»), Комитас так же, как Тигранян и Екмялян, в качестве тоникой сопровождения избирает ступень, расположенную на большую терцию ниже локрийской тоникой.

В обработках Комитаса можно встретить и альтерацию натуральных ступеней лада, основанную на обострении тяготения побочных ступеней в главные ступени лада (см. «Գարնի ա» — хроматическая альтерация, «Միրաբի ծառ» — II; неапольтанский, «Վալ, լի լի» — альтерации, обостряющие тяготения в Т и D, двойные доминанты в «Արաբալ» и «Խնկի ծառ»).

Встречаются и весьма яркие образцы проявления полиладовости: введение в нижний голос тонического тетракорда двойственного лада, при том, что мелодия протекает в эолийском ладу («Միրաբի ծառ»), проведение третьего голоса в C-dur'e, когда основной лад мелодии — лидийский («Շարոռա Անուշ»), и, наконец, обработка песни («Զեմ կրեա խաղա») с чрезвычайно тонко проведенной в ней полиладовостью. Лад песни D-d двойственный, тональность сопровождения D-dur⁻². В маленькой прелюдии, постлюдии и в аккомпанементе в качестве основных приемов фактурного изложения выступают органичный пункт (тонический и субдоминантовый), гармоническая и гаммообразная фигурация. Во вступлении, постлюдии и аккомпанементе обрисовываются звукоряды трех ладов²²: основного (II, IV, VI, VII и XII такты), побочного — субдоминантового²³ (I такт), нижнедоминантового (XI такт) и лада с двумя увеличенными секундами (IX такт).

Сопоставление двух различных звукорядов в интерлюдии и постлюдии отнюдь не образует полиладовости, однако мы обращаем внимание и на этот композиционный прием, т. к. в дальнейшем будем иметь повод вернуться к нему в связи с творчеством Спендиарова.

Что же касается IX такта этой песни, то здесь полиладовость налицо, включая и характерное переченье на расстоянии.

* * *

Как мы писали выше, мелодической основой для обработок А. Спендиарова служили в основном песни и танцы крымских татар, армянские городские и крестьянские песни и танцы, а также русские и украинские песни.

Ладовые, интонационные, ритмические особенности армянского и русского музыкального фольклора достаточно исследованы и результаты этих исследований известны, потому мы, не останавливаясь на

²² В приложении того тома, где опубликована эта обработка, напечатан также ее одноладовый вариант. Можно сравнить с основным вариантом и заметить насколько последний интереснее.

²³ Здесь представлен звукоряд верхней потенциальной тоникой, исполняющей в данном случае функцию субдоминанты.

них, хотим лишь вкратце охарактеризовать некоторые особенности крымских народных песен и танцев, фигурирующих в произведениях Спендиарова. К сожалению, у нас нет под рукой каких-либо этнографических сборников, относящихся к области фольклора крымских татар. Если не ошибаемся, первым и пока что единственным образцом являются записи Спендиарова²⁴ и, если судить по ним, песни и танцы крымских татар представляют собой одну из интереснейших ветвей восточного фольклора. Какую из разновидностей крымского фольклора представляют записи Спендиарова—трудно определить. Крестьянские или городские эти песни? Ашугские (народно-профессиональные) или народные мелодии? Так, часть мугама «Таксим» (I часть II серии «Крымских эскизов») относится к области народно-профессионального искусства, то же самое, но с меньшей уверенностью, можно сказать о мелодиях танцев (Хайтарма, Баглама, Ойнава, Пешраф), так как исполнялись они на народных инструментах профессиональными (народными) музыкантами и, вероятно, если даже не созданы ими, то имеют отпечаток их вкуса. Такие песни, как «Край мой родимый», «Эльмас», «Лесной кизил», «Колыбельная», в том виде, в каком они фигурируют у Спендиарова, могут быть отнесены как к области народной песни, так и народных городских романсов²⁵.

Но, независимо от какой бы то ни было классификации, ясно одно, что мелодии крымских татар отличаются яркой самобытностью и исключительной красотой. Воплощенные в них оптимизм, юмор и тонкий лиризм, полнокровное чувствование жизни и полная отдача всех душевных сил в выражении того или иного настроения рисуют облик народа, сочетающего в своем характере темпераментность с душевной мягкостью.

Стройность, завершенность формы песен и танцев, разнообразная, гибкая и вместе с тем четкая ритмика, высокая организация ладового мышления свидетельствуют о том, что музыкальный фольклор крымских татар прошел многовековой путь шлифовки и кристаллизации. Мелодии, фигурирующие в произведениях Спендиарова, развиваются на основе разнообразнейших ладов, как-то: ионийского, миксолидийского, мелодического мажора², фригийского, эолийского, дорийского⁴, двойственного, дважды гармонического.

Кроме того, в основе ряда мелодий лежат переменные лады. Причем переменность встречается двоякого типа: 1) начало мелодии в одном ладу, завершение в другом (например, «Айше», C-dur—a-фриг), 2) переменность, создаваемая посредством высотной вариантности одной из ступеней. Например, высотная вариантность II ступени поро-

²⁴ Фактически А. Спендиаров являлся «пионером» в этой области, точно так же, как Н. Тигранян в области мугамов, бытовавших в Закавказье.

²⁵ Типа персидских теснифов (см. В. Беляев, Персидские теснифы, в сб. «О музыкальном фольклоре и древней письменности», М., 1971).

ждает чередование ладовых оборотов эолийского и фригийского минора (песня «Край мой родимый»), при высотной вариантности III ступени возникают мажоро-минорные переливы («Прелюдия» из II серии «Крымских эскизов»), высотная вариантность IV ступени применяется в целях опеивания V ступени («Застольная» из II серии «Крымских эскизов», III тема из «Хайтармы» для фортепиано).

Нередко встречаются мелодии, развивающиеся на основе ладов с наглядно выраженной неоктавной структурой: пляска (б) из II серии «Крымских эскизов» (G-нон.-микс.) «Хайтарма» из II серии «Крымских эскизов» g-дор.-эол.), «Хайтарма» из I серии «Крымских эскизов» (E-a двойственный), «Хайтарма» для ф-но (A-дважды гармонический неоктавный), «Прелюдия» и «Интермеццо» из I серии «Крымских эскизов» (G-гипононийско-миксолидийский).

Существует меткий афоризм: «Лад излучает гармонию»²⁶ и, если даже исходить только из этого афоризма, то станет ясным, насколько благодарным материалом для создания интереснейшего и своеобразного гармонического сопровождения могли служить для Спендиарова мелодии татарских, армянских и русских народных песен и танцев. Даже без композиторских добавлений одно только точное отражение лада в гармонизации создает красочную и многоцветную гармонизацию, высотная вариантность ступеней лада «вызывает» переливчатость ладовой структуры аккордов. Мелодии, основанные на переменных ладах, гармонизируются посредством применения отклонений или модуляций, в связи со своеобразной ладово-интонационной структурой песен возникают необычные последования аккордов, неоктавный звукоряд «отражается» в сопровождении и пр.

Примеры всех этих видов гармонизации можно найти почти во всех обработках Спендиарова, однако, как известно, он не ограничивал свою творческую фантазию лишь точным следованием за ладово-интонационной структурой мелодии. Каждая его обработка свидетельствует не только о знании ладовых особенностей народных песен, но и о следовании профессиональным традициям эпохи, и о творческом их переосмыслении, и о самобытности гармонического мышления композитора.

Хотя тема нашей статьи ограничивается лишь вопросами полиладовости, политональности, альтерации и хроматизмов (т. е. тем, что можно назвать творческим «прочтением» народного напева), однако мы на примере одного произведения Спендиарова покажем, как тесно переплетаются, образуя единое целое, отражение ладовой структуры народного напева, профессиональные традиции века и творческая фантазия композитора. Для анализа мы избрали первую обработку народных мелодий, сделанную Спендиаровым («Хайтарма» для фортепиано,

²⁶ Это афористическое выражение принадлежит музыковеду С. С. Григорьеву.

1895 г.). Почему это первое и, может быть, не совсем зрелое произведение? Потому что нам кажется, что в нем, словно в конспективной форме выразилось многое, ставшее впоследствии принципом и стилем творчества.

В «Хайтарме» использованы четыре народные мелодии—одна в интродукции и три в той части, которая и называется «Хайтарма»²⁷. Каждая из четырех тем проходит на «своем» тоническом органном пункте или фигурированной педали. Прием весьма типичный для обработки восточной народной песни. Тональность каждой из тем «избрана» так, что создает гармоническую функциональную связь между крупными и мелкими частями формы. Интродукция в E-dur мелодическом², I тема «Хайтармы» в A-dur дважды гармоническом неоктавном (гармонизация—A-dur, a-moll), II—в A-dur², III развивается на основе переменного, переливчатого лада: a—зол., A-dur мелодический, G—миксолидийский^{1, 2b}, A-мелодический² (гармонизация целиком в G-dur, g-moll)

Таким образом, при сохранении ладового своеобразия (как мы покажем в дальнейшем, оно выражается и в аккордике) тональная взаимосвязь между темами основана на принципе классической функциональной гармонии. Интродукция является доминантовой «подготовкой» I и II тем «Хайтармы», тоника III темы—натуральный вводный тон в основную тональность.

Аккордика всего произведения—классической терцовой структуры—фактуру также изложена весьма стереотипно, однако она целиком основана на ступенях народных ладов. С этой точки зрения особый интерес представляет звучание аккордов интродукции и I темы «Хайтармы». Интродукция развивается на основе мелодического лада со второй низкой ступенью и потому I₇ звучит как доминантсептаккорд: аккорд IV ступени минорный, V₇ представляет собой малый септаккорд.

I тему «Хайтармы» сопровождают аккорды, отражающие неоктавное строение звукоряда лада; отсюда две разновидности тоники—минорная и мажорная, две разновидности доминанты—D₇ и уменьшенная трезвучие: верхняя и нижняя доминанты (см. пример 4).

И, наконец, в этой же обработке обнаруживаем и композиционный прием, имеющий непосредственное отношение к нашей теме к политональности (31—32 такты «Хайтармы»). Как мы отмечали, третья тема «Хайтармы» развивается на основе переменного лада. Однако композитор здесь словно игнорирует эту ладовую многогранность мелодии и проводит ее целиком на тонической педали G-dur, g-moll.

Таким образом, здесь возникает политональность, весьма «терпко» воспринимаемая на слух (см. пример 5).

²⁷ Тема интродукции и вторая тема «Хайтармы» фигурируют в первой серии «Крымских эскизов».

²⁸ В скобках обозначается высотная вариантность ступеней.

4 Allegro non troppo

5

Чем руководствовался композитор в данном случае, объяснить нетрудно. Ведь вслед за этой темой вновь проводится I тема «Хайтармы» в тональностях A-dur, a-moll, и преждевременное появление одной из этих тональностей в предыдущей части нарушило бы динамику формы. Кроме того, этот прием кратковременной, но острой политональности вносит своеобразную терпкость, как бы «изюминку» в гармонизацию этой мелодии «Хайтармы».

Первая обработка народной мелодии, а в ней уже сочетание принципов классической функциональной гармонии с элементами натурально-ладовой гармонии с современным для композитора применением принципа политональности к обработке народной песни.

Далее с политональностью мы встречаемся в I серии «Крымских эскизов». Здесь противоречие между ладо-тональностью мелодии и гармонического сопровождения базируется на глинкавском принципе остинатной мелодии и вариантности сопровождения. В «Плясовой № 1» (мелодия вступления повторится трижды—куплетная форма), тональные соотношения мелодии и аккомпанемента следующие:

I куплет	$\frac{C-dur}{C-dur}$
II куплет:	$\frac{C-dur}{a-nat. G-mixc. (откл.)}$
III куплет	$\frac{C-dur}{C-dur \text{ с элемент. откл. в } a-moll.}$

Нетрудно заметить, что если в гармонизации II куплета политональность выступает открыто, то в III куплете она присутствует лишь в завуалированной форме и сама гармонизация III куплета словно объединяет особенности гармонизации I и II куплетов. В целом же подобное «перекрашивание» мелодии продиктовано желанием разнообразить ее звучание при повторах и отнюдь не связано с желанием композитора органически сочетать лад мелодии и аккомпанемента, а напротив, с его стремлением добиться ярко выраженного противоречия.

Итак, перед нами уже два приема создания политональности. Первый («Хайтарма» для ф-но) тональная остинатная аккомпанемента при ладово-переменной мелодии, и второй—остинатная мелодия и ладово-тональная вариантность аккомпанемента²⁹.

²⁹ К сожалению, столь интересный первый принцип, т. е. тональная остинатность аккомпанемента, в обработках Спендиарова больше не применялся, что же касается второго принципа остинатной мелодии и вариантной гармонизации, то среди обработок встречаем его в 1-м хоре деушек из II действия оперы «Алмаз» (здесь при втором

Третий принцип: гармонизация в иной ладотональности, не как вариант, вводимый в целях переукрашивания, а как основа композиторского осмысления лада песни. Здесь можно привести несколько весьма ярких примеров, часть которых относится к традиционной гармонизации фригийского или локрийского лада в ладотональности, расположенной на большую терцию ниже тоники мелодии. Другая же часть связана с весьма оригинальным принципом просветления настроения посредством гармонизации мелодии, развивающейся на основе минорного лада в параллельном мажоре. В качестве примера традиционной гармонизации фригийского лада укажем на Пляску Алмаст (часть «Кяндраз»):

cis - локр

A-dur

6 Allegro con grazia

Пример «просветляющей» политональности приведем также из «Алмаст». Танец девушек из III действия: $\frac{h - \text{эол}}{D\text{-dur} - „h“}$.

7 a tempo

проведении темы следующие соотношения мелодии и аккомпанемента $\frac{g\text{-гипофриг.}}{B\text{-dur}}$

и в романсе «Ур дур рррр» (II проведение второй темы $\frac{H\text{-dur, gis-фриг}}{gis\text{-moll, gis-dur}}$).

Причем здесь встречаемся с весьма интересной деталью: полнотональность выражается не только в сочетании мелодии и аккомпанемента, но и в самом аккомпанементе, где в качестве педали фигурирует квинта D-dur'a и тонический звук h-эолийского.

Оба этих метода находят весьма яркое воплощение в гармоническом языке романса «Wîr iur rîrîc»:

I тема (I проведение) $\frac{gis-фрнг.^{(1-4)}}{E-dur}$

I тема (II проведение) $\frac{gis-фрнг.^{(1-4)}}{Cis-dur, H-dur Cis-dur, E-dur}$

Во всех вышеприведенных примерах полнотональности замечаем одну закономерность: ладотональность мелодии и ладотональность сопровождения базируются на едином звукоряде: C-dur—a-nat., cis-фрнг—A-dur, h-эол.—D-dur и т. д.

Заметив эту закономерность, можно прийти к выводу, что полнотональность в обработках Спендиарова представлена в своем наиболее простом виде, т. е. в виде диатонической полнотональности, и именно такое использование принципа полнотональности было характерно для композиторов конца XIX и начала XX веков.

Полиладовость. Этот прием гармонизации народной песни встречается в обработках Спендиарова несколько чаще, чем полнотональность. Причем если в начальном периоде творчества полиладовость проявляется в более завуалированной и, если можно так сказать, традиционной форме (например, вертикальное сочетание нонийского и гармонического мажора), то в последних обработках (в частности, крымских мелодий) мы сталкиваемся с весьма оригинально и «открыто» осмысленной полиладовостью, выступающей уже не только как элемент гармонизации, а как сформировавшийся стилистический прием.

Первое применение полиладовости к обработке народной песни встречаем в «Татарской песне»³⁰ (1902 г.). Лад песни целиком можно определить как a-эолийский, однако заключительная часть мелодии развивается в мажорной (C-dur'ной) сфере лада, а гармонизируется она в C-dur'е гармоническом, что придает концовке романса особую романтическую возвышенность.

В «Застольной» (I серия «Крымских эскизов») полиладовость проявляется в сочетании мелодии, развивающейся на основе C-миксо-

³⁰ Эта песня-романс целиком фигурирует под названием «Элегическая песенка» в I серии «Крымских эскизов».

лидийского (+4), с время от времени проявляющимися в аккомпанементе признаками нонийского лада. Схема может быть представлена так:

G-микс (+4)

G-микс, G-ион.

8 Allegro ⁸ giocoso

8

Наибольший интерес этого примера состоит в том, что здесь доминанты нонийского и миксолидийского мажора следуют одна за другой и «перекрашивание» аккорда посредством хроматической смены терцового звука³¹ вносит дополнительный элемент ладовой переливчатости в

³¹ Напомним, что перемена ладовой окраски аккорда посредством хроматизации терцового звука нередко встречается в обработках народных песен, сделанных русскими композиторами.

течение мелодии, которая сама по себе также развивается на основе переливчатого лада³² (высотная вариантность IV ступени). Что же касается попеременной смены ладов сопровождения, то это может быть истолковано «композиторской» трактовкой миксолидийского лада, как гипононийского—миксолидийского.

Прием сходный (но не аналогичный) находим в пляске «Баглама» (№ 3) из II серии «Крымских эскизов». Лад мелодии переменный E-dur. E-микс. В сопровождении той части мелодии, которая развива-

9

³² Термин А. Кастальского.

ется на основе E-dur'a, чередуются плагальные обороты E-dur'a и E-dur'a гармонического.

В «Плаче невесты» («Крымские эскизы», II серия), мелодия которого развивается на основе а-фригийского лада с отклонением в C-dur, элементы полиладовости вносятся посредством двух композиционных приемов: I-й это басовый голос, нисходящий поступенно от II низкой ступени лада к V и в своем движении «обрисовывающий» пентахорд весьма необычного лада (1/2 тона, тон, 1/2 тона, тон), сочетание которого с основным ладом мелодии и создает явно слышимую полиладовость³³ (см. пример 9).

В функциональном отношении басовый контрапункт служит подходом к доминанте («е») и «укреплением» ее позиции, в художественном же—своим фригийским оттенком вносит дополнительное «скорбное» звучание.

Второй композиционный прием—это завершение каждого предложения мажорным аккордом (I и II предложения тоническим, т. е. A-dur'ным, а коды—мажорным субдоминантовым с хроматическим «переливом» в минор), в то время, как в «слуховой памяти» еще остается минорное звучание мелодии.

Дальше с полиладовостью или с элементами ее мы встречаемся в тех обработках Спендиарова, которые относятся к последнему периоду творчества композитора (1917—1928).

Эту страницу жизни композитора открывают обработки русских и украинских песен и завершают опера «Алмаст» и «Ереванские этюды». В обработках русских и украинских песен полиладовость встречается весьма часто, однако это чаще всего полиладовость того типа, которая органически связана с особенностями структуры русских и украинских песен, выявляющейся в народном многоголосии. Наиболее характерное проявление этой народной полиладовости—ведение подголоска от доминанты к тонике по ступеням мелодического тетраchorда минорного лада. Такого типа гармонизацию встречаем в обработках песен «Есть на Волге утес», «Вечер девки», «Ты родимая моя матушка», «Чи ты млний, пилот припав», «Дощик, дощик».

Несравненно более оригинальны приемы полиладовости, встречающиеся в последних обработках армянских и крымских напевов.

Так, в обработке армянской народной песни «К любимой» («Ան արիւնժիս», 1916 г.) хотя полиладовость встречается только в фортепьянной прелюдии, но она настолько своеобразна, что на нее нельзя не обратить внимания. С первого же проигрывания становится ясным, что верхний голос этой девятитактовой прелюдии, развивающейся вначале на основе звукоряда f-дорийского лада, а затем при движении вниз f-эолийского, точно копирует ладовую структуру мелодии песни.

³³ Этот пентахорд может быть трактован как гипофригийский лад с низкой IV ступенью (е, f, g, as, в) или как отрезок мелодического до-мажора (от III, к VII ступени).

Գի - շեր - ցե - ռեկ կը հա - ռա - շեմ ա՛րս.

օ - ռի - որդի քո սի - թուղ սեվ ա -

շե - թուղ վարդի այ - տե - թուղ

գար Յը - վե ցա՛ ————— ինչ օ — գուտու —

11 Andantino

p *mf* *p*

f rit.

В нижнем же голосе прелюдии вначале выступает f-эолийский лад, а затем f-дорийский. Схема выглядит примерно так:

$$\begin{array}{cc} \text{f-дор.} & \text{f-эол.} \\ \text{f-эол} & \text{f-дор.} \end{array}$$

Налицо полиладовость, основанная, если можно так сказать, на перекрестной перестановке ладовых элементов. Такая полиладовость в сжатой, концентрированной форме обрисовывает ладовое развитие ме-

лодин песни, совмещая в вертикали то, что дано в горизонтали, и может быть потому воспринимается ухом как нечто «само собой разумеющееся».

В обработках двух крымских народных песен «Эльмас», «Лесной кизил уста твои» приемы полиладовости находят также очень тонкое, своеобразное и вместе с тем естественно звучащее на слух претворение. Лад песни «Эльмас» Es-миксолидийский. Равитие первых интонационных циклов протекает в терцово-сфере лада (gis-локр.), но вся песня гармонизована в Es-dur'e, причем в аккомпанементе чередуются элементы ионийского и гармонического мажора. И несмотря на то, что композитор казался бы «игнорирует» натуральность лада и его своеобразный локрийский оттенок, эти переливы гармонического и ионийского мажора как нельзя лучше отражают романтическое настроение народной песни, просветляют ее, а завершение кадансом с подголоском увеличенной секунды тонко подчеркивает «восточную» принадлежность песни.

Еще более мастерски разработана полиладовость в песне-романсе «Лесной кизил». Напомним, что мелодия песни развивается на основе переменного лада. Вначале «выявляется» звукоряд двойственного лада D-g, с направленностью в сторону верхней тоникки, во II и III предложениях—лад G-dur, и заключительный каданс—опять в двойственном ладу, но завершается на нижней тонике.

Каково же гармоническое сопровождение? Песня начинается с фортепианной прелюдии, в которой последовательно обрисовываются звукоряды двух ладов g-moll'я—гармонического и g-натурального.

12

Andantino

The musical score is for a piece titled "Andantino" in G minor, 6/8 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves (treble and bass clef) with dynamics markings *p*, *mf*, and *p*. The second system also has two staves. The music features a mix of Dorian and Ionian modes, with a cadence on the lower tonic at the end.

Затем вступает голос. В первом предложении лад D-g двойственный, аккомпанемент же в g-натуральном, во втором—лад мелодии и акком-

13

Uw - rh kb nsw t znrp - pr gn hGd w shG ubq uwp

панемента точно совпадают, в третьем схема такова $\frac{\text{G-dur}}{\text{h-moll, H-dur}}$ и, наконец, в заключении:

$\frac{\text{D -- g-дв.}}{\text{g-moll, G-dur}}$

14

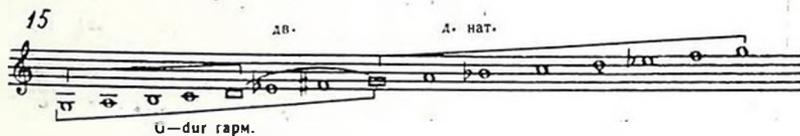
hnlr kr sw - Gaur. kr Gw - jbr gn wj - qhg

Как видим, гармонизация почти всей песни (за исключением второго предложения) основана на использовании принципов полиладовости и политональности (третье предложение).

Однако мелодия и гармонизация настолько органически сливаются и эти вертикальные сочетания различных ладов настолько мягко звучат, что начинаешь подозревать здесь какое-то творческое волшебство. На

самом деле, тут—чуткое постижение ладовых особенностей народной песни, ладов народной музыки вообще и мастерское их переосмысление в процессе художественного творчества.

Представим себе звукоряд двойственного лада (на основе которого развивается мелодия песни «Лесной кизил»), расширенный до диапазона двух октав:



От потенциальной верхней тоники вверх «идет» g-натуральный минор—тот самый, который впервые «показывается» в фортепианном вступлении, чередуясь с двойственным ладом мелодии³⁴, и который ложится в основу гармонизации первого предложения. Вниз от нижней потенциальной тоники звучит пентахорд U-dur'a, основные тона которого и составляют завершающее песню мажорное трезвучие. Таким образом, полиладовость, столь явно видимая и слышимая в обработке песни «Лесной кизил», оборачивается расширенной трактовкой народного неоктавного лада, но такой трактовкой, которая использует биладовость звукоряда двойственного лада, для создания в вертикали того сочетания, которое в профессиональной музыке называется полиладовостью.

В 1925 г. Спендиаров создал «Ереванские этюды». Кажется трудно себе представить что-либо более национальное по содержанию, по форме, по звучанию. Каждое созвучие, каждый аккорд, каждый подголосок этого произведения тесно связаны, слиты с мелодией и ее ладо-интонационной спецификой. Вместе с тем, при внимательном рассмотрении, оказывается, что подголоски, опевающие мелодию «Դուն էն զիւնն», основаны не только на звукоряде E-дважды гармонического лада (Чаргя), в котором протекает мелодия. Композитор в качестве основной тональности выдвигает a-moll, но это, естественно, не порождает политональности, так как вытекает из двойственной природы лада, в котором I и IV ступени могут фигурировать наравне в качестве тоники, и потому не на это мы обращаем внимание.

Дело в том, что при так называемой классической гармонизации (Екмялян, Тигранян, Комитас), какая бы из ступеней лада не избиралась в качестве тоники сопровождения, звукоряд лада в аккомпанементе сохраняется. Здесь же у Спендиарова в сопровождающих голосах с первых тактов вариантно альтернируется IV ступень лада (ре диез и

³⁴ Вот здесь и возникает аналогия с комитасовской обработкой песни «Զևոյ Կրկն խաղա», где также чередуются звукоряд основного двойственного лада и его продолжения вверх от верхней потенциальной тоники.

ре бекар), что порождает даже мягкие переченья (VII, VIII такты), и VI ступень лада (фа диез, фа бекар). О природе этих альтераций мы скажем ниже (в соответствующем разделе), а здесь остановимся на том подголоске (цифра 2 партитуры), который в своем движении обрисовывает то гармонический, то мелодический тетракорды. Гармонический связан с основным ладом мелодии, мелодический же мы не найдем в звукоряде лада, если даже расширим его (по примеру анализа предыдущей песни) до диатоназа двух октав.

Сочетание мелодии, развивающейся на основе дважды гармонического лада, и подголоска, «выпевающего» верхний тетракорд мелодического минора, и образует полиладовость.

Причем на этот раз полиладовость, искусственно созданная композитором, столь органически вкраплена в общее гармоническое развитие, что можно только поражаться слуховой чуткости композитора.

В чем же здесь секрет? Очевидно, в том, что композитор остро чувствовал, какая из ладовых структур наиболее близка ладу мелодии, и соответственно использовал ее в гармонизации.

Столь же мастерски вводятся элементы полиладовости в народные танцы, использованные в опере «Алмаст». Так, в танце Алмаст («Чирп чирп») мелодия, развивающаяся на основе D-лидийского, сопровождается гармонизацией, в которой перемежаются ладовые оттенки D-dur'ной пентатоники, гармонического мажора и лидийского лада. В результате мелодия словно «подсвечивается» с разных сторон, выявляя различные грани своей ладовой красочности.

16 Poco più mosso

The image shows a musical score for a piece titled "16 Poco più mosso". It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is divided into five measures. The first measure starts with a dynamic marking of *mf*. The second measure has a *p* marking. The third measure has a *p* marking. The fourth measure has a *f* marking. The fifth measure has a *f* marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests. There are also some accidentals and phrasing slurs. The overall style is characteristic of a folk or nationalistic composition.

То же расцветивание мелодии посредством введения «оттенков» различных ладов в аккомпанементе наблюдаем и в III танце Алмаст («Шавали»), где мелодия, развивающаяся на основе h-эолийского, сопровождается аккомпанементом, в котором чередуются признаки эолийского и гармонического минора. Создающаяся в этом случае полиладовость ($\frac{h\text{-эол.}}{h\text{-эол. гарм.}}$) опять-таки не затушевывает истинно народного, национального звучания.

И, наконец, еще о двух принципах гармонизации народного материала, об использовании ладовой альтерации и хроматизмов в сопровождающих голосах. Собственно говоря, об одном из видов альтераций уже было сказано—это относится к тем случаям, когда альтерации «вызывали к жизни» новое ладовое образование, вступающее в противоречие с основным ладом мелодии, т. е. об альтерациях, создающих полиладовость. Но ведь в музыкальной литературе встречается сплошь и рядом и такая альтерация сопровождающих голосов, которая не дает самостоятельного ладового образования, а лишь обостряет тяготение побочных ступеней лада в главные.

Если судить с точки зрения А. Кастальского или Комитаса, то подобный тип альтерационных изменений диатонических ступеней лада противоречит природе народной песни. Однако, как мы отметили выше, русские композиторы в своих обработках нередко использовали альтерацию диатонических ступеней лада в сопровождающих голосах, причем эта альтерация временами приводила к хроматизации сопровождения, что также резко осуждалось Кастальским. Но профессиональная традиция века есть традиция, почти правило, и от нее просто не убежешься, и потому и в обработках Спендиарова мы весьма часто сталкиваемся с принципами альтерации и хроматизации сопровождающих голосов. Причем у него, так же как и у русских композиторов, можно выделить в основном две разновидности альтерации: 1) альтерация без использования хроматических ходов, 2) альтерация с использованием хроматических ходов.

И тот и другой способ могут так «преобразовать» лад гармонического сопровождения, что он станет частично или полностью альтерированным или хроматизированным и уже этими только своими свойствами будет противостоять или противоречить натуральному диатоническому ладу народной мелодии.

Проявление и «источники» хроматизации также могут быть разными: 1) обострение ладовых тяготений, 2) хроматическое опевающее противосложение или подголосок, 3) хроматизация сопровождения, основанная на использовании высотной вариантности ступеней лада или неоктавного строения ладов.

Наиболее простой и обычный способ ладовой альтерации с использованием хроматических ходов встречаем уже в одной из первых обработок народных мелодий—в «Татарской песне» (1902 г.), далее в «Колыбельной», в «Плясовой», в романсе «Лесной князь», в «Ереванских этюдах» («Энзели»). В 1-м хоре девушек из II действия оперы «Алмаз», в обработке украинской песни «Хіба ж я тобі не казала».

Наиболее интересным типом ладовой альтерации посредством использования хроматических ходов нам представляется третий тип, т. е. те случаи, когда композитор использует существующий в ладу мелодии хроматизм на расстоянии (высотную вариантность ступеней) или неоктавность строения лада (разновысотное положение одной и той

же ступени в разных октавах). переводы в сопровождающих голосах эти хроматизмы на расстоянии в хроматизмы подлинные. Изменение структуры аккорда в эти моменты звучит особенно ярко и колоритно и наиболее органично вписывается в ладовое развитие мелодии, словно подчеркивая ее бикладовость. Примеры этому можно найти во второй серии «Крымских этюдов» («Прелюдия» и «Плач невесты»).

А. Шавердян в своей небольшой книге о Спендиарове писал: «В подходе к народному творчеству Спендиаров не был ни этнографом-ученым, ни пресыщенным любителем экзотики. Обработывая народные песни, Спендиаров стремится прочесть их конкретное содержание, правильно понять и выявить их художественное своеобразие. Это была самая высокая, самая важная и творчески плодотворная традиция, которую завещали русские классики от Глинки до Римского-Корсакова и которую Спендиаров сумел воспринять своей здоровой и цельной творческой натурой».

Книга А. Шавердяна была издана в 1939 году, и вот сейчас, нам представляется, что еще тогда, не изучив, может быть столь досконально творчество Спендиарова, Шавердян дал наиболее верное определение творческого принципа спендиаровских обработок: не этнограф-ученый и не пресыщенный любитель экзотики, а творец, развивший заветы своих русских учителей. Здесь можно добавить лишь то, что учителем Спендиарова в обработке народной песни были не только русские композиторы, но и армянские—Екмаян, Тиграян и частично Комитас. Мы пишем «частично», т. к. при всем стремлении ряда музыкантов следовать Спендиарова прямым преемником Комитаса разница их творческих натур, творческих принципов выступает слишком явно. Комитас сочетал в своем лице этнограф-ученого и великого творца, опередившего в определенном смысле свое время. Из этих его качеств и исходит проникновеннее в самые глубины народного творчества, точное и даже педантичное отражение ладовой и интонационной специфики³⁵ в полифоническом (именно полифоническом) многоголосии и высочайший художественный результат.

Спендиаров—истинный сын своего века, в своем подходе к народной песне следующий определенным традициям и преломляющий эти традиции в обработках восточных народных мелодий.

Так же, как и его русские учителя, он отнюдь не стремился точно раскрыть лад мелодии в гармонизации и применял в ее обработке те достижения профессиональной музыки своего времени, которые возможно было применять, не искажая своеобразие ее звучания. В его обработках сочетаются как единое целое классическая мажорно-минорная система и элементы натурально-ладовой гармонии, полиладовость и

³⁵ Редкие случаи его «выхода» за ладовую структуру мелодии нами были указаны.

политональность, связанные в одном случае с органическим расширением звукоряда песни, в другом—являющиеся плодом его композиторской фантазии, и лишь отличный вкус и чуткое ухо были ему «указчиками».

В чем же тогда неумирающая сила его обработок? Почему в наши дни, когда Комитас был поднят на высочайший пьедестал, рядом с ним не меркнет имя Спендиарова? Очевидно, в том же, в чем выявляется непреходящая художественная ценность всех обработок великих мастеров. Сколько их на «счету» профессиональной музыки? Великое множество. Ведь не вызывает сомнения, что композиторы всех времен использовали в своем творчестве народную или духовную песню, осмысляя или, скорее, переосмысливая ее в духе профессиональных традиций своего века. Кто знает, сколько народных и духовных мелодий в мессах Палестрины, хорах Орландо Лассо, в «страстях», мессах, кантатах, фугах, хорах Баха? Но, слушая их, мы не думаем о том, насколько верно их гармонизация отражает ладовую структуру народной песни или танца.

Ведь каждая обработка есть именно обработка, а не сама народная песня и на ней (хочет того композитор или нет) лежит всегда печать своего времени. В ней отражается принцип ладового мышления эпохи и традиции профессиональной музыки. И в этом смысле, как бы ни был велик композитор, он может лишь несколько опередить своих современников (как это случилось с Комитасом). Но независимо от того, в какое время создавалась обработка, ценность самой обработки будет определяться одним коэффициентом—талантом композитора, его способностью создавать подлинно волнующие по своему эмоциональному накалу произведения, его умением выискывать в структуре народной песни, народных ладов, ритмов те элементы, которые соответствуют художественным и профессиональным требованиям века, и, наконец, его чутким слухом и безошибочным вкусом, диктующим ему принципы органического сочетания профессиональных традиций века с народной песней.

Всеми этими свойствами обладал Спендиаров и потому его обработки народных напевов не только сохраняют свою художественную ценность, но и могут служить «учебником» для тех, кто пожелает понять секрет обработки народной песни. Именно понять, а не перенять. Ибо обрабатывать народную песню так, как это делал Спендиаров, в настоящее время не имеет смысла (как нет смысла в любом подражании), но изучение его обработок может послужить толчком для самой смелой творческой фантазии и направить ее в сторону изыскания в неисчерпаемом источнике народной песни тех средств, которые помогут ей органически войти в русло даже столь сложной музыки, какой является музыка второй половины XX века.

ПРОГРАММНЫЙ СИМФОНИЗМ СПЕНДИАРОВА

Симфоническое творчество Спендиарова—богатая и ценная часть наследия классика армянской музыки. Оно составляет и важную, существенную часть симфонического наследия армянской профессиональной музыки. Спендиаров фактически заложил основы национального симфонизма, оказав огромное влияние на весь ход его развития, на формирование характера мышления многих армянских композиторов.

В списке симфонических произведений Спендиарова не очень много названий. Две пьесы для малого оркестра, Старинный танец, Концертная увертюра, Крымские эскизы (первая и вторая серии), симфоническая картина «Три пальмы», Концертный вальс, Траурная прелюдия памяти Н. А. Римского-Корсакова, марш «Разудалые бойцы», «Этюд на еврейские темы», «Ереванские этюды», две оркестровые сюиты из оперы «Алмаст», симфоническая картина «Измена» из оперы «Алмаст». Вот и весь перечень симфонических произведений композитора. Как видим, преобладают произведения с конкретными названиями, большинство которых предполагает конкретную или обобщенную программу. Следовательно, характер музыкального мышления композитора имел определенную направленность.

И действительно, в симфоническом творчестве Спендиарова главным и ведущим является картинно-образное начало, образная выразительность мышления. В этом проявляется яркий индивидуальный характер его стиля.

Подобный образ мышления сложился у композитора с раннего детства, когда еще маленьким ребенком он с упоением вырезал из шелковой бумаги фигурки различных зверюшек, делал выразительные рисунки. О том, насколько это было интересно и талантливо, свидетельствует тот факт, что на эту, казалось бы, забаву маленького Спендиарова обратил особое внимание Айвазовский. Увидев однажды в доме Спендиаровых, с которыми великий художник был в дружбе, этажерку с бумажными изделиями маленького Спендиарова, он был пленен талантом ребенка и настоятельно советовал родным будущего композитора обучать сына скульптуре.

Внучка художника, в будущем жена композитора, Варвара Леонидовна Спендиарова вспоминала: «Я была крошечной девочкой. Как-то приехал к нам в Петербург дедушка Айвазовский. Он показал моему отцу птиц, лошадок, рыб, сделанных из шелковой бумаги. Помню, целая коробка у него была. Сделаны они были удивительно: у птиц каждое перышко выделано, у лошадок каждый мускул чувствуется. Ну просто как живые! Он сказал папе: «У Спендиаровых есть удивительный ребенок. Он целые дни мнет ручками шелковую бумагу, выделывая эти вещи. Я привез показать в Академии».

Безусловно, есть прямая связь между этим детским увлечением (мальчик также недурно рисовал) и проявившейся в будущем в композиторском творчестве тягой к картинной изобразительности, к образной конкретности музыки. Это, несомненно, отражает характер художественного мышления, который, как говорят факты, формировался исподволь и очень последовательно. С раннего детства композитора увлекали картины народных празднеств, живые выразительные сцены народного быта. В среде крымских татар (жизнь композитора прошла в Крыму, где среди живописной красочной природы своеобразный и характерный быт местных татар составлял его неделимую и органическую часть) пылкий ум, живое воображение и художественно наметанный глаз композитора получали обильную пищу. Он подолгу с упоением слушал игру народных музыкантов, наблюдал особенности быта, увлекался народными празднествами. И потом воспроизводил увиденное и услышанное в своеобразных, ему одному свойственных музыкальных образах, сообщал им новое художественное качество, отмеченное яркой неповторимой индивидуальностью.

Так, замечательными образцами жанрового программного симфонизма являются две серии «Крымских эскизов». Они возникли под непосредственным впечатлением увиденного и услышанного композитором с раннего детства. Наблюдательный и живо впитывающий яркие впечатления маленький Спендиаров, бывало, с упоением и неотрывно смотрел на различные обряды, празднества, народные гулянья.

Обильно питали воображение композитора не раз виденные им празднования масленицы в Карасубазаре, где жили родители Натальи Карповны, матери композитора. Праздновал масленицу, обычно, весь город. Это бывало необычайно пестрое, увлекательное, яркое зрелище. Площадных борцов сменяли комедианты, затем появлялись канатоходцы, дрессировщики, плясуны. А мальчик наблюдал, запоминал, его память прочно фиксировала своеобразие движений, ритмическую неповторимость танцевального рисунка, живую смену настроений, национально характерные штрихи. А позже, когда стал осуществляться замысел «Крымских эскизов», из глубоких тайников памяти всплывали художественно зримые картины, воплощаясь в яркие и неповторимые музыкальные образы.

Богатой пищей для «Крымских эскизов» служило непосредственное

знакомство с фольклором. В доме Спендиаровых и родных матери часто слышались песни, наигрывались народные мелодии, а нередко и кто-либо из местных жителей, зашедших навестить гостеприимный дом, демонстрировал свое танцевальное искусство. Спендиарова пленяли чарующие мелодии крымских татар, так похожие на мелодии закавказских народов, восхищали красивые и своеобразные танцы—хайтарма, ойнава и другие. Он записывал народные напевы на нотную бумагу, а затем воспроизводил их на скрипке или на рояле. Так, первые наброски «Крымских эскизов» им были сделаны в доме Мазировых, где некоторые мелодии, награнные на рояле, возможно, всколыхнули таиншееся в глубине сознания смутное желание воплотить знакомые и родные с детства образы в цельное музыкальное произведение.

Уже зрелым музыкантом, пройдя школу композиции у Римского-Корсакова, восприняв живые, передовые традиции русской новой музыкальной школы, Спендиаров в Крыму часто окружал себя народными музыкантами, просил их подолгу наигрывать то тягучие и задумчивые, то острые и задорные народные мелодии. Зная очень хорошо с детства народную музыку крымских татар, Спендиаров, тем не менее, искал более достоверные источники их бытования, придирчиво и кропотливо отделял свое первое циклическое симфоническое произведение.

Первая серия «Крымских эскизов» была закончена в 1903 году. В том же году произведение было исполнено в Петербурге. Характерно восклицание А. В. Оссовского по поводу этой музыки: «Едва зазвучала «Плясовая» (первый номер эскизов.—*М. Т.-С.*), как нам показалось, что крымское солнце засияло над нами!». Это замечание косвенно отражает суть впечатлений от «Эскизов» Спендиарова—живую конкретную образность их музыки.

Первая серия «Крымских эскизов» состоит из четырех номеров—«Плясовая», «Элегическая песня», «Застольная» и «Хайтарма». Контрастные по настроению, характеру образов, эти пьесы отражают различные стороны красочного быта крымских татар, напоминают живописные зарисовки мастера кисти.

«Плясовая»—небольшая изящная миниатюра, состоящая из двух разделов: медленного вступления и оживленной плясовой. Вступление (*Andantino pastorale*) вызывает в воображении картину медленного пробуждения природы. Задумчивое соло фагота звучит мягко и проник-

17 *Andantino pastorale*

The image shows a musical score for a piece titled 'Andantino pastorale'. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music is written in a simple, flowing style with many slurs and ties, characteristic of a pastiche or a folk-inspired melody. A dynamic marking 'p' (piano) is placed below the first staff. The second staff continues the melody with similar phrasing and dynamics.

новенно. Эта грациозная мелодия удивительно гибка, ритмически капризно-прихотлива (смена метра 4/8 и 5/8).

Постепенное подключение других голосов оркестра оживляет картину—словно прозрачный воздух прорезают золотистые нити солнечных лучей. Легкая инструментовка, гармонии, в которых много пустых квинт (характерная особенность музыки Востока), обилие октав, мягкие инструментальные штрихи—все это усиливает ощущение простора, воздуха.

В эту картину оживающей природы органично вписывается светлая, веселая плясовая. Кажется будто на лужайку вышли народные музыканты с бубнами и долами (в оркестре—литавры, барабаны) и заиграли задорную, бойкую плясовую, и все вокруг закружилось в веселом, безудержном таще. Плясовая мелодия с каждым вариантным проведением обогащается новыми оркестровыми голосами, новыми тембрами (к флейте постепенно подключаются гобой, кларнет и другие инструменты), звучит все полнее, красочнее, пляска делается все более стремительной, самозабвенной.

Вторая картина эскизов—«Элегическая песня»—полна необычайной красоты лирического чувства, возвышенного восторга. В воображении возникает образ знойной ночи, напоенной ароматами моря и звуками страстных любовных напевов. Нежное соло гобоя на фоне

18 Largo

The musical score is for a piece titled "18 Largo". It is written in G major (one sharp) and 4/8 time. The score is divided into two systems. The first system begins with a vocal line in the treble clef, marked with a piano (*p*) dynamic. The vocal melody is characterized by long, flowing lines with many ties. Below the vocal line is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together, providing a steady accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, maintaining the same melodic and rhythmic characteristics.

мягких переливов арфы выпевает благородный мотив, ласкающий слух своей певучестью, пластичным движением мелодической линии. В последующих вариантах темы появляются новые оркестровые голоса, выразительные подголоски, имитирующие основные мотивы мелодии, в фактуру оркестровой ткани вписываются новые штрихи, но все время не перестает звучать страстно взволнованный любовный напев. Он разрастается, ширится, сохраняя при этом благородную сдержанность, одухотворенную красоту выражения. Особый аромат сообщает мелодии изысканный колорит золотого лада.

«Элегическая Песня» — тонко выписанная акварель, один из поэтических шедевров Спендиарова.

Третья часть сюиты — «Застольная». Это яркая жанровая картина веселого бесшабашного праздника. Построена на выразительной смене настроений, повторном чередовании коротких контрастных разделов — быстрого и медленного. Тут можно услышать и задорную шутку и по-своему изящный юмор, и буйное веселье пирующих — в стремительно взлетающих мелодических линиях с неожиданными акцентами-приседаниями на последних шестнадцатых, в «смешных» синкопах медленно-го эпизода (*Piu lento*), словно изображающих неуклюжий пляс

19 Allegro giocoso



20 Più lento



хмельных танцоров, в чередовании синкоп и стаккато, в непрерывном равномерном кружении мелодического рисунка, сохраняющего инерцию движения и в медленных эпизодах.

Заключительная часть сюиты — плясовая «Хайтарма». Положив в основу подлинный вариант карасубазарской хайтармы, слышанной еще в раннем детстве в доме деда, Спендиаров обогатил народный материал,

вправив в красочную изобретательную гармоническую оправу, надев в легкий, прозрачный оркестровый наряд. Группа ударных имитирует народные ударные инструменты, создавая характерную ритмическую основу. Медленный лирический запев, полный страстного томления, подернутый легкой дымкой меланхолии, переходит в светлый, веселый, полный огня и задора плясовой раздел. В целом создается живая, искрящаяся неподдельными красками сцена оригинальной плясовой, которую Спендиаров не раз наблюдал в среде крымских татар.

Итак четыре части первой серии «Крымских эскизов» представляют собой четыре живые, красочные, образно-характерные жанровые картины, вызывающие яркие и конкретные образные ассоциации.

Вторую серию «Крымских эскизов» Спендиаров написал почти после десятилетнего перерыва. Уже было создано его замечательное сочинение, представляющее великолепный образец программного симфонизма—симфоническая картина «Три пальмы». Был создан и ряд других произведений, в которых оттачивался стиль и мастерство симфонического мышления композитора. Это, безусловно, наложило известный отпечаток на партитуру второго крымского опуса. Но основной принцип остался неизменным—во второй серии эскизов композитор продолжал живописать в музыке близкие с детства образы жизни и быта крымских татар. О возникновении замысла этого сочинения дочь композитора М. Спендиарова в книге, посвященной отцу, пишет: «...Летом 1912 года... созрело в его душе второе крымское симфоническое произведение, навеянное мягкими контурами судакских холмов, позвякиванием бубенчиков пасущихся стад и поэтическими обрядами крымских татар, сопровождаемыми близкими ему с детства татарскими напевами... Вот сакля, убранный разноцветными платками, вот окутанная чадрой невеста в кругу оплакивающих ее подруг. Заслышав звуки «Хайтармы», две грациозные татарочки пустились в пляс, чуть притоптывая и шелестя «даре». Вот двинулось по узкой улочке деревни торжественное «шествие жениха». Освещая себе путь факелами, оно движется медленно и ритмично под мужественный маршеобразный мотив...».

Эти живо описанные образы талантливо воплощены в шести картинах второй серии—«Таксим» и «Пешраф» (Прелюдия и Интермеццо), «Песнь любви», «Пляска Баглама», «Плач невесты», «Песня о мышке», «Пляска Ойнава» и «Хайтарма». Сами названия частей направляют внимание слушателя на определенный образ, на конкретную ассоциацию. Но кроме этого имеется и письменное свидетельство композитора, раскрывающее смысл программного замысла этого сочинения.

В программе концерта, состоявшегося в Феодосии 6 августа 1913 года, имеется пояснение программы, в частности «Песни о мышке»: «Наделала беды проказница-мышка: прыгнула на стол и укусила красавицу, а зубы у мышки острее иглы. Красавица уронила тарелку, тарелка разбилась, мышка побежала и по дороге напугала степенную старуху.

Еще пуше засуетилась мышка, прибежала к ручью; мышку поймали и убили».

Эту забавную программу можно рассматривать как остроумную шутку, и «Песня о мышке» действительно музыкальная шутка, выполненная с блеском, изобретательно, с подлинно художественной выдумкой. Тема проказницы-мышки найдена очень точно—суетливо «бегущая», застывающая на какое-то мгновение (сипкопы), она живо передает беспокойный бег затравленного зверька. Звучание флейты-пикколо делает образ еще более выразительным. «Разбегающиеся» голоса оркестра (встречные, расходящиеся мотивы) создают атмосферу суматохи, панической беготни.

Для «сгущения красок» этой остроумной сценки композитор прибегает к методу оркестрового варьирования, использует в партитуре тембр засурдиненной трубы, игривый бой малого барабана, скрипичных флажолетов, применяет эффект контрастных контрапунктических линий. В целом он создал оригинальную, насыщенную юмором музыкальную сценку.

«Песня о мышке»—пятая пьеса второй серии «Крымских эскизов». Первые четыре и шестая связаны в основном с лирическими и танцевальными образами.

Первая часть состоит из двух разделов—«Таксим» и «Пешраф» (Прелюдия и Интермеццо). «Таксим»—часть мугама, исполняемого народными музыкантами. Вправив одnogолосную мелодию в нежный оркестровый наряд, обогатив тембровыми и гармоническими красками, композитор придал этой прекрасной мелодии новое звучание. Она льется свободно, на широком дыхании, подобно вдохновенной импровизации.

21 Andante
Violino solo

The musical score is for a violin solo, marked 'Andante'. It begins at measure 21. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system consists of two measures. The first measure contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). The second measure contains a triplet of eighth notes (D5, E5, F#5) followed by a quarter note (G5). The dynamic is marked 'pp'. The second system also consists of two measures. The first measure contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). The second measure contains a quarter note (D5) followed by a quarter rest. The dynamic is marked 'mp'. The score is written on a grand staff with a treble clef for the violin and a bass clef for the piano accompaniment.



Импровизационный характер носят развернутые фазы-волны (подъем—спад)—три варианта основной мелодии, которые складываются в завершенную, компактную форму. Ее линии подобны изящно струющемуся восточному узору, кажущаяся импровизационная вольность которого подчинена строгим внутренним законам построения композиции.

Своеобразие и тонкий аромат сообщает музыке высотное варьирование терции b-h. Это высотное смещение, завершая каждую фазу-волну (период), с одной стороны, закругляет, завершает ее, а с другой—как бы «набирает дыхание» для новой волны, нового лирического порыва.

Возникает удивительное ощущение типично вокальной кантилены, хотя характер мугама—сугубо инструментальный. Кажется, будто влюбленный певец в тиши пленительной южной ночи страстно восхваляет возлюбленную.

Вслед за Прелюдией звучит «Пешраф»—Интермеццо. Живая «бодрящая» мелодия, маршеобразный ритм, оттененный характерными акцентами ударных, бойкая переключка оркестровых голосов (имитации), многоголосная ткань партитуры—все это в целом создает впечатление массового оживленного праздничного шествия.

Располагая части сюиты по принципу контраста, композитор чередует оживленные и медленные части. Так, вслед за праздничным «Пешрафом» следует «Песнь любви». Поэтичная, построенная на лирической выразительной кантлене, музыка этой части пленяет целомудренной чистотой образов, сдержанностью выраженных чувств. Словно одинокий влюбленный певец, укрывшись в тиши прохладной ночи, один на один с природой изливает ей свою душу, свой восторг. Отсюда—свободный распев мелодии, приглушенный тембр гобоя, близкий человеческому голосу, подобные всплескам моря переливы арфы.

Композиционное строение этой пьесы напоминает «Элегическую песню». Здесь тоже в основу положена широкая, неторопливо льющаяся мелодия и ее два вариантных проведения. Мелодический образ при-

23 Adagio con moto

The musical score is for a piece titled "23 Adagio con moto". It is written for Clarinet in G (C. ingl.) and Clarinet in Bb (Cl.). The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system has three measures. The second system has four measures. The score is for C. ingl. and Cl. (Clarinet). Dynamics include mf, p, and f. The tempo is Adagio con moto. The style is espressivo.

И, наконец, последний номер сюиты—две пляски (как и в первом номере) «Ойнава» и «Хайтарма». Чередование двух разнохарактерных плясок—медленной «Ойнавы» и огненной «Хайтармы»—типичное воспроизведение подлинного бытования народных танцев, где существуют свои неписаные, но строгие правила «программирования» песенных и танцевальных представлений. Сохраняя эти правила, Спендиаров сообщает им большую жизненность, конкретную достоверность.

В первой серии композитор использовал карасубазарский вариант, здесь же сочетает элементы нескольких вариантов—старокрымского и армянского. Во второй серии этот танец отличается большей напористостью, стремительностью, в нем больше огня, темперамента. Здесь как бы сочетаются два разнохарактерных танца—волевой, напористый мужской и нежный, лирический женский. Таким образом, картина делается более красочной, разнообразной, более, так сказать, живописной.

«Крымские эскизы», несомненно, одни из лучших и ярких образцов жанрового программного симфонизма в армянской музыке.

В 1905 году Спендиаров закончил одно из своих замечательных симфонических сочинений—симфоническую картину «Три пальмы». К этому времени Спендиаров был уже вполне сформировавшимся композитором, с определившимися вкусами, творческими интересами. Уже был завершён период занятий с Римским-Корсаковым, но творческие и дружеские связи с учителем не прекращались. Спендиаров был в дружеских отношениях с Глазуновым, Оссовским, Штейнбергом, Блуменфельдом и многими другими деятелями русской культуры. Он дышал атмосферой передовой русской музыкальной культуры своего времени.

Римский-Корсаков и как педагог и как композитор многое предпринял в творчестве Спендиарова, часто прямо или косвенно направляя его творческую мысль и фантазию.

В «Дневниках» В. В. Ястребцева имеется запись, указывающая на то, что среди отобранных Римским-Корсаковым поэтических произведений, намеченных им в качестве литературной основы для музыкальных сочинений своих учеников, была поэма «Три пальмы» Лермонтова,—читаем в книге Г. Г. Тыранова «А. А. Спендиаров». Возможно, Римский-Корсаков подсказал Спендиарову идею создания симфонического произведения на лермонтовский сюжет.

Обращение к сюжету «Трех пальм» было характерно для умонастроений русской интеллигенции начала века. В литературе, живописи, в частности, в музыке, громко звучал голос протеста против насилия. Нередко в аллегорической форме провозглашались волюнтаристские идеи, выражалось возмущение против гонений и притеснения человеческой свободы. Эти идеи были близки и Спендиарову. Восточная легенда Лермонтова о трагической истории трех пальм, отразившая в себе волюнтаристские идеалы поэта, оказалась очень созвучной и общественно-идейной направленности и характеру творческих устремлений композитора, всегда тяготевшего к созданию музыки выразительной и вместе с тем образно-конкретной, картинно-изобразительной. Спендиаров очень любил это свое сочинение, хотя из прирожденной скромности никогда не говорил об этом прямо. Об этом скорее свидетельствует тот факт, что в свои авторские концерты композитор всегда включал «Три пальмы» и исполнял сочинение с огромным воодушевлением. И еще—письмо близкому другу, композитору Аренскому, в котором проскальзывает авторское отношение к этому произведению. Он писал: «В мае я закончил симфоническую картину для оркестра на стихи Лермонтова «Три пальмы». Так как ты не признаешь программную музыку, то, быть может, не сочувствуешь и моему новому произведению, хотя чрезвычайно поэтичное стихотворение «Три пальмы», несомненно, представляет благодарный материал для музыкального произведения».

Восточное сказание Лермонтова о трех пальмах, тоскующих в знойной пустыне по человеческому теплу, жаждущих быть полезными людям, полных любви, чувства жертвенности, но вместе с тем волюнтаристских и гордых,—один из подлинных шедевров поэта. В стихотворении Лермонтова композитора привлекла его романтическая настроенность, драматичность сюжета, который насыщен острой конфликтностью ситуации, динамичностью действия и в то же время пронизан значительной ведущей идеей, полон философской глубины. Все это, несомненно, представляло благодарный материал для композитора.

Симфоническая картина Спендиарова «Три пальмы» примыкает к типу программных произведений, в основе которых лежит конкретный сюжет, получающий последовательное отражение в музыке. Потому

композиция «Трех пальм» может быть названа последовательно-сюжетной (по терминологии В. Бобровского). Взятый за основу текст стихотворения получает в композиции и картинно-изобразительное и, что очень важно, идейно-эмоциональное отражение. Важно потому, что если во главу угла не поставлена основная идея, сочинение будет иллюстративно-изобразительным, лишенным художественной значимости. «При всей возможной сложности любой сюжет обладает основной идеей, воплощение которой составляет одну из форм отражения сюжета в программном произведении,—пишет Бобровский.—Отражение основной идеи сюжета требует его концентрации, выделения главных линий развития, требует глубокого обобщения. Такому обобщению особенно поддаются ярко конфликтные сюжеты»¹.

Именно к такого рода ярко конфликтным сюжетам относится сюжет лермонтовского восточного сказания «Три пальмы».

Содержание легенды уложилось в стройную, выразительную, динамично-развивающуюся, полную художественно-ярких деталей форму. «Поэтическая правда не может появиться на свет как продукт внешней, неожиданной найденной формы; скорее наоборот, она вытекает из самого существа поэзии, и это существо создает соответствующую содержанию форму. В таком виде она проникает в жизнь, заговаривает с людьми как со знакомыми и заставляет их верить в чудесное»².

Это тонкое замечание Э. Т. Гофмана очень точно отражает существо формы симфонической картины Спендиарова, гибко и поэтически вдохновенно отразившей содержание лермонтовского сказания. Именно благодаря художественно совершенной форме Спендиаров сумел «заговорить с людьми», заставил их поверить в трагическую историю трех пальм, волноваться и переживать вместе с собой.

При всей приверженности к традиционным классическим формам Спендиаров в «Трех пальмах» создает своеобразную композицию, где картинная изобразительность сочетается с драматической насыщенностью, динамикой развития «музыкального действия», сквозная вариационность приведена в органическое соответствие с сонатными принципами.

Эта, по выражению М. Тэрьяна, «синтезированная» форма (точнее, в ней слились воедино принципы сложной трехчастности, сонатности с зеркальной репризой и вариационности, пронизывающей все произведение единым драматургическим стержнем) очень гибко и поэтически вдохновенно отразила содержание лермонтовского сказания.

Кстати, все характерные особенности формы спендиаровской картины имеются в лермонтовском стихотворении. Обратите внимание на драматургию развития сюжета у Лермонтова (привожу текст «Трех пальм» в варианте с сокращениями, которые сделаны Спендиаровым):

¹ В. П. Бобровский, Программный симфонизм Шостаковича. Сб. «Музыка и современность», М., 1965, стр. 34.

² Цит. по кн. Э. Краузе, Рихард Штраус, М., 1961, стр. 239.

ТРИ ПАЛЬМЫ

В песчаных степях аравийской земли
Три гордые пальмы высоко росли.
Родник между ними из почвы бесплодной,
Журча, пробивался водою холодной,
Хранимый, под сенью зеленых листов
От знойных лучей и летучих песков.
И многие годы неслышно прошли;
Но странник усталый, из чуждой земли,
Пылающей грудью ко влаге студеной
Еще не склонялся под кущей зеленой,
И стали уж сохнуть от знойных лучей
Роскошные листья и звучный ручей.
И стали три пальмы на бога роптать:
«На то ль мы родились, чтоб здесь увидать?
Без пользы в пустыне росли и цвели мы,
Колелемы вихрем и зноем палимы.
Ничей благосклонный не радуя взор?..
Не прав твой, о небо, святой приговор!»
И только замолкли—в дали голубой
Столбом уж крутился песок золотой,
Звонков раздавались нестройные звуки,
Пестрели коврами покрытые выюки,
И шел колыхаясь, как в море челнок,
Верблюд за верблюдом, взрывая песок.

.....

Вот к пальмам подходит, шумя, караван;
В тени их веселый раскинулся стан.
Кувшины, звуча, наполнились водою,
И, гордо кивая махровой главою,
Приветствуют пальмы неожиданных гостей,
И щедро понт их студеной ручей.
Но только что сумрак на землю упал,
По корням упругим топор застучал,
И пали без жизни питомцы столетий!
Одежду их сорвали малые дети,
Изрублены были тела их потом,
И медленно жгли их до утра огнем.
Когда же на запад умчался туман,
Урочный свой путь совершал караван.

.....

И ныне все дико и пусто кругом—
Не шепчутся листья с гремучим ключом;
Напрасно пророка о тени он просит—
Его лишь песок раскаленный заносит...

* * * * *

В первых шести строках стихотворения представлен образ пальм, ручья. Следующие шесть строк (7—12)—развитие этого образа, другие шесть (13—18)—кульминация экспозиции. Затем экспонируется другой образ—каравана (19—24). Следующие за ними 12 строк (25—36) представляют собой центральный раздел—слияние двух тем-образов, короткая динамическая разработка и кульминационный взрыв—гибель пальм. И снова дается образ каравана, бесстрастно продолжающего свой путь (37—38), и лишь после него поэт возвращается к образам пустыни, осиротевшего ручья, поверженных пальм (39—44).

Разве не представляет это стихотворение сложную трехчастную форму с явными признаками сонатности? Первый раздел—образы пустыни, пальм и каравана, средний—встреча, слияние двух образов, динамика действия, третий—образ уходящего каравана и безлюдной пустыни. Причем в сонатности формы лермонтовского стиха как бы предвосхищена и зеркальность репризы.

Как видим, форма спендиаровской картины точно отразила в себе форму стихотворения Лермонтова, которое являет собой редкий пример музыкальности как самих поэтических образов, так и развития стихотворного текста, динамики его строя, напряженного нагнетания драматизма.

В «Трех пальмах» Спендиарова последовательно отражено содержание лермонтовского сказания. Экспозиция первой темы—темы пальм—представляет собой большой развернутый раздел. Тема пластически протяженна, охватывая широкий звуковысотный диапазон, полна волнующего трепета, динамики кульминационных взлетов. На всем

24a Andante tranquillo

Viola
p

протяжении темы ее сопровождает лейтмотив ручья, как ее неделимая часть. Журчащие переливы флейты представляют, в свою очередь, мелодически выразительный образ. Мягкие, закругленные линии движения мелодии, ее волнообразные взлеты, изящные изгибы полны нежной, трогательной красотой.

Большой эмоциональной впечатляемости образа композитор достигает при помощи скромных оркестровых средств. Им найдено художественно точное тембровое соотношение инструментов—сочетание густого, сочного звучания альта с «легким», серебристо звенящим тембром флейты. Широкий звуковысотный диапазон заполнен мягкими аккордовыми опорами струнных. В целом достигнута идеальная гармония звучания. Созданная же композитором картина, словно излучает покой, красоту, ощущение простора.

С вариационными видоизменениями в теме происходит заметный эмоциональный сдвиг (ч. I парт.): она звучит то взволнованно, то с драматическим накалом.

Затем происходит зрительно четко воспринимаемая «перекадровка»—картина мирного покоя нарушается, слышен гневный ропот пальм (см. 13—18 строки Лермонтова, *Allegro agitato* партитуры), появляется мотив гибели пальм, как предвосхищение трагедии. Это наиболее напряженная кульминация первого раздела.



В партитуру вводятся новые голоса, новые тембры (расширяется деревянная группа, появляется медь), в звуковую ткань проникают полифонические подголоски, имитации, происходят секвенционные нагнетания, резкие модуляционные сдвиги. Мелодический рисунок лейтмотива ручья теряет мягкую закругленность линий, пластику, появляются устремленные вверх напряженные линии, резкие акценты. После бурного взрыва эмоций наступает затишье, затухание. Но нарушено ощущение мирного покоя, в музыке слышится тревожное биение, внутренняя настороженность.

Второй раздел симфонической картины (*Andantino sostenuto*) экспонирует тему каравана (побочная партия). Графически четкий, ясный рисунок мелодии, равномерное ритмическое покачивание аккомпанемента, напоминающее маршевую поступь, мирное позвякивание бубенцов (в партитуру введены настоящие караванные бубенцы—*sonagli*) вызывает в воображении зрительно яркую, выразительную, как живописное полотно, картину шествия каравана. Однообразие дви-

женни, бесстрастная механичность поступи передана путем неоднократных повторов-вариаций, «приближающих» шествие. В вариациях этого раздела нет психологического нагнетания, характерного для темы пальм (экспозиция главной партии), они выполняют сугубо изобразительную задачу: каждый вариант темы обогащен новым тембром, краской, полифоническими подголосками, но сама тема остается неизменной. Лишь с приближением шествия возникают секвенционные восходящие ходы.

Центральный раздел картины—«встреча» двух тем—каравана и пальм. Они сливаются в светлом *H-dur'e*, излучающем радость и умиротворение. Но каждая тема имеет здесь свой характерный облик: тема пальм величаво распева, светла и просторна, тема же каравана звучит беспорядочно-суетливо. Она словно сжалась, отдельные мотивы ее сдвинулись, собравшись в несколько отрывистую фразу.

26 Moderato

С одной стороны, поэтизация «переживаний» пальм, дождавшихся людей, жаждущих принести им пользу (широко льющаяся тема, шедрые переливы арф), с другой—явный бытовизм сцены располагающегося на ночлег каравана.

Внезапно в умиротворенной тишине раздаются зловецкие удары (ц. 15), как символ бессмысленной жестокости, бесчеловечности. Под ударами топора погибли пальмы, «питомцы столетий». «Врывается» тревожно искаженная тема пальм, в ней слышится страдание, боль. Ее

перебивает мотив их гибели (тромбоны, трубы, ц. 16), который звучит гневно, и в то же время величаво, словно реквием. Музыка вызывается острое сочувствие, гневный протест, трагедия палым воспринимается широко, приобретая глубокий смысл, общечеловеческое значение.

К концу центрального раздела наступает эмоциональный спад. В наступившей тишине вновь возникает маршевая поступь каравана, который после ночного отдыха продолжает путь. Начинается реприза, как и в стихотворении Лермонтова, зеркальная (*Andantino sostenuto*). Холодно, бесстрастно удаляется караван, его шумная поступь постепенно замирает, как бы истаявшая в дали пустыни. Оркестровая ткань редет, звучание замирает на одиноком соль (флейты и валторны).

С темой каравана в репризе происходит удивительная эмоциональная трансформация. Несмотря на сходную с экспозицией оркестровку, фактуру, степеня насыщенности звучания, она совершенно по-разному воспринимается в одном и другом случае. В экспозиции тема покоряет яркой образной живописностью, выразительностью, экзотической свежестью звучания. Ее спокойный, размеренный шаг полон величавого достоинства, вызывает ощущение покоя, умиротворенности. Та же тема в репризе вызывает чувство гнева, протеста. В ее спокойно размеренном шествии ощущается холод и равнодушие, бесчеловечная жестокость и безразличие к причиненному злу. Новое эмоциональное воздействие темы достигнуто не путем новых методов ее изложения, изменения характера композиционных приемов, а *через отражение эмоций*, пережитых в центральном разделе—разработке. Это смелый композиторский прием, который можно было использовать лишь в случае глубокой убежденности в точном воплощении художественного замысла.

Спендиаров очень «точный» художник, если можно так сказать. Как пишет в своих воспоминаниях А. К. Глазунов, «он работал с лихорадочным увлечением, но довольно медленно, тщательно отделивая все детали, добиваясь того, что называется «попасть в точку»³.

Спендиаров абсолютно безошибочно «попал в точку», прибегнув к эффекту эмоционального отражения, достигнув при этом высокого художественного результата.

Завершается картина проведением темы главной партии (*Larghetto*). Но здесь основная нагрузка перенесена на мотив гибели палым, который звучит как мотив одиночества и беспредельной тоски. Интонации же основной темы палым вправлены в звучание мотива гибели. От ее прежней величавости, пластической красоты не осталось и следа. Музыкальное повествование застывает на одиноко трепещущем звуке (тремоло струнных) и хроматически расходящихся гармониях (тромбоны и труба)...

Яркой художественной впечатляемости в этом своем программном сочинении Спендиаров добивается чисто музыкально-выразительными

³ Сборник «Современники о Спендиарове». Ереван, Айпетрат, 1960, стр. 11.

средствами, не прибегая к поверхностно-изобразительным. Интересно тут привести одно высказывание Гете: «Воспроизведение грома в музыке не является искусством, но музыкант, который мог бы вызвать ощущение, будто я слышу раскаты грома, показался бы мне очень ценным. Большой и благородной привилегией музыки является возможность *создать настроение на основе внутренних переживаний, не прибегая к помощи вульгарных внешних средств*» (курсив наш.—М. Т.-С.).

В «Трех пальмах» Спендиаров достигает именно такого идеального эффекта—создает настроение, основанное на внутреннем переживании, вызывает в воображении образы пустыни, журчащего ручья, караванного шествия и т. д., не прибегая при этом к вульгарно изобразительным приемам. Он мыслит *музыкальными* категориями, но не *иллюстративными*, и потому создал подлинное произведение искусства, волнующее глубиной чувств, остротой и страстностью выдвинутой идеи, богатое эмоциями и тончайшими оттенками настроений. Пересказывая на музыкальном языке стихи Лермонтова, он раскрывает их внутреннюю сущность, мир образов, переживаний, их страстно взволнованную эмоциональную атмосферу, достигая при этом глубокого философского осмысления трагедии. Через конкретную ситуацию композитор, как и поэт, поднимает общечеловеческую проблему, через пересказ легенды утверждает глубоко философские мысли о жертвенности и насильии, о красоте осмысленного существования и уродстве бессмысленной жестокости. При этом проявляет редкий дар *поэтического мышления* в музыке. В ней отражено не только содержание легенды, но и ритм лермонтовского повествования, его волнующая поэтическая интонация, пластика стиха. Насколько пластична поэтическая фраза Лермонтова, настолько пластичен и выразителен тематизм «Трех пальм». Он в себе удивительным образом сочетает интонационную четкость, мотивную закругленность, точность и законченность фразировки с пластикой движения, широким дыханием, стройной текучестью музыкальной мысли. Темы-образы, при всей их внешней контрастности, органически связаны между собой, создают сцепленность музыкальной ткани.

«Три пальмы» Спендиарова—уникальный образец последовательно-сюжетной композиции, где не только последовательно раскрывается содержание литературной программы, но и соблюдена редкая точность отражения всех тонкостей поэтического произведения.

Яркая образность, картинность музыки «Трех пальм» не раз будоражила воображение балетмейстеров, рождая впечатляющие танцевальные образы. Еще при жизни композитора известный русский балетмейстер Михаил Фокин осуществил в Берлине балетную постановку на музыку «Трех пальм» (специально для этой постановки Спендиаров приписал к картине вступление). Правда, Фокин предложил либретто на другой сюжет («Семь дочерей царя джинов»), которое, однако, было связано с основными мотивами произведения—расцвет-

шей красотой, жаждущей любви и общения, вторженнем посторонних сил, трагическим концом.

Постановка была осуществлена в балетной труппе знаменитой русской балерины Анны Павловой, с ее участием в заглавной роли. Премьера состоялась 3—4 января 1913 года в Берлине. Спендиаров присутствовал на этой премьере.

В 1964 году постановку одноактного балета «Три пальмы» осуществил Евгений Чанга в театре оперы и балета им. Спендиарова в Ереване. В этой постановке был сохранен сюжет лермонтовского сказания, а следовательно, и спендиаровской программы.

«Три пальмы» пользовались необычайным успехом еще при жизни Спендиарова. Он сам часто исполнял это сочинение в своих авторских концертах.

В 1908 году «Три пальмы» были удостоены Глинкинской премии.

* * *

В 1924 году Спендиаров переехал в Армению. С этого времени начинается новый, важный, но, к сожалению, очень короткий период творчества. Композитор глубоко постигает сущность национального музыкального искусства, изучает национальный фольклор и культуру, близко соприкасается с природой, бытом, людьми Армении. В его творчестве происходит разительный качественный сдвиг. В произведениях, созданных в Армении, отразился высокий профессионализм в сочетании с национально своеобразным композиторским стилем.

Капитальным сочинением этого периода явились «Ереванские этюды». Прежде чем приступить к созданию этюдов, Спендиаров долго и тщательно знакомился с искусством народных музыкантов-сазандаров, слушал их игру, записывал мелодии, ритмы, характерные обороты.

Позже на партитуре «Ереванских этюдов» появилась надпись: «Темами для этюдов послужили армянские и арабские песни, исполняемые народными музыкантами в Ереване».

Композиция «Ереванских этюдов» примыкает к типу жанрового программного симфонизма, но по сравнению с «Крымскими эскизами» представляет собой более совершенный пример симфоничности, виртуозного мастерства, глубокой обобщенности образов.

«Ереванские этюды» — две пьесы, «Энзели» и «Гиджаз», каждая состоит из двух контрастных разделов — медленного и быстрого.

Темой медленного вступления «Энзели» послужила мелодия песни Саят-Новы «Дун эн глехен». Выразительная, пластически распевная, полная широкого дыхания и драматической экспрессии песня получила у Спендиарова яркое симфоническое развитие. Поэтически вдохновенный образ содержит в себе многообразие оттенков настроений — есть в нем задумчивость и порывистость, мягкая лиричность и волнующая страстность.

Оркестр предельно скромный — деревянные и струнные (излюблен-

ное сочетание у Спендиарова), использован с большим мастерством. Каждый голос предстает здесь в своей индивидуальной тембровой прелести, создавая своеобразный колорит, свежее звучание.

Поэтический образ вступления сменяется плясовым разделом — непосредственно Энзели. Возникают новые «зрительные кадры», новый эмоциональный аспект. Четкий, равномерно синкопированный ритм дайры с акцентами-«приседаниями» увлекает танцевальной «полетностью». Музыка Энзели насыщена выразительными полифоническими подголосками. Расходящиеся, встречные, свободно порхающие мелодические линии, поддержанные задорным, полным изящества ритмом, сплетаются в музыкальной ткани в грациозно прихотливый восточный узор. Плясовой образ впечатляет тонкой филигранной отделкой деталей ритма, выразительной интонацией, нежными переживаниями гармонических красок, полон благородной сдержанности эмоций. Народный напев не перегружен усложненной разработкой. Композитор относится к нему с величайшим тактом, слегка видоизменяет его, нанося акварельно чистые, прозрачные тона. И потому в симфоническом одеянии он сохраняет свою подлинность, самобытную прелесть.

«Гиджас» построен по тому же принципу, что и «Энзели» — в сопоставлении медленного и быстрого разделов. Но в отличие от «Энзели», где медленное вступление сменяется плясовым разделом, в «Гиджасе» импровизационный речитатив вступления повторяется еще раз в середине пьесы, прерывая стремительную пляску. Задумчивое соло гобоя с мелодией свободного речитативного склада сопровождается выдержанным звуком английского рожка. Это типичный образец импровизационных народных мелодий, исполняемых на востоке двумя дудукистами. Согласно традиции, один голос ведет мелодическую линию, украшенную мелизмами, высотной переменностью ступеней (h—b), гибким ритмическим рисунком, другой выдерживает органичный пункт (дам). Возникает образ редкой поэтической красоты, вдохновенного лирического высказывания, в котором слышны нотки щемящей грусти, тоски. Танцевальный образ, напротив, полон задора, зажигательного плясового огня. В партитуру введен народный ударный инструмент доол с его характерным отбиванием шестидольного синкопированного ритма. Повторное звучание импровизационного вступления еще больше динамизирует музыку. Расширяется оркестровый диапазон, пляска доводится до самозабвенного кружения, подлинной массовости.

«Ереванские этюды» — драгоценная жемчужина национального симфонизма, где народный образ вдохновенно воспет композитором, поднят до высот художественного обобщения. Если в «Крымских эскизах» и «Трех пальмах» спендиаровский Восток еще несет печать ориентализма, связан многими нитями с русским Востоком, то в «Ереванских этюдах» Восток поднят на новый уровень, получает новое качество. Это Восток, прочно, «голосом крови» связанный с армянской землей. И дело тут не во внешних проявлениях, как, скажем, введение в

партитуру народных инструментов, а в правдивом выражении народного духа, характерных особенностей национального образа.

В «Ереванских этюдах» композитор остался верен своим творческим принципам, создав еще один замечательный образец программного симфонизма. В музыке «Этюдов» воплотились представления композитора об Армении, о характере и духе народа, о красоте его внутреннего мира. Он не пытался поднять в этом сочинении глубокие психологические проблемы или нарисовать эпическое полотно. Тончайшим лирическим чутьем он угадал, пожалуй, самое существенное в характере народа—его высокую этическую настроенность и тонкую поэтическую сущность, эмоциональную сдержанность и глубину чувств. Созданный им в «Этюдах» национальный образ характерен и точен: лиричность здесь подернута дымкой грусти, драматизм лишен экзальтации, чувства целомудренно чисты, сдержанны, скорбь смягчена поэтической интонацией. Композитором нарисован удивительно возвышенный, благородный и, вместе с тем, трогательно скромный портрет своего народа.

Именно так воспринимаешь музыку «Ереванских этюдов», в этом и заключена сила ее обаяния и глубокого эмоционального воздействия на слушателя.

* * *

Как осознанная форма творчества, как четкая эстетическая позиция программная музыка сформировалась в XIX столетии, достигнув своего наиболее совершенного воплощения в творчестве Берлиоза и Листа на Западе, и в России в творчестве русских композиторов-классиков прошлого века.

Русские кучкисты придавали программности большое значение, как действенной форме демократизации музыкального искусства. Западно-европейские же классики XIX века, гениальные новаторы Берлиоз и Лист вообще провозгласили программность ведущим принципом симфонического творчества.

Берлиоз усматривал в программном симфонизме широчайшие возможности детализированного перевода на язык музыки драматического сюжета, наиболее приближенного отражения литературной программы.

Прямым продолжателем идей Берлиоза в Германии был Лист, проложивший своими симфоническими поэмами путь новому направлению. В основе понимания Листом программности—наличие в программе «поэтической идеи». И потому в своих тринадцати поэмах он следует принципу программности обобщающего характера. По его мнению, достаточно направлять внимание слушателя по определенному руслу, указывая на исторический сюжет, на главенствующий образ, на какую-нибудь картину, но не сковывая его фантазии цепями детализированной программы.

Наиболее близкими идеям и принципам Листа оказались русским

композиторам, именно в России они пустили живые ростки и получили активное развитие.

Творческий облик Спендиарова формировался в конце XIX и начале XX веков под влиянием русской композиторской школы. В русской музыке традиции программного симфонизма, заложенные Глинкой, проявились в различных типах и направлениях. Уже были созданы выдающиеся произведения этого рода музыкального искусства: вслед за глинкайскими симфоническими увертюрами «Камаринской», «Арагонской хотой», «Ночью в Мадриде»—«Исламей» и «Тамара» Балакирева, «В Средней Азии» Бородина, «Шехеразада» и «Антар» Римского-Корсакова, симфонические поэмы и фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта», «Франческа да Римини», «Гамлет», симфония «Манфред», «Ночь на Лысой горе» Мусоргского и другие.

Для пылкого и живого воображения Спендиарова, уже самим складом своей натуры расположенного к образному, конкретно-образительному мышлению, царившая в среде русских композиторов атмосфера активных творческих поисков в области программного симфонизма, споров, утверждения новых идей, оказалась чрезвычайно плодотворной и способствовала органичному развитию его композиторского таланта. Этот опыт Спендиаров усвоил глубоко творчески, подчинив индивидуальным особенностям своего творческого метода и стиля. И потому его музыка отличается не только тонким чувствованием ладового своеобразия восточной музыки, в частности, армянской и крымских татар, которую он слышит не в колористически-красочном проявлении, а в образно-эмоциональном, но главным образом своим характерно-национальным существом. Если в «Трех пальмах» Спендиаров примыкает к ориентализму, то уже музыка «Крымских эскизов», «Ереванских этюдов» выдает подлинно национальную сущность композитора.

В этом аспекте привлекают внимание характерные проявления в программных произведениях Спендиарова. Он часто прибегает к приему высотного варьирования ступеней. Как одна из характерных особенностей народной музыки, высотная вариантность, с одной стороны, отражает ладовое своеобразие мелодики, а с другой—неуловимые сдвиги эмоциональных состояний. Тонко чувствуя природу ладового отражения через звуковысотную вариантность, Спендиаров пользуется этим композиционным приемом с большим художественным тактом, сообщая образу национальную достоверность, картинно-образительную четкость. Так, большую выразительность, своеобразную эмоциональную трепетность вносит в музыку Прелюдии («Таксим») варьирование звуков h-b; в «Гиджазе» звуковысотная переменность проявляется более тонко, сообщая мелодике нежное ладовое «мерцание»; в музыку «Песни о мышке», «Интермеццо» варьирование звуков his-h, fis-f вносит острую характеристичность.

Разноитинность задач в программных произведениях Спендиарова

определила и разнообразие их форм. В одном случае это сюита, состоящая из серии жанрово-изобразительных картин, бытовых зарисовок («Крымские эскизы»), в другом—развернутое симфоническое полотно со сложной синтезированной формой, в которой последовательно отражается литературный сюжет («Три пальмы»), в третьем—двухчастный цикл, отразивший представления композитора об Армении, воплотивший в себе собирательный образ народа («Ереванские этюды»).

В некоторых же конкретных случаях наблюдаются заметные отклонения от традиционных классических форм. Это происходит в тех случаях, когда тип и характер мелодики не укладываются в рамки европейских классических образов. Мелодически протяженный, ритмически переменный, импровизационно развернутый тематизм некоторых спендиаровских пьес, берущий начало в восточных мугамах, песнях и танцах, требовал иных, соответствующих своему типу и характеру форм. Наиболее гибкой и податливой оказывается вариационность, которая, кстати, широко проявляется в музыке Востока.

Подчиняясь характеру тематизма, Спендиаров нередко применял свободные одночастные формы, состоящие из двух или трех развернутых периодов («Элегическая песня» из I серии «Эскизов», «Таксим» и «Пешраф» из II серии и другие). Периоды представляют собой фактически варианты проведения основной темы. Часто композитор прибегает к формам двухчастного типа, бытующим в народной музыке—чередование медленных и быстрых разделов, контрастных по характеру, ритмометру («Эзелли», «Гиджаз» и др.). Наполненная новым содержанием, умелой симфонической разработкой материала форма приобретает новое выражение, новый облик. Так, композитор тщательно отбирал из бытующих традиционных форм те, которые естественно, без искажений отражали тематизм свободного склада (вариационности), или вводил в профессиональную музыку формы народной музыки (свободные одночастные, двухчастные). Форма и музыкальное содержание у него всегда выступают в органичном единстве, активно взаимодействуя в процессе развития музыки. Так возникла синтетическая форма симфонической картины «Три пальмы» (сочетание элементов сонатности, трехчастности, вариационности), глубоко отражающая содержание музыкального повествования.

Интересна и такая особенность творческого мышления композитора, как широкое использование различных жанров—танца, песни, марша. В своем стремлении достигнуть в программном сочинении более глубокого обобщения и конкретизации образов, ситуации он обращается к тому или иному жанру. Чаще всего—к танцу. В танцах находит он многообразие оттенков настроений, богатую пластику ритмов, острую характеристичность образов.

Так, танцевальностью пронизаны почти все номера «Крымских эскизов», танцевальны драматические образы «Трех пальм» (даже маршевая тема каравана), наконец, через танец воплощает композитор

обобщенный, симфонизированный образ Армении в «Ереванских этюдах». Он широко пользуется танцем как средством передачи образа не только в произведениях программного симфонизма, но и в опере «Алмаст», где все основные характеристики образов (Алмаст, Татула, народа, персов) даны через характерный жанр—танец, марш. Кстати, марш у Спендиарова всегда ближе к танцу, маршевый ритм у него трактуется в пластически-танцевальном преломлении.

В различных случаях, в соответствии с драматургической задачей, танец приобретает у него тот или иной психологический оттенок: то это танец-картина («Хайтарма», «Ойнава» и др.), то танец-характер («Застольная», «Баглама»), то танец-настроение (пластическая тема пальм, холодно-бесстрастная тема каравана) и т. д.

Видимо, есть определенная связь между картинно-образным художественным мышлением композитора и его тягой к танцевальности. В танце он находит широкие пластически выразительные возможности изображения как внешне живописных образов, так и многообразных проявлений настроения, психологического состояния.

Привлекателен оркестровый стиль Спендиарова, играющий важную роль в отражении программы. Как правило, Спендиаров применяет очень скромный состав оркестра, но выбирает инструменты точно. Ничего лишнего, что мешало бы выразительности избранного тембра, оркестрового приема, ничего перегружающего звучание, замутняющего мысль. В его партитурах—предельная ясность мысли, четкость линий, прозрачная чистота колорита, дифференцированное звучание голосов, позволяющее услышать красоту и выразительность каждого голоса в отдельности. Надо было обладать большим мастерством, утонченным оркестровым слухом, чтобы создавать такие классически ясные и, в то же время, красочно-изобразительные партитуры.

Он не любит прибегать к приемам имитирования, но выбирает оркестровые голоса с такой художественной точностью, что добивается нужного эффекта, вызывает в воображении слушателя задуманный образ или настроение. Вспомним некоторые страницы спендиаровских партитур.

Прелюдия из первой серии «Крымских эскизов». Здесь каждый голос—выразитель определенной образной сферы, эмоционального состояния. Звучание арфы ассоциируется с образом спокойного моря, с мягкими всплесками волн, гобой, фагот—с голосом певца, скрипка же отражает эмоциональный тонус, состояние восторженности.

«*Песня о мышке*». Здесь флейта пикколо по прямой ассоциации связывается с образом мышонка. Но движение мелодической линии флейты вполне самостоятельно, отнюдь не сковано изобразительной задачей. В светливом, извилистом беге мелодического рисунка больше юмора, чем изобразительной достоверности.

В «*Трех пальмах*» звучание флейты с ее широким диапазоном дыхания, вдохновенной протяженностью распева, филигранной отделкой

мотивных деталей вызывает в воображении образ ручья—то нежно журчащего, то спокойно умиротворенного, то бурливого. Композитор очеловечивает образ, передавая посредством тех или иных изобразительных моментов различные оттенки чувств и настроений.

Эти грани перехода от *изображения* к *выражению* так неуловимы, так художественно «тактичны», что слушатель незаметно для себя оказывается вовлеченным уже не в *созерцание картины*, а в *сопереживание драмы*.

Нередко Спендиаров вводил в партитуру народные инструменты (дайра, доул в «Ереванских этюдах»), а в «Трех пальмах» использовал настоящие караванные бубенцы.

Отвечая конкретно изобразительным целям программы, эти народные инструменты органично «прижились» в партитуре, придали ей колористическую свежесть, своеобразный аромат.

Спендиаров на протяжении всего творческого пути тяготел к программному симфонизму. Он писал программную музыку почти с первых оркестровых опусов до последнего, и даже его неосуществленный замысел предполагался им в виде крупного симфонического полотна с программной задачей. Он намеревался создать циклическое симфоническое произведение, в котором были бы отражены образы родной Армении.

По словам композитора это должно было выглядеть так: «Это будет симфоническая картина в трех частях. Первая, наиболее монументальная часть—природа Армении, вдохновившая меня: Арарат, колорит библейский. Вторая, окончательно сложившаяся,—фольклорная Армения, яркий армянский стиль: игры, пляски, гадание... И, наконец, третья часть—Севан. Сначала спокойное, великолепное в своем спокойствии озеро. Потом начинает бушевать, и поднимается буря, символизировавшая пробуждение армянского народа»⁴.

По свидетельству дочери композитора М. А. Спендиаровой, это высказывание Александра Афанасьевича относится к 1927—1928 годам, когда он напряженно работал над завершением оперы «Алмаст».

Надо сожалеть, что рано оборвавшаяся жизнь не дала осуществиться многим творческим замыслам композитора, который с каждым новым опусом все пытливее проникал в душу своего народа, все глубже постигал своеобразие и красоту его характера, образа мышления, мира чувств. Но даже те симфонические программные сочинения, которые Спендиаров оставил в наследие своему народу, составляют ценную и оригинальную часть национальной симфонической музыки. Это подлинные произведения искусства, одухотворенные силой музыкального вдохновения, принадлежащие перу музыканта, одаренного фантазией и мастерством.

⁴ Цит. по кн.: М. Спендиарова, Спендиаров, стр. 189.

А. ГРИГОРЯН

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО А. СПЕНДИАРОВА

С середины XIX в. в армянском вокальном искусстве начинают происходить коренные перемены. Старые песенные формы постепенно уступают место новому жанру—городской светской песне нового типа. В корне отличная от жанров старой армянской песни, она основывается своим гомофонным складом, мелодикой и ритмикой на европейских принципах организации звукового материала.

В армянской камерной лирике 50—70-х годов прошлого века формируется ряд песенных жанров, среди которых особое место занимает романс. В романсах этого периода сказывается стремление к индивидуализации музыкального образа, проявляется специфика жанра—взаимосвязь слова и музыки. В лучших образцах вокального творчества тех лет (Чухаджян, Еранян) фортепианное сопровождение поднимает его до уровня равноправного члена ансамбля.

К 80-м годам уже сложились образцы новой светской песни с ее характерными особенностями. Были освоены также простейшие формы аккомпанемента применительно к национальному песенному материалу. В этом процессе можно выделить два этапа: освоение камерного стиля западноевропейской музыкальной культуры, характерное для первого периода формирования камерной песни, и следование традициям русского бытового и классического романса, более характерное для второго периода.

Определенную роль в повышении общего профессионального уровня армянской камерно-вокальной музыки сыграли романсы Г. Корганова и М. Екмаляна, созданные в 80-х и 90-х годах. В них заметно расширилось понятие мелодического стиля армянского профессионального вокального искусства—происходила эволюция от простейших песенных типов к мелодиям широкого дыхания и диапазона, с элементом речитативно-декламационной выразительности. Вырабатывались и более характерные для жанра романса типы сопровождения.

Значительные изменения претерпевает романс в начале XX века в связи с общим процессом развития армянской музыки. Расширяется и углубляется тематика, разнообразнее становится круг жанров, композиторы используют стихи крупнейших армянских поэтов того времени (О. Туманяна, А. Исаакяна, А. Цатуряна). Особо следует отметить создание романсов, имеющих национальные истоки (А. Спендиаров,

Г. Сюни, Е. Багдасарян и др.). Эту задачу композиторы решают через обработку народной песни. И именно в этой сфере романс «переплавляется» в жанр национальной музыки.

К началу XX в. в армянской музыке существовало три направления камерной лирики: бытовой романс, имевший большое распространение в городской среде; обработки народных песен (одноголосные с сопровождением фортепиано)—жанр, сыгравший немаловажную роль в создании армянского камерно-вокального стиля; и собственно профессиональный романс.

С именем Спендиарова связано завершение полувековой истории становления профессионального европейского романса на армянской почве. В эту сферу профессионального музыкального творчества Спендиаров внес свое дарование большого музыканта, профессионализм на уровне русской музыкальной классики, передовое художественное мышление.

Следует оговориться, что одновременно со Спендиаровым и несколько позже начала творить также Комитас и Р. Меликян—корифей армянской камерно-вокальной лирики. Однако творческие интересы Комитаса пролегли в несколько ином русле—в русле обработок народных песен. Что касается Р. Меликяна, то его романсовое творчество питалось другими истоками, нежели творчество Спендиарова. Р. Меликян—основоположник классического армянского романса.

Спендиаров же воспитывался и формировался в среде, далекой от подлинно армянской действительности.

Вспомним, что большую часть жизни он провел в Крыму, где армянская колония обосновалась еще в XII в. По своему географическому положению Крым больше был связан с Россией и Турцией (торговый морской путь), чем с исконно армянскими землями. Поэтому и соприкосновение с армянской музыкой происходило, с одной стороны, через Константинополь—«национальные песни»¹ 50—70-х годов, создававшиеся здесь, очень быстро распространялись в Крыму и были в «обиходе» местных армянских семей; с другой—в Крым проникали также песни армян, живших в русских колониях (Москва, Петербург и др.). К этому следует добавить некоторые старинные песенные и танцевальные мелодии, передававшиеся из поколения в поколение как память о далекой родине.

В своей автобиографии Спендиаров особо отмечает из музыкальных впечатлений детства игру на фортепиано матери, исполнявшей восточные мелодии, распространенные в среде местной интеллигенции. Под «восточными мелодиями» здесь разумеются в первую очередь армянские, а также популярные мелодии народностей, населявших Крым—татар, греков, персов и др.

Другим важным обстоятельством, сыгравшим решающую роль в формировании Спендиарова как композитора, является факт приоб-

¹ Жанр новой городской песни европейского склада с патристическим содержанием.

щения к русской культуре. Приобщение это, начавшееся еще с детских лет, происходило затем в стенах Московского университета, в кругу передовых музыкантов Петербурга (занятия с Н. А. Римским-Корсаковым, дружба с А. К. Глазуновым, А. К. Лядовым и др.). Общезвестны и связи Спендиарова с передовыми представителями русской литературы и искусства.

Все это вместе взятое и создает облик Александра Афанасьевича Спендиарова—выдающегося армянского композитора, выросшего на почве русского передового художественного мировоззрения и получившего блестящее профессиональное образование под руководством Римского-Корсакова.

Формирование и развитие Спендиарова как композитора, своеобразие его художественных поисков и достижений весьма наглядно прослеживается на камерно-вокальном его творчестве. Жанру этому Спендиаров был верен всегда, и здесь сказались, наверное, его любовь к поэзии, тяга к поэтическому творчеству.

Поздней Спендиаров увлекался с детства, даже писал стихи, поэтому в его романсах многие народные стихи переведены на русский язык или обработаны им самим. Следует отметить, что поэтические тексты его романсов отличаются высокими художественными достоинствами; вкусом и благородством.

Спендиаров считается² представителем романсовой школы Римского-Корсакова. Но ранние романсы композитора писались не столько под влиянием Римского-Корсакова (напомним, что с Николаем Андреевичем Спендиаров стал заниматься с 1896 г., между тем его первые изданные романсы относятся к началу 1890-х годов), сколько под воздействием русского романсового стиля вообще и романсов Чайковского в частности³.

Как первые опыты начинающего композитора романсы Спендиарова были несколько наивны, круг охватываемых тем и образов ограничивался сферой любовно-лирических излияний.

Самые ранние романсы—«Очарован твоею красою» (1888—1889 гг.), «Нет вопросов давно» (1892 г.)—скорее напоминают Глинку. Автор уделяет большое внимание красоте и гибкости мелодической линии, стройности композиционных решений. Преобладающее начало—светлое, гармоничное.

Уже с первых творческих опытов в камерно-вокальном жанре заметен интерес Спендиарова к крупным развернутым повествованиям типа баллад, легенд, арий и т. д. К ним примыкает «Песня утопленницы» (1895 г.), решенная в традиционном стиле баллад Верстовского, но уже с чертами оперных монологов Чайковского и Римского-Корсакова.

Влияние Чайковского ощутимо в романсах Спендиарова «Не

² Согласно классификации академика Асафьева («Русская музыка», Л., 1968).

³ Это отмечает и А. И. Шавердян (см. его книгу «А. А. Спендиаров», М., 1939).

знаю отчего» (1895 г.). «Такая ж ночь» (1895 г.), «О, роза юности моей»⁴. «Они любили друг друга».

Пейзажная лирика романса «Такая ж ночь» (сл. А. Боровиковского) ассоциируется с романсом Чайковского «Нам звезды кроткие сияли». Однако здесь нет широты охвата настроений, которая придает такую значительность романсу Чайковского. У Спендиарова дано всего лишь выражение мягко-мечтательной элегической грусти. В стихах Боровиковского есть что-то от «жестокого» романса, музыка же Спендиарова исполнена благородства.

Среди ранних романсов Спендиарова выделяется великолепный романс—«Не знаю отчего» (сл. Л. Мея). Он отличается глубиной и значительностью содержания, благородством и выразительностью музыкальной речи. Романс этот интересен в смысле интерпретации текста. В нем имеется два драматургических плана: субъективно-психологический—обращение в себя, анализ душевного состояния и «объективный», непосредственно связанный с сюжетом. Оба плана находят соответствующее музыкальное воплощение.

Психологический аспект дан средствами музыкальной декламации. Здесь нет прежнего «любования» вокальной линией, закругленности форм. Сдержанно и лаконично монологическое высказывание, обрамляющее романс. Музыкальная декламация подчеркнута скупым сопровождением, подчеркивающим грустную интонацию текста. Мерное, поступенное нисходящее движение и хроматизмы придают вступлению несколько мрачный оттенок.

«Объективный» план сочинения характеризуется более откровенными излияниями. Заслуживает внимания следующее обстоятельство: в тексте стихотворения нет признания. Отдельные недоговоренные реплики скорее свидетельствуют о спокойном созерцании красоты. Однако в музыке волнение, тревожное ожидание сменяется разливом прорвавшегося чувства. На миг наступает прозрение—любовь, хотя юноша и не дает себе отчета в этом. Здесь музыка досказывает, дополняет то, чего нет в тексте. И как контрастно звучит после этого заключительная реплика: «Не знаю, отчего так грустно мне при ней?» Поток музыки прерывается, и насыщенная, бурлящая ткань произведения сменяется «одиноким», грустно шемающим звучанием простого трезвучия VI ступени e-moll, воспринимающегося весьма неожиданно, так как логика развития вела в иную направленность.

Романс замечателен свежестью музыки и чуткостью к стихотворной интонации. Правильно найден драматургический ключ к контрастному противопоставлению различных душевных состояний. Автор все время подчеркивает настроение неопределенной грусти, и это находит отражение в неустойчивых гармониях, неразрешающихся диссонансах. Отме-

⁴ Романс не датирован, но биографы Спендиарова справедливо относят его к данному периоду.

тим также, что здесь возросло значение фортепианного сопровождения— ему предназначена ведущая роль.

Тенденции, намеченные в романсе «Не знаю, отчего», нашли дальнейшее выражение в романсе «Они любили друг друга» (1895 г.). В нем уже нет наивности первых сочинений. Он серьезнее, значительнее по содержанию (слова М. Лермонтова—из Гейне). Жанр его можно определить как философскую элегию. Стихотворение, написанное в форме притчи, потребовало аналогичного выражения и в музыке. Здесь нет патетических кульминаций, музыка течет ровно, как мелодическая речитация. В соответствии с характером стихотворения музыка лишена чувствительности остальных ранних романсов. Музыкальный язык продолжает линию, намеченную в «Не знаю, отчего».

В мелодии нет устремленности, она кружит на месте и кончается вопросительной интонацией. Между тем хроматические и альтерированные гармонии основаны на крайних противопоставлениях. Образ дополняет хоральная фактура. Все это вместе рисует «пустоту» иного мира:

Наступило за гробом свиданье...
Но в мире новом
Друг друга они не узнали.

Обозревая ранние романсы Спендиарова, нетрудно заметить, что восточная лирика, впоследствии ставшая ведущей у композитора, привлекала его уже с самых ранних творческих шагов. Первые впечатления от серьезной музыки также отмечены интересом к ней. Так, в своей автобиографии, рассказывая о неизгладимом впечатлении, произведенном на него оперой «Кармен», прослушанной в 1890 г. в Вене, композитор пишет: «Несомненно, что с этого момента во мне зародилась особенная любовь к оркестру и стала укрепляться любовь к экзотическому колориту в музыке»⁵.

А в письме к В. А. Эберле в 1894 г., говоря с восторгом об опере Сен-Санса «Самсон и Далила», Спендиаров отмечал: «Все в ней есть: широкие благородные мелодии и строго выдержанные в стиле хоры, и оригинальные восточные мотивы, обработанные с замечательным пониманием духа восточной музыки»⁶.

Уже один из самых первых романсов Спендиарова—«Ты свет душ моей» (1892 г.)—отличается восточным колоритом. Обращение к «жемчужине Востока» отмечено танцевальным гитарным аккомпанементом, применением натуральных ладов (фригийский, дорийский). Мелодия отличается нарядностью, имитацией народного пения (плавное заполнение скачка при подходе к основным звукам)⁷.

⁵ Г. Г. Тигранов, А. А. Спендиаров, М., 1959, стр. 33.

⁶ А. А. Спендиаров, Письма, стр. 38.

⁷ Г. Г. Тигранов в книге о Спендиарове указывает, что мелодия романса напоминает один из вариантов популярного в Крыму народного танца хайтарма, а также армянской городской песни «Дуйс э арден» («Светает»). Г. Г. Тигранов, А. А. Спендиаров, стр. 50.

В сопровождении органной пунктирной тонической квинты ассоциируется с имитацией игры на народном струнном инструменте. В репризе подчеркивание мажорной терции придает музыке праздничность в стиле «Испанского каприччио» Римского-Корсакова. Колорит этого романса не выходит за рамки «русского Востока», хотя Б. В. Асафьев в свое время отмечал в ранних спендиаровских романсах «национальный колорит», обещающий дальнейший расцвет»⁸. Начинающий композитор следовал излюбленным образцам, оставался в рамках канонов классической музыки.

Но уже в романсе «К розе» (1894 г.)⁹ мы видим несколько иной подход к восточной тематике. Собственно, это первое произведение, написанное на армянский текст. И новый подход в интерпретации жанра романса ясно дает о себе знать. Обращает на себя внимание фактура аккомпанемента. Автор отходит от стереотипных формул танцевальных романсов, не использует также известные ритмы и фактуру элегий, баркаролл и т. д.

1a *Larghetto* *p*

Мо - ло, поз - воль, те -
 - бя скус - та, чуд - на я ро - за сор - вать,

⁸ Б. Асафьев, Встреча со Спендиаровым, «Очерки об Армении», «Советский композитор», 1958, стр. 14.

⁹ В первом издании романс «К розе» назывался «Восточный романс».

Арпеджированные переборы аккордов поддерживают мелодию, напоминая аккомпанемент на народном струнном инструменте типа кяманчи. Такое сопровождение весьма соответствовало звучанию сольной армянской песни в ту пору, когда армянский слушатель еще не отошел от привычки монодического исполнительства. Мелодия заметно выделяется среди ранних романсов композитора. Она напоминает армянские городские песни того периода, которые, как уже упоминалось, были известны Спендиарову. Здесь заметны характерные черты городской песни: подчеркивание увеличенной секунды лада с захватом верхней тоники, развитие мелодической линии сначала в нижнем тетраорде, затем в верхнем. В романсе имеются также элементы, идущие от лирической крестьянской песни, преломленные через призму городской: форшлаги, опевания основных звуков в текучем, волнообразном ритме, подчеркивание медианты как опорного звука.

С первых же исполнений романс «К розе» приобрел широкую популярность. По его примеру в дальнейшем были созданы лирические песни «Ми лар, блбул» («Не плачь, соловей») и «Сирун гарун» («Красная весна») Е. Багдасаряна, «Роза» Р. Меликяна и др.

Следуя дальше по пути сближения с армянским национальным искусством, Спендиаров в 1900 г. пишет «Восточную колыбельную песню» на слова Р. Патканяна. Стихотворение Р. Патканяна получило в конце прошлого века большое распространение в армянской среде с мелодией не армянского происхождения¹⁰.

Популярность этого замечательного произведения объясняется тем, что поэту удалось сочетать в нем лиризм выражения с патриотизмом и гражданственностью темы, созвучной настроениям передовой армянской интеллигенции, живущей идеями освобождения родины от иноземного владычества. Думается, что Спендиарова в стихах Р. Патканяна привлекли те же мотивы, ибо, живя в Москве и вращаясь в среде передовых деятелей армянской культуры (А. Цатурян, Н. Нерсесов, А. Дживелегов, В. Суренянц и др.), композитор не мог остаться в стороне от всего того, что волновало отечество и народ. И снова при использовании армянских стихов Спендиаров обращается к мелодии, имеющей национальные истоки. Что же отличает ее от мелодии других романсов?

28



¹⁰ Такая практика была весьма распространена в описываемый период.

Использование натуральных ладов (эолийский, миксолидийский), ритмов, характерных для армянской народной мелодии (смещение сильных долей такта), плавное опевание основных звуков, подчеркивание натурального вводного тона и его спуск к доминанте, начало мелодии скачком от тоникки к доминанте (часто встречающийся оборот в крестьянских лирических песнях) и т. д.— вот отличительные черты. Можно утверждать что в отношении специфики национального армянского мелоса Спендиаров к тому времени был уже достаточно осведомлен. Но композиторское мышление продолжало оставаться в кругу известных норм, поэтому оформление мелодии все еще традиционное, в частности, это относится к гармонии, фактуре. Сопровождение «Восточной колыбельной песни» решено в жанрово-изобразительном плане. В первом куплете периодически повторяющиеся форшлаги в сочетании с ритмом колыбельной создают картину склонившейся над ребенком матери с веретеном в руках. Соответственно с содержанием (мать поочередно зовет соловья, сороку и сокола, чтобы они успокоили своим пением плачущего малыша) сопровождение второго куплета изображает как бы суету сороки, а в третьем куплете смена минорного лада мажорным (миксолидийским) и новая фактура (арпеджио на широких интервалах) создают аллегорический образ смелой, вольной птицы, под пение которой ребенок успокаивается и засыпает.

Таким образом, в ранних образцах камерно-вокального творчества Спендиарова уже наметились основные тенденции, основные особенности его творческой манеры. В первую очередь— это интересующие композитора образы, темы (лирические, философские, тяготение к Востоку), а также мироощущение— жизнелюбивое— жизнеутверждающее. В сопровождении ранних романсов дает о себе знать драматургическое чутье автора, образность, конкретность мышления, склонность к оркестровой манере письма. Все это в дальнейшем, в годы зрелости, зазвучало с новой убедительной силой.

Творчество Спендиарова с 1900 г. (после окончания учебы у Римского-Корсакова) и до 1917 г.¹¹ принято выделять в самостоятельный период. Начиная с 1916—1917 гг. и до конца жизни— это уже новый этап творчества, годы создания наиболее значительных произведений, когда композитор нашел свое подлинное лицо, свое особое место в армянской музыке.

Годы, охватывающие средний период творчества, отмечены большой творческой активностью— композитор одновременно много писал, занимался концертно-исполнительской деятельностью, музыкально-общественной работой, выступал в прессе, вел обширную, деятельную переписку. Жил он в Крыму, однако почти каждый год совершал поездки в Петербург, в Москву, с тем, чтобы быть в курсе всего нового,

¹¹ Думается, поездка в Тифлис (1916 г.) послужила тем рубежом, после которого творчество Спендиарова стало развиваться по новому пути.

познакомиться со всеми значительными явлениями искусства, самому представить на суд взыскательных музыкантов свои новые сочинения.

В камерно-вокальном творчестве Спендиарова тех лет нашли отражение наиболее типичные и характерные для того времени общественные веяния.

Смутное это было время. Предгрозовая обстановка начала века. ожидание больших общественных перемен, неудовлетворенность действительностью; настроения тревоги, неясных предчувствий и вместе с тем жажда героизма, романтика обновления, стремление к большим благородным делам, желание переделать мир, сделать его лучше, красивее. Все это находило отклик в душе Спендиарова-художника.

Годы перед первой русской революцией проходили под знаком творчества М. Горького, его пламенных произведений ранней романтической поры, завершившейся «Песней о буреветнике». «Для передового искусства того времени было весьма характерно отражение действительности в аллегорических образах, близких символике народного искусства. Таковы, например, образы произведений Горького, относящихся к 90-м и началу 900-х годов»,—справедливо отмечает В. А. Васина-Гроссман.¹² Одно из таких произведений молодого Горького— «Рыбак и фея»—легло в основу баллады для голоса с оркестром, написанной Спендиаровым в 1902 г.¹³ Эмоциональный тон спендиаровской музыки как нельзя более соответствует легенде о молодом рыбаке Марко. Здесь воснеты героизм, мужество, романтический порыв. Они противопоставлены эгоизму, мещанству, приземленному бесцветному существованию. Все это передано языком романтическим, приподнятым, как и в стихах Горького. Эпическому тону рассказчика в начале баллады¹⁴ противостоят романтический образ Дуная и купающейся феи. Красочно и выразительно изображает композитор, в соответствии со стихами, отдельные эпизоды текста: трепет феи, попавшей в сети, обольщение Марко, исчезновение феи, томление рыбака, потерявшего возлюбленную. Значительное место в произведении занимает музыкальный образ вод Дуная—он как бы воплощает мечту о высоком, необычайном в жизни. Но сила, гражданский пафос этого произведения—в заключительном разделе, где с большим эмоциональным накалом композитор передает обличительные строки стихотворения:

А вы на земле проживете,
Как черви слепые живут,
Ни сказок про вас не расскажут,
Ни песен про вас не споют!

¹² В. А. Васина-Гроссман, Русский классический романс XIX в. М., 1956, стр. 313.

¹³ Подробно об истории создания этого произведения см. в кн.: Г. Тигранов, А. А. Спендиаров, стр. 116, 117.

¹⁴ Г. Г. Тигранов указывает на наличие трех лейтмотивов, характеризующих рассказчика, Марко и фею.

Ораторски страстно звучит голос певца. Тремоло струнных, звон тарелок. «зловещая» медь в оркестре выражают негодование, гнев.

Гражданская тема еще явственнее звучит в ариозо «В ожидании» (слова А. Голенищева-Кутузова), написанном в 1904 г.¹⁵ Дают о себе знать настроения патриотизма и героизма, сопутствовавшие военному времени (русско-японская война). Ариозо построено на контрастном противопоставлении различных образов. Возможно, это идет от текста, в котором соединены два стихотворения Голенищева-Кутузова: первая часть стихотворения «Плевни» и вторая часть стихотворения «Победа». В ариозо Спендиарова отразились не только настроения, связанные с русско-японской войной. Здесь выражено много больше. С одной стороны, элегическая грусть—в стиле русской дворянской культуры, с другой—неясные ожидания чего-то общественно-значительного, протест против серых, скучных будней и как итог—утверждение героико-патриотического пафоса, выраженного широко, величаво, с монументальным размахом.

В искусстве романа не так часто можно встретить образ героического человека в действии. Тем не менее эта тема находит выражение, зачастую в аллегорических формах. Вспомним хотя бы романс «И дрогнули враги», монолог «Среди врагов» Танеева, «Пророк» Римского-Корсакова или «Вешние воды» Рахманинова. В них выражены героический дух, оптимизм и пафос больших дел. В ряду таких произведений стоят и отмеченные выше романсы Спендиарова.

В романсе «Озимандия» (1904 г.) с большой художественной силой звучит тема обличения самодержавия. В эпикоказательной форме (слова Шелли) утверждается идея обреченности тирана и его низменных захватнических целей. Стихотворение Шелли написано в спокойно повествовательной форме восточного сказания. Музыка же в противовес повествовательному тону решена динамично, действительно. Особенно выразительно подан музыкальный «портрет» Озимандии—«могучего царя царей».

Музыка здесь полна обличительного пафоса: октавные ходы в басу по широким интервалам, аккордово-гомофонная фактура (ассоциирующаяся с звучанием духовых оркестров в торжественных церемониях), фанфарный ритм, гаммообразное движение к основным звукам—все это рисует образ властный, деспотичный. Далее следует заключительный раздел произведения, в котором особое значение приобретает интонация из первого раздела на словах: «пустыни тишину». Здесь она утверждает мысль о вечности и величавости природы, возвышающейся над мелкими человеческими страстями.

Музыка «Озимандии» проникнута сочным колоритом Востока: использование натуральных ладов, хроматически ползущие интонации на органном пункте тонике, восточный орнамент в вокальной партии—

¹⁵ Позже ариозо было инструментовано автором.

все это придает музыке своеобразную красочность. По идейной направленности, подходу к теме и воплощению «Озимандия» близка к таким произведениям Римского-Корсакова, как арнозо «Анчар», поздние оперы «Золотой петушок», «Кощей». О влиянии Римского-Корсакова говорит также музыкальная лексика романа.

Сочинения, на которых мы остановились, далеки от дилетантизма ранних романсов Спендиарова. Им свойственна значительность тем, созвучность эпохе, отражение идей, волновавших передовую часть русского общества, и вместе с тем глубина и обстоятельность в раскрытии того или иного содержания. Гражданский пафос упомянутых произведений обусловил и разнообразие композиционных решений, более детально отражающих логику развития содержания стихотворения. Отсюда отсутствие в романах этого периода простых песенных форм, предпочтение строфической форме музыкального воплощения стихов. Отсюда и стремление к симфонизации музыкальной ткани (лейтмотивная система в «Рыбаке и фее», элементы мотивной разработки в арнозо «В ожидании», ассоциативное интонирование в «Озимандии»). Спендиаров смело раздвигает рамки романа, вводя в него оркестровое сопровождение, драматизируя его, используя элементы сценической выразительности.

Годы между двумя революциями были полны не только революционной романтикой и пафосом обличения. Это было время, когда вся русская интеллигенция осознала или предчувствовала приближение решительных классовых битв и социальных перемен и остро болезненно переживала самый ход истории. Складывалась «нервная, экзальтированная атмосфера начала века» (Б. В. Асафьев). Настроения эти нашли отражение в направлениях, культивируемых различными кружками и литературными объединениями, проповедовавшими идеи чистого искусства, уход от реальной действительности и т. д.

В камерно-вокальном творчестве Спендиарова, наряду с гражданскими мотивами, нашли отражение и мотивы одиночества, желания уйти от тоскливой действительности, замкнуться в себе, продиктованные душевной общественной атмосферой, особенно усилившейся после поражения революции 1905 года. Подобные настроения окрашивают написанный в 1906 г. романс «К луне» (слова Шелли в переводе Бальмонта), в котором подчеркнуто все «неземное», переданы отрешенность, одиночество человека в мире, где царит бездушье и пустота. Музыка выдержана в изысканно романтическом стиле, еще более усугубляющем «нереальность» образов, уход от действительности.

Неопределенно-тревожные ожидания нашли отражение в романсе «Из Гафиза» (слова И. Рачинского), написанном в 1910 г. Лирический пейзаж лежит в его основе—описание природы, тишины ночи, но ощущение беспокойства не покидает автора. Примечательно, что стихотворение Рачинского привлекло Спендиарова не восточным своим колоритом с традиционным образом соловья, а своим эмоциональным тоном—

противопоставленном картины тихого, спокойного пейзажа настроению неопределенно-тревожного, гнетущего ожидания. Плавное течение певучей мелодии на колышущемся фоне сопровождения обрывается резкими аккордами, уводящими в далекую от первоначального светлого *F-dur* в сумрачную тональность *v-moll* с усложненной тоникой.

Одиночество, непонятость человека в жестоком обществе с замечательной художественной выразительностью запечатлены в легенде «Бэда-проповедник», написанной в 1907 г. (слова Полонского¹⁶) и удостоенной премии имени Глинки в 1910 г.

Вот вкратце содержание легенды. Вечер. По мрачному, угрюмому ущелью идет слепой старик Бэда с мальчиком-поводырем. Оба устали. Желая отдохнуть и развлечься, мальчик зло подшучивает над стариком, уверяя, что здесь собрался народ, готовый послушать проповедь. Старик произносит вдохновенную проповедь, но...

Только замолк он,
от края до края:
«Аминь!»—ему грянули
камни в ответ.

Легенда состоит из нескольких разделов.

На фоне прозрачного, скупого сопровождения возникает нежная мелодия, отмеченная неопределенной грустью. Необычные повороты, хроматизмы, ходы на септиму придают ей своеобразный колорит, дополняемый дорийским ладом, местами с пониженной II ступенью, натурально-ладовыми гармониями и плагальными кадансовыми оборотами, сообщающими музыке оттенок настороженности. Все это вместе создает пейзаж в романтическом духе—необычный, тревожный, мрачный. Вместе с тем здесь ощущается какая-то гармония первозданной красоты. Как это ни парадоксально, но в изложении не чувствуется изобразительности. Скорее психологическая настроенность—в музыке эмоциональное воздействие стихотворно-поэтического описания природы.

Во втором разделе речитатив певца и фортепианный отыгрыш выпукло изображают злую шутку мальчика: хроматизмы, альтерированные гармонии, угловатые ходы, с саркастическими трелями и «сухими» стаккато. Следует песенная часть—обращение мальчика к старику на интонациях русской народной песни. В оркестре возникает картина деревенского, идиллического пейзажа. Начинается речь старца. Музыкальная лексика в корне отличается от предыдущего и последующего разделов. Спокойная, размеренная речь Бэды в светлом мажоре отличается диатоничным складом, гимническим характером музыки.

¹⁶ Заметим, что на тексты Я. Полонского в те годы были созданы также такие примечательные произведения С. И. Танеева, как «Что мне она» и «Узник», где гражданские мотивы звучат весьма определенно.

Она так же проста и естественна, как слова старика, сама природа, человеческое бытие. Речь старика проникается экзальтацией, мистикой. Душа его поет, гармония прекрасного властвует над ним. Музыка утверждает простое, светлое, ясное начало в жизни. Но мальчик грубо обрывает речь Бэды. На словах: «Замолк грустно старец, главой попкакая»—жесткие аккорды возвращают нас к суровой действительности.

Как и во многих других камерно-вокальных произведениях этого периода Спендиаров пользуется здесь приемами контрастного сопоставления образов. Старик—и окружающий его мир наделены простой, ясной, песенной в своей основе музыкальной лексикой, которая сочетается с холодными, бесстрастными, жесткими звучаниями речитативов голоса и сопровождения оркестра, образно воссоздающими бесчеловечность среды, в которой живет Бэда. Вместе с тем сочинение это романтически приподнято. В музыке есть благородство, обаяние. Она насыщена свежими интонациями, «нестертыми» оборотами. Авторское отношение создает весьма определенную эмоциональную тональность. Она—в утверждении гармоничного начала, веры в идеал, красоту, человечность. Отсюда окраска произведения в яркие романтические тона. Отсюда и просветленное заключение.

В связи с легендой «Бэда-проповедник» уместно затронуть другую тему, характерную для творчества Спендиарова—тему человеческого счастья.

Тема эта волновала многих передовых художников того времени—Горький, Чехов в литературе, Рахманинов, Скрябин в музыке, Станиславский и Немирович-Данченко в области театра и т. д. Не случайно монолог Соня из пьесы Чехова «Дядя Ваня» привлек в свое время внимание и Рахманинова, написавшего романс «Мы отдохнем», и Спендиарова, создавшего мелодекламацию с тем же названием (1910 г.), которая была в 1912 году удостоена Глинкинской премии. По-разному прочли этот монолог композиторы. У Рахманинова романс решен в плане пейзажной лирики, где описание природы созвучно с душевным состоянием человека, стремящегося к красоте, гармонии, счастью. И в этом смысле Рахманинов как нельзя более близок Чехову-художнику. Спендиаров также очень тонко передает психологические переживания души нежной, романтической, тлущей к человеческому теплу и счастью. Однако в отличие от Рахманинова у Спендиарова все это дано подробно, детализированно, в оркестровом сопровождении моменты драматического действия перемежаются с изобразительными, сообщая музыке сценическую выпуклость.

В произведениях Спендиарова понятие счастья зачастую перекликается с понятием красоты окружающей действительности, человеческой души, природы, жизни. Тема красоты приобретает особое значение в искусстве того периода и получает различное толкование. У предшественников декадентского искусства она носит абстрактно отвлеченный характер. Их «эстетство» уводит от реальной действительности в мир чистого «искусства для искусства». И здесь немалое место занимает

стилизация в самых различных проявлениях: от увлечения античностью до увлечения экзотическими странами и народами. Возможно, это шло от импрессионизма, бывшего подобно другим модным течениям того времени в центре внимания декадентов (можно провести аналогию от «Мадагаскарских песен» Равеля к «Японской лирике» Стравинского и «Маорийским песням» С. Василенко).

В противовес декадентам представители реалистического искусства вносили в понятие красоты реальное жизненное содержание, положительные идеалы. В этой связи приходят на ум известные «пейзажные» романы Рахманинова. Вспомним также романы русских композиторов, посвященные теме искусства («Муза», «Арион» Рахманинова, «Нереида» Глазунова, «Рождение арфы» Танеева), в свою очередь берущие начало от аналогичных романсов Римского-Корсакова (цикл «Поэту», ариозо «Пророк»), в которых значительное место занимают мысли о назначении искусства и художника.

Для Спендиарова также была очень важна этическая сторона искусства. О чем бы он ни писал—будь то темы, имеющие большое гражданственное звучание, затрагивающие социальные мотивы, или «вечные» темы—человек, природа,—езде он ратует за прекрасное, гармоничное в жизни, за торжество светлых идеалов, за победу справедливого, доброго. Это—мироощущение художника, так он воспринимает мир. Ярким свидетельством сказанному является «Восточная легенда» (1906 г.) на слова С. Маршака.

«Восточная легенда» образно перекликается с «Песней о Соколе» Горького. Здесь так же, как и там, в аллегорической форме образам, характеризующим приземленное существование людей, чуждых порывам и подвигам, противопоставлен образ небесного простора, в котором легко дышится вольным птицам и который воспринимается как символ свободы, раскрепощения человека, всех его творческих сил и возможностей.

Разнообразие тем и жанров камерно-вокального творчества характеризует Спендиарова как художника, активно и чутко реагирующего на явления действительности. Он не был замкнут в излюбленном кругу настроений, его волновали философские, социальные проблемы, гражданский долг человека, поддеказывал ему в искусстве темы и образы, созвучные времени и волнующие умы прогрессивно настроенной части общества. Так создавались многие камерно-вокальные сочинения Спендиарова, предназначенные для большой аудитории, так раздвигались рамки камерно-вокальной миниатюры.

* * *

И все же, о чем бы ни писал композитор, по существу своему он оставался лириком, художником настроения. Действительность он воспринимал через призму романтического идеала. Именно поэтому на протяжении всего творческого пути он оставался верен жанру лирической миниатюры. Более того, Спендиаров все больше и больше возвращался к нему, вкладывая в него свои, спендиаровские оттенки и

краски, свое неповторимое очарование. Эволюцию лирического жанра в творчестве Спендиарова нетрудно проследить. Ранние романсы (где любовно-лирическая тематика преобладала), включая созданные до 1910 г.,—стилистически выдержаны в русле русской классической музыки.

Спендиаров, ученик и последователь Римского-Корсакова, в своем творчестве неуклонно претворял передовые традиции русского музыкального искусства, примечательной особенностью которого был интерес к Востоку (наряду с интересом к народной песне, программности и т. д.).

Наблюдая за вокальным творчеством композитора, можно заметить, что после 1905 г. он редко обращался к темам, не связанным в той или иной мере с образами Востока. За исключением романса «К луне», легенды «Бэда-проповедник» и двух мелодекламаций: «Мы отдохнем» и «Эдельвейс» (слова Горького, 1911 г.), все остальное, что создано Спендиаровым в области камерно-вокальной лирики, принадлежит к восточной тематике. В тех случаях, когда он обращался к темам Востока опосредованно, через русских поэтов—Фета, Майкова, Рачинского, Бальмонта, Маршака, музыка оставалась более традиционной. Композитор несомненно вышел из привычного круга музыкально-выразительных средств и методов их претворения. Давала о себе знать профессиональная выучка, композиторское мышление в нормах классической музыки: европейские метро-ритмы, квадратность построения мелодий, традиционно-романсовая фактура, гармонизация по законам классической функциональной гармонии и т. д.

Однако и здесь автор время от времени высвобождался из рамок довлеющих традиций, и тогда музыка приобретала свежесть и необычное звучание. Так, в песне «Веселись, о сердце-птичка» второй раздел вносит в музыку новые оттенки, далекие от насыщенных красок русского ориентализма.

Гармонии приобретают не типичные тяготения (V—II—VI). Нисходящие задержания, в тесном расположении секунд, напоминают сокращенные форшлаги, характерные для опевания звуков в восточных мелодиях. К этому добавим типично восточный мелодический каданс с спуском от медианты к тонике с предъемами и увеличенную секунду на IV гармонической ступени в сопровождении.

Прелестная романтическая «Песнь Гафиза» решена, скорее, в ключе Фета, чем Гафиза. Но и тут ощущается стремление уйти в область новую, неизведанную. Более всего приближается к восточной специфике мелодика. В сопровождении фактура порою имитирует игру на народном ударном инструменте. Примечательно и другое: второе предложение третьей строфы интересно своим ладогармоническим решением.

В *C-dur* красочно оттенены фригийский трихорд на *ля*, а затем мелодический и гармонический тетракорды *c-moll*. Соответственно гармонии применены не в функциональных связях, а в виде обращений хроматически нисходящих трезвучий, которые лучше охватывают звуко-

a tempo

и серд - це гла - жет та пе -

poco rit. a tempo rit.

часть, что зна - ешь ты,

ряд данного лада. В фортепианном отыгрыше звучащие в басу секунды и кварта, в сочетании с гармоническим тетрахордом в среднем голосе и одновременно проходящим в мелодии фригийским нисходящим тетрахордом, создают своеобразный гармонический фон, основанный на ладовых закономерностях и ассоциирующийся с звучанием народно-инструментального ансамбля.

И все же музыкальное мышление композитора оставалось в основе своей европейским.

Совсем иную картину наблюдаем в тех произведениях, где композитор непосредственно соприкасался с восточным «материалом», — в обработках крымских народных мелодий.

Здесь автору словно дышится свободнее, непринужденнее, он не скован общеевропейскими канонами, интуиция художника подсказывает тонкие нюансы, придающие обработкам своеобразную прелесть.

Еще в начале самостоятельной творческой деятельности, в 1902 г., Спендиаров создал «Татарскую песню», которая позже вошла в 1-ю серию «Крымских эскизов» («Элегическая песня»). Текст написан самим композитором по мотивам «Бахчисарайского фонтана» Пушкина. В своей обработке автор сумел ярко раскрыть внутреннюю красоту, нежность и поэтическую одухотворенность народного первоисточника. (В основе песни лежит народная крымская мелодия «Я не огорожник»).

Уже с вступительных тактов заметно своеобразие фактуры:

30 *p* *Larghetto*

Не - бе - са да - рят нам за - ме - ну час - тых бед и слез.

Арпеджированное звучание «пустой» тонической квинты напоминает прозрачную музыкальную ткань песен Комитаса (напомним, что это был 1902 г.— время, когда Спендиаров еще не был знаком с творчеством Комитаса). Квинтовая гармония нарушается в кадансе, где типичная для народной восточной мелодии концовка с движением от медианты к тонике в басу подсказала аккорды I—VII₆—I (такие гармонические кадансы наблюдались и у Екмяяна в его обработках армянских народных мелодий). Во втором проведении тема обрастает хроматическими подголосками на тонической педали, повторяющейся в разных регистрах (снова ассоциация с Комитасом), что создает ощущение простора, перспектив, придавая песне оттенок эпичности. Во второй части *a-moll* сменяется гармоническим *C-dur*: переменность, характерная для народной музыки, вносит свежую краску, просветляя колорит. Новый ритмический рисунок ассоциируется с звучанием ударного инструмента—доола. В заключении, в результате наложения на фигурированный органнй пункт новой мелодии заключительного характера и квартовых задержаний к субдоминанте и тонике, появляются комплексы созвучий, напоминающих специфическое звучание народного струнного инструмента.

После 1910 г. («Айшэ») композитор все более отходит от стереотипной фактуры, ладовых конструкций и метро-ритмов, используемых в общеевропейской камерно-вокальной литературе. Музыкальная ткань произведения делается прозрачней, ритмы характерней—приближаясь

к ритмам и звучанию народно-инструментальных ансамблей. Язык композитора становится лаконичным, методы выражения — скупыми и обобщенными. Иллюстрацией к сказанному могут служить великолепные вокальные миниатюры — «Колыбельная» и «Плясовая» (1915 г.), «Край мой, родимый», «Эльмас», «Лесной кизил — уста твои» (1924 г.), каждая из которых представляет собой подлинный образец классически совершенного искусства.

Как добивался Спендиаров этого совершенства?

Перед нами запись народной мелодии «Лесной кизил» в тетради, начатой композитором в 1911 г. в Карасубазаре. Народный вариант песни таков:

31



Запись мелодии не завершена. Обратимся к романсу «Лесной кизил» (см. пример 32).

При сравнении обеих мелодий замечаем замену метра, небольшую «ретушь» в ритмике, перемену акцентуаций, тончайшие интонационные поправки и сразу чувствуется, как безыскусственной народной песни коснулась рука художника-творца. Песня, как картина, вставленная в изящную раму, приобрела выразительную законченность маленького шедевра.

Собственно, «Лесной кизил» нельзя назвать обработкой. Это настоящая восточная камерно-вокальная миниатюра, как бы вобравшая в себя утонченную культуру профессионального европейского романса. Чего стоит, например, контраст простого и сложного в «интерпретации» этой ясной и незатейливой по складу мелодии. В одном случае автор создает гармонически завораживающее звучание, используя тонический органичный пункт, оттененный хроматическими параллельными секстами. В другом — резкие модуляции из *H-dur* через *E-dur* в *g-moll* с применением септаккордов, двойных доминант, альтернированных аккордов, мажоро-минорных созвучий. Вместе с тем чарующий аромат песни — в унисонных звучаниях фортепиано, еще во вступлении имитирующих игру восточного оркестра с типичными нисходящими триольными секвенциями; в своеобразной переменности лада, расцве-

Лес - ной ки-зил ус - та тво - и, го - во - рят

ченного оборотами фригийского и гармонического тетрахордов; в параллельных квинтах с характерным ритмом, напоминающим аккомпанемент кяманчи.

Иной принцип руководил Спендиаровым в обработке татарской мелодии, лежащей в основе «Плясовой». Здесь цель автора заключалась в создании сочной жанровой сценки народного гулянья. И соответственно в сопровождении он передает стихию вихревого пляса. В басу—имитация ударного инструмента—хавал: чередование метров $\frac{4}{8}$

и $\frac{5}{8}$ создает ощущение несимметричной моторности в духе восточных круговых танцев. В мелодии—задорная импровизация солирующей зурны. Все это в ярком двойственном ладу.

А. И. Шавердян не случайно выделил в книжке о Спендиарове песни ор. 25—«Колыбельную» и «Плясовую».¹⁷ Если музыка последней полна огня и темперамента, то «Колыбельная»— нежнейшая и проникновенная песнь матери, укачивающей ребенка. Лирик по натуре Спендиаров умел тонко передавать гамму простых человеческих эмоций. Простой, безыскусственной, размеренной мелодии особую прелесть придает переменность дорийско-фригийского лада. Ее нежный характер подчеркнут плавными предъемами к окончаниям фраз.

Подголосочные линии сопровождения, подчеркивающие дорийский лад, дополняют и обогащают основную мелодию. Выразительный наигрыш гобоя в переходе от II куплета к III, напоминающий импровизацию на свирели (ассоциируется с вступлением к песне «Мыр хор папке»—«Могила дедов» Екмаяна), и фактура III куплета (широкое расположение звуков, октавные форшлаги и трели в высоком регистре на тоническом органном пункте)—воссоздают пейзаж южной, теплой ночи. Эта музыкальная картина как нельзя более дополняет «бархатный» тон музыки.

¹⁷ Обе песни написаны для голоса в сопровождении оркестра.

«Песня крымских татар» — отмечено в ремарке Спендиарова к «Колыбельной». Но о национальной определенности песни нам хотелось бы сказать особо¹⁸.

Славившаяся веками восточная народная песня вобрала характерные особенности музыки многих народов Востока. В Крыму же, где жили в соседстве различные восточные национальности — армяне, татары, евреи, греки, некоторое смешение народных песен было неизбежно. В «Колыбельной» есть интонации, характерные и для армянской песни:



Кадансовый оборот от дорийской сексты вверх к тонике, движение в начале мелодии от тоники к квинте характерны для некоторых крестьянских песен. Сам характер песни, простой, без нарядных украшений, основанной на диатонизме, в ладу, очень распространенном среди армян, близок духу армянской музыки. Именно поэтому Спендиаров и обрабатывал «Колыбельную», так же как и «Татарскую песню», в «ключе» целомудренной сдержанности, отличающей, как известно, наши песни от песен других восточных народов.

Спендиаров долгое время, вплоть до поездки в Тифлис, армянскую музыку знал, можно сказать, опосредованно — через песни, бытующие в армянских семьях Крыма. Вместе с тем человек пылкий и патристически настроенный, он не упускал случая послушать родную для его слуха армянскую музыку¹⁹. И также стремился приобщиться к ней в своем творчестве. Обращаясь же к армянским темам, к народной песне, он испытывал чувство огромной ответственности. «...Еще раз повторяю мою покорнейшую просьбу, чтобы оба «Восточных романа» появились в печати с армянским текстом», — писал он к В. Бесселю²⁰. Чутким слухом музыканта он улавливал разницу между подлинно армянскими напевами и восточными. В доказательство сказанного приведем пример

¹⁸ Сюда хотим отнести и «Татарскую песню».

¹⁹ В конце XIX в. Спендиаров познакомился с Н. Ф. Тиграняном и неоднократно говорил о роли последнего в приобщении его к восточной и армянской музыке.

²⁰ Письма Спендиарова (1901 г.).

песен «Аль-Джамаст» и «Ми лар, блбул» («Не плачь, соловей») — обе входят в ор. 22, написанный в 1910 г.

В «Аль-Джамаст» мелодия строится по принципу плавных мелодических (в характерно восточном триольном ритме) опеваний основных звуков и типична своими кадансовыми завершениями, подчеркивающими терцовую интонацию. Секвентное развитие орнаментированных фраз также в стиле восточной музыки. Фактура сопровождения и гармония — скупые, нет детальной следования за текстом. Все призвано подчеркнуть характерность образа — имитация звучания бубна, хроматическое колорирование в доминантовой сфере лада, создающее впечатление томной неги, яркие гармонические пятна, подчеркивающие необычность звучания (положение *A-dur* на тоническую квинту *G*, мелодическая фраза в *S* лидийском, гармонизованная в басу в *G*, а в верхних голосах в *a*). Таким образом, творческая задача, поставленная в «Аль-Джамаст», — передать знойную, необычную красоту родины — Востока. Решено это очень органично, без любования экзотикой со стороны.

В другом ключе песни «Ми лар, блбул». Кажалось бы традиционная тема соловья и розы могла бы быть решена в стиле обычных ориентальных романсов. Но то обстоятельство, что Спендиаров пользовался армянскими стихами (А. Цатурян), подсказало ему иной подход. Акцент сделан на содержании стихов — безутешность поэта, потерявшего возлюбленную.

В основе песни «Ми лар, блбул»²¹ лежит армянская городская мелодия, как указано в книге Г. Г. Тигранова «А. А. Спендиаров». Помимо элементов новой городской песни, она несет на себе следы гусанской музыки — использование фригийского лада с пониженной IV ступенью, более акцентированный ритмический рисунок (II предложение периода). В ней также имеются типичные интонации армянских народных песен — терцовое движение в начале мелодии с акцентом на последнем звуке, утверждение тоники через подчеркивание натурального вводного тона в характерном ритме и т. д. Отличие ее от ориентальной мелодии в каком-то внутреннем динамизме, в развитии музыкального образа вглубь, а невширь.

Итак, Спендиаров обратился к армянской мелодии. Лад ее переменный: первый раздел начинается в *E-dur*, завершается в *g* фригийском. Как гармонизована песня? Тоника *E-dur* в виде органного пункта на квинте расцвечена проходящими диатоническими звуками (характерная деталь — в «Аль-Джамаст» он эту тонику опутал бы хроматическим движением голосов).

Второй раздел песни в *gis* эолийском. Автор, используя прием политональности (положение *gis-moll'* ной мелодии на *H-dur* ный бас) подчеркивает переменность, лежащую в ладовой основе песни. Опять деталь — в «Аль-Джамаст» политональность применялась для создания необычных гармонических «пятен», здесь — для выявления народной сущности мелодии.

²¹ На этот текст существует популярный бытовой романс Е. Багдасаряна.

Интересен фактурно и гармонически II куплет, также основанный на переменности: унисонное движение подголоска подчеркивает *gis-moll'*ное наклонение мелодии. В то же время стоячие пустые квинты оттеняют сначала тональность *cis-moll* затем *E-dur*. И это тональное колорирование дополняется своеобразными кварт-секундаккордами на сильных долях.

34 *Largo lamentoso*

Но тя - ж - ко - ж - ить, нет си - лы жить то - му пев - цу

си - ро - те, что ра - но так

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two measures of the second couplet. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next two measures. The piano accompaniment features a prominent unison bass line and stationary quintal chords in the right hand. The vocal line is marked with a *p* dynamic and includes trills and slurs.

В романсе развито полифоническое начало с включением в ткань различных подголосочных мелодических линий. По воспоминаниям А. Г. Тер-Гевондяна Спендиаров в отношении методов обработки придерживался того мнения, что к армянской песне более подходит полифоническая фактура, так как она дает больше возможностей для выявления ладового и ритмического своеобразия народного мелоса. Тем не менее, композитор еще не полностью освободился от канонизированной практики европейской интерпретации жанра романса. Это сказалось в предельном насыщении фактуры, в стремлении гармонически прокомментировать чуть ли не каждый звук мелодии, что порою противоречило национально-характерной мелодике романса.

Поездка в Тифлис в 1916 г. была поворотным событием в творческой биографии Спендиарова. Здесь, как известно, он много времени посвятил изучению восточной и в особенности армянской музыки. Все

те завоевания, которых он добился благодаря творческой интуиции, после Тифлиса послужили отправной точкой для создания произведений уже в новом качественном русле. Об этом свидетельствуют и опера «Алмаст» и «Ереванские этюды», а также камерно-вокальные сочинения, созданные после 1916 г. Мы уже касались ориентальных обработок, относящихся к последним годам жизни композитора. К ним нужно добавить две великолепные обработки армянских мелодий: «Ар сирунс» («К возлюбленной», 1916 г.) и «Гариб блбул» («Скиталец соловей», 1925 г.). В них ощущается полная творческая свобода.

Мелодия «Ар сирунс» записана А. Г. Тер-Гевондяном для Спендиарова, в бытность его в Тифлисе. Содержание песни — томление влюбленного, тоскующего по возлюбленной. Композитор решил песню в жанре пейзажа-окторна²². Колоритное вступление напоминает наигрыш пастуха на фоне вечернего умиротворенного пейзажа.

Во втором куплете образ природы выступает на первый план. Звещающие терции в высоком регистре на фоне октавного органичного пункта в басах и мерно колеблющегося подголоска в среднем голосе придают прозрачному звучанию дыхание «пленаэра».

Мелодия отличается от первоначальной записи небольшими штрихами, но они весьма существенны и придают ей большую национальную выразительность. В сопровождении обращают на себя внимание ладовая переменность, решенная средствами политональности (очень выразительно, например, трехголосное вступление в комплексе тональностей с —i—As), яркие самобытные гармонические кадансы, обусловленные окончаниями фраз мелодии, а также фактура, освобожденная от всего лишнего, основанная на подголосочном принципе развития. Все это вместе с диатонизмом мышления ярко выявляет национальное своеобразие песни.

Эти особенности присущи и песне «Гариб блбул». Она имеет два варианта — для голоса в сопровождении фортепиано и оркестра.

Спендиаров не пошел по пути создания обычной оркестровой фактуры. Он ставил перед собой задачу передать звучание народно-инструментального ансамбля сазандаров, аккомпанирующего певцу²³. Задача самобытная и увлекательная. Мелодия песни изложена в простом варианте, без дополнительных украшений (как, например, в изданном сборнике Саят-Новы). Правда, в основу песни лег вариант записи, имеющийся в архиве Спендиарова и отмеченный 1916 годом (вероятно сделанный в Тифлисе). Но, думается, Спендиаров, уже живя в Армении, мог слышать и подлинный вариант песни, тот, который имеется в сборнике Саят-Новы. Очевидно, такой выбор был продиктован стремлением сохранить в песне характер подлинно народного искусства.

²² В 1917 г. он красочно оркестровал эту песню.

²³ Идею создания восточного оркестра, в репертуар которого должны входить песни в сопровождении оркестра, он развил в статье «О восточном оркестре», 1926 г.

Произведение строится по принципу ритмических вариаций. В трех вариациях ритмический рисунок постепенно усложняется (подобно игре народного исполнителя, который, войдя в азарт, демонстрирует свое мастерство). В фактуре преобладает октавное изложение, которое приближается к звучанию ударного инструмента.

В припеве переборы октав и кварт создают имитацию аккомпанемента народного струнного инструмента.

Однако песня «Гариб блбул» не простая стилизация. Подобно предыдущей песне (как и песням «Лесной кизил» и «Эльмас», созданным примерно в то же время, что и «Гариб блбул»), она воспринимается как самостоятельный художественный организм, имеющий свою внутреннюю логику развития. В последнем разделе, где музыкальная речь становится более патетичной и страстной, повествование приобретает масштабность, монументальность. В обращении ашуга—«ты не плачь, я должен плакать» композитор справедливо усмотрел нечто более значительное, чем простой разговор с соловьем, и сумел глубоко раскрыть обобщенный художественный смысл прославленной песни Саят-Новы.

Среди камерно-вокальных сочинений Спендиарова, относящихся к армянской тематике, особое место занимают два замечательных сочинения, написанных в 1914 и 1915 годах. Это—героическая песня для тенора с оркестром «Туда, туда, на поле чести» (текст Спендиарова по мотивам эпизода романа «Раны Армении» Х. Абовяна) и ария для баритона с оркестром—«К Арменин» (слова О. Ованесяна). Оба произведения во многом предвосхитили оперные страницы творчества композитора, являясь лабораторией монументального музыкально-сценического произведения, к созданию которого Спендиаров стремился долгие годы. Они в русле исканий, связанных с проблемой слияния национального своеобразия армянской музыки и традиций европейской, в первую очередь русской классической музыки. Опыты эти привели в дальнейшем к созданию классической армянской оперы «Алмаст».

Оценивая в свете сказанного вокальное творчество Спендиарова и его место в армянской камерной лирике, мы должны признать, что с его именем связано расширение и обогащение жанров, тем и образов. Спендиаров поднял армянскую камерно-вокальную музыку на уровень достижений европейской и русской классической музыки, придав ей профессиональный блеск и мастерство. Но не только этим ценен он для нас. Эволюция камерно-вокального творчества привела Спендиарова к созданию целого ряда великолепных обработок народных мелодий—произведений, которые формально можно назвать обработками. Между тем как каждое из них является плодом искусства своеобразного, яркого и тонкого мастера. И изящные эти миниатюры принадлежат к лучшим страницам армянской камерно-вокальной лирики, являясь гордостью ее и украшением.

М. ТЭРЬЯН

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ

(Полифония и оркестровка в симфонических произведениях
Спендиарова)

Методы использования полифонического начала в музыке Спендиарова очень многообразны и богаты. Он широко применил в своем творчестве как средства имитационной (инвенционной) и контрастной (полимелодической) полифонии, так и приемы подголосочной полифонии.

При преимущественном значении гомофонно-гармонического стиля его письма полифония в творчестве Спендиарова постоянно играет существенную роль.

Во всех симфонических произведениях Спендиарова проявилось свободное владение композитором разнообразнейшими приемами полифонического развития. Это безусловно свидетельствует о большом мастерстве композитора, усвоившего и претворившего в своих произведениях многообразные приемы полифонического письма европейских классиков и русских композиторов.

Так же, как и гармония, полифония всегда служит у Спендиарова задаче глубокого образного раскрытия содержания произведения. Мастерское применение ее делает симфоническую фактуру Спендиарова особенно богатой и развитой.

Но не только в этом сказывается воздействие русской школы на характер полифонического письма Спендиарова, оно сказывается также и в широте использования композитором возможностей подголосочной полифонии, выражающейся в наиболее развитых формах в сочетании различных и вполне определившихся в образном отношении, мелодий.

Правильно отмечает А. И. Шавердян: «Спендиаров тяготеет к полифоническому складу, к сплетению свободно движущихся мелодических голосов, образующих подчас своеобразные, необычные звучания.

оттеняющие ладовое строение и общий эмоциональный тон данного произведения...»¹.

Полифоническое развитие музыкального материала и логичность в голосоведении—одна из характерных особенностей его музыки. Спендиаров всегда стремится придать мелодическую завершенность и самостоятельность многим голосам, сопутствующим главной мелодии: в его произведениях всегда можно обнаружить не менее 1—2 дополнительных голосов, имеющих самостоятельное значение, контрапунктирующих с основной темой. Таких примеров много во всех партитурах композитора.

Спендиаров очень часто обращается к полифоническому методу изложения как к одному из действенных средств музыкально-драматургического развития. Яркие примеры применения полифонии с драматургическим заданием мы видим в «Трех пальмах», где Спендиаров мастерски использует различные виды полифонической разработки материала. Так, в первом разделе ее, где передается ропот пальм, композитор применяет многообразные методы контрастной полифонии путем вовлечения в общий поток музыкального развития массы самостоятельных голосов, рождающихся из недр главной темы, а также возникающих как новые контрапункты к ней. Многообразные контрапунктические сочетания отдельных тем и лейтмотивов в порядке конфликтных столкновений различных мелодических линий создают драматически-действенное развитие образов. Разнообразие и богатство полифонических приемов в «Трех пальмах» способствуют раскрытию внутреннего содержания музыки.

Особо хочется отметить яркие и впечатляющие эпизоды контрапунктических сочетаний лейтмотива «трагической гибели» с лейтмотивами пальм (см. ц. 4 и восьмой такт до ц. 19), а также сочетания лейтмотива пальм с темой каравана (см. ц. 12 до 14). Эти примеры говорят о целенаправленном применении выразительных средств полифонии. Например, в первом случае композитор обостряет момент кульминации в изображении «ропота пальм» путем контрапунктического столкновения темы пальм с лейтмотивом «трагической гибели». Вторжение этого лейтмотива выражает гневный протест пальм, их борьбу, уже как бы отмеченную трагическим исходом.

Несколько иную, более внешнюю, изобразительную роль играет в «Трех пальмах» многообразная полифоническая разработка эпизода каравана (см. ц. 8, 10—11 и др.). Композитор сочетает здесь контрастную полифонию с имитационными элементами, рисуя в целом картину шествия и постепенного приближения каравана, создавая яркое впечатление движения, многолюдия и пестроты. Замечательно образен во всем эпизоде стипитный бас, призванный создать впечатлительные мерной и плавной поступи движущегося каравана (см. ц. 6 до 12).

¹ А. Шавердян, А. А. Спендиаров, М., Музгиз, 1939, стр. 32.

Аналогичную задачу воспроизведения картины движения и приближения народной массы в «Победоносном возвращении Татула»² играют многообразные приемы контрастной и имитационной полифонии с характерной многоплановостью мелодических линий, несущих различные образные функции.

Важную роль играет полифония в «Персидском марше»: здесь она является динамизирующим средством, органически связанным с драматургическим развитием всего произведения. В основном автор пользуется здесь приемами контрастной полифонии, что выражается в контрапунктическом проведении основных тем марша и контрастирующих с ними мелодий или сопутствующих тем, имеющих значение боевых сигналов, тревожных переключек и т. п. Наряду с этим композитор применяет во вступлении к маршу и прием антифонной полифонии, служащей здесь средством кристаллизации и постепенной подготовки главной темы марша. Весьма многообразна полифоническая ткань трио марша. Все эти остигнутые мелодии, имитационные сочетания, противоходы басовой линии и т. п. создают огромное богатство контрастов и способствуют активному развитию образов и красочности картины.

Полифонии отведена важная роль среди музыкально-выразительных средств симфонической картины «Атака». Спендиаров здесь применил различные полифонические приемы экспонирования основных тем с последующим затем контрапунктическим сочетанием их в многообразных комбинациях. Причем в самих экспозициях каждой из тем проводятся внутренние полифонические ее противоположения (стретты, каноны и другие контрапунктические приемы).

Главное же в идейной концепции произведения и в композиционном его плане—это конфликтное столкновение данных тем-лейтмотивов, олицетворяющих собой два лагеря—войско Надира и дружину Татула. Острая борьба двух сфер и конечное преодоление врага армянским войском является основным содержанием данной симфонической картины, выявленным полифоническими средствами. Таким образом, полифония здесь несет функцию драматургической разработки сюжета и одновременно служит образной характеристикой его, конкретизируя идейное содержание картины.

Глубокий смысл имеет полифоническая разработка армянской народной песни «Кохба яйли», использованной в симфонической картине «Измена». Приемами свободного, многоголосного, имитационно-полифонического развития этой темы Спендиаров создает драматическую ситуацию, тонко характеризующую все образное содержание разыгрываемой трагедии.

Во многих случаях имитационная полифония служит Спендиарову

² Четвертая часть I сюиты из оперы «Алмаз».

средством выявления и развития новых сторон образа путем небольших преобразований тем в имитирующих голосах.

Характерно, что даже в небольших и неразвернутых по форме произведениях Спендаров охотно прибегает к полифоническим приемам (стреттам, канонам и пр.), значительно обогащающим эмоциональную выразительность целого.

Так, например, используя метод свободной канонической разработки народной мелодии в миниатюре «Элегическая песенка», композитор достигает эмоциональной глубины в воплощении элегического образа, внося элемент диалога. В «Пляске мужчины» Спендаров применяет свободную каноническую имитацию, которая призвана в данном случае выявить новые динамические черты: бодрость, энергию и мужественную устремленность.

35 Adagio

Мастерски проведенная «стреттная игра» в коде «Эизели», с применением имитаций темы в нижнюю ноту и нижнюю терцию чрезвычайно оживляет музыку коды, способствуя тематическому и ритмическому сгущению ее и развитию активных черт темы, что в свою очередь делает необычайно оживленным и действенным образ веселья народного танца.

Аналогичный эффект активности и действенности коды плясовой «Хайтармы» (I серия) достигается Спендаровым приемом контрапунктического соединения двух основных тем пляски в двойном контрапункте октавы.

Весьма разнообразны приемы контрастной (полимелодической) полифонии в симфонических произведениях Спендиарова. Находя пластичные и выпуклые контрапункты к основным темам своих произведений, композитор усиливает выразительные черты кантилены, подчеркивает образное содержание ее и представляет целое в более ярком и богатом аспекте. Так, например, появляющийся при вторичном проведении главной темы «Хайтармы» (II серия) яркий и индивидуализированный контрапунктирующий голос, имеющий характер мужественного и воинственного клича (не случайно он поручен блестящему тембру трубы), значительно повышает при вторичном проведении темы ее активность, напористость, делая чрезвычайно ярким и пламенным создаваемый в целом образ.



То же можно сказать и о выразительном контрапункте Спендиарова к народной танцевальной теме «Гиджаса», дополняющем свою энергичной устремленностью импульсивные черты образа, созданного композитором в этом этюде.

Вводя контрапункт к основной теме вальса (см. с. 23—24 «Концертного вальса» в издании Юргенсона), композитор оттеняет элегический характер главной темы. А в коде, утверждающей светлый образ, Спендиаров проводит в контрапунктическом соединении две контрастирующие друг другу темы главной партии и центрального эпизода, чем достигает просветления в характере главной партии (см. от с. 27 партитуры).

Можно говорить также о счастливо найденных Спендиаровым контрапунктах к основным темам «Хайтармы» (I серия «Крымских эскизов»), которыми композитор обогащает музыкальную ткань произведения и создает еще большую выразительность и рельефность его образов.

В одной из вариаций «Пляски девушек» Спендиаров украшает народную тему контрапунктирующим с нею голосом, звучащим нежно и ласково и представляющим собою главный мотив темы, взятый в зеркальном обращении (в стреттном проведении). Данным полифоническим приемом он оттеняет и подчеркивает женственность этой изящной и грациозной пляски.

В этой же пляске мы видим интересный полифонический прием «скрытой»³ полиметрии в соединении двух взаимно контрастирующих

³ Несовпадение метра контрапунктирующего голоса с метром главной темы.

мелодий (из коих одна является народной темой). Непринужденность и свобода этого соединения также обуславливают особую грациозность музыки пляски.

38 Allegro grazioso

V-ni I pizz.

Viole

Celli

C-bassi div. pizz. arco

Прием полифонического сочетания двух ярко контрастирующих тем с применением «явной» полиметрии Спендиаров использовал в Пляске Алмаст.

39

f

C. ingl.

Cl.

Cl.

C. ingl.

Основная конструктивная идея этого приема заключается в контрапунктическом соединении двух резко контрастирующих мелодий, из коих одна (нижняя) олицетворяет экстазический порыв Алмаст, выраженный в танце, а другая (играющая роль «лейтмотива честолюбия»

Алмаст») — символизирует честолюбивые вождедения гордой княгини. Таким образом здесь этот полифонический прием играет и сюжетную роль: вторжение лейтмотива честолюбия Алмаст в музыкальную ткань пляски в самый момент драматургической и психологической кульминации как бы комментирует основной замысел этой симфонической пляски.

Образную изобразительную функцию несут полифонические приемы в «Песне о мышке»: стремительное противосложение шестнадцатыми флейты-пикколо, контрапунктирующее с главной темой (флейты и скрипки соло, см. ц. 28), безусловно создает ассоциацию с беготней и писком мышки (см. также на партии кларнетов от ц. 24 и 25, гобоев от ц. 26 с их подголосками).

Спендиаров часто обращается к приему взаимодополняющей ритмики (динамическая роль которого общеизвестна), осуществляемому им путем применения как контрастной, так и имитационной полифонии (см., например, ц. 21 в «Гиджасе»). Вспомним в этой же связи многочисленные примеры из «Трех пальцев», а также из трио «Персидского марша», «Атаки», «Этюда на еврейские темы» и др.

Этот прием служит здесь средством активизации внутреннего движения, устремленности и динамичности музыки.

Как нами уже упоминалось выше, один из полифонических приемов, развитый русскими классиками и воспринятый от них Спендиаровым — это подголосочная полифония. Этим приемом, в частности, композитор пользуется для развития в своих произведениях зачаточных элементов многоголосия, встречающихся в народной армянской музыке. С этой точки зрения весьма характерны многочисленные подголоски в «Энзели», в «Гиджасе», в сюитах «Алмаст», в «Крымских эскизах».

Одной из отличительных особенностей полифонии Спендиарова является то, что он сумел приблизить ее к звучанию народной музыки. В этом еще раз сказывается близость Спендиарова творческим принципам русских композиторов-классиков, а также классика армянской музыки — Комитаса.

Спендиаров сумел почувствовать, понять, воспроизвести и развить те элементы полифонии (хотя и незначительные), которые таит в себе монодическая по своей природе армянская народная музыка.

К приемам мелодического обогащения, идущим от народного творчества, можно отнести, например, своеобразное украшение — колорирование мелодии орнаментальным дублированием ее иным голосом. Например, см. цифры 10—11 и далее в «Интермеццо» («Крымские эскизы», II серия), где контрапункт фагота к основной теме флейт и кларнетов дублируется, но в разукрашенном виде, фигурированным триольным пассажем виолончелей. В пляске «Баглама» (1 такт до 1 вольты и далее) основную мелодию флейт и гобоев «дублируют» первые и вторые скрипки, своеобразно оживляя тему украшающей фигурной.

Можно указать на дуэт двух однородных духовых инструментов

в «Гиджасе», как на один из видов народной полифонии. Диалог кларнета и английского рожка в «Плаче невесты» также весьма напоминает характер народного музицирования.

Здесь в своеобразной форме присутствует один из характернейших приемов народно-вокальных ансамблей—«дам» (выдержанный звук—типа органного пункта). Иногда этот выдержанный звук дается композитором выше мелодии, например, как в «Пешрафе» (см. цифры 6 и 10 II серии «Крымских эскизов»), разделенным на 2 партии I скрипками, или в «Трех пальмах» (см. скрипки—6 тактов до ц. 8 или в цифрах 41—42—49 «Хайтармы» II серии и т. д.). Этот прием является своего рода заимствованием из практики исполнения, распространенной в народно-профессиональных ансамблях (применение его впервые и в довольно широких масштабах встречаем в фортепианных обработках народного творчества Н. Ф. Тиграняна, а также Комитаса).

Характерным принципом полифонического развития в музыке Спендиарова является применение контрапунктических голосов, возникающих часто из основных тем произведения («Пляска девушек», «Пляска мужчин», «Энзели» и др.).

Этим методом композитор достигает единства целого наряду с тем, что приближает звучание этого целого к звучанию народной музыки.

Можно указать и на часто используемый Спендиаровым прием введения в музыкальную ткань произведения в качестве полифонического голоса, мелодических оборотов, или попевок, хотя и не вытекающих из данной (сопрягаемой) темы, однако являющихся характерными мелодическими оборотами для народного музыкального творчества (см. пример 38).

Как известно, этот прием весьма типичен для полифонического метода Комитаса и является одним из факторов, приближающих звучание его музыки к музыке народной.

Анализ полифонического письма Спендиарова демонстрирует его высокую композиторскую технику, умение свободно и широко пользоваться классическими приемами полифонического развития.

В то же время, сочиняя контрапункты, свободные имитации и пр., Спендиаров никогда не отрывался от существа народной музыки, а наоборот, обращал материал народного творчества в средство для развитой оркестровой полифонии. И в этом отношении свою немаловажную роль сыграло влияние классика армянской музыки Комитаса.

Можно заключить, что если Комитас создал непревзойденные образцы полифонической музыки в армянском хоровом искусстве, то Спендиаров внедрил сложные и развитые полифонические формы в область армянской симфонической и оперной музыки.

Большая заслуга Спендиарова заключается именно в том, что он, как и Комитас, смог обратить в действительность потенциальную возможность многоголосия народной армянской музыки.

«...От скупого на похвалы Римского-Корсакова приходилось слышать такой отзыв: «Это подлинный талант, это настоящий талант...— это исключительный талант в области оркестровки...»⁴.

Эти высказывания великого инструментатора относятся к еще не созревшему искусству Спендиарова. Мы же, знающие его более поздние и зрелые произведения, можем смело сказать, что в области оркестровки Спендиаров показал себя подлинным мастером и ярким художником.

Первое, что обращает на себя внимание в его оркестровке,—это подчинение ее задачам раскрытия замысла, задачам драматургического порядка.

Оркестр для Спендиарова не служит целям внешнего колорирования или «кокетства», для него он прежде всего средство раскрытия образного содержания.

Этому подчинены у Спендиарова и выбор отдельных инструментов и приемы их сочетаний, сопоставлений и методы использования солирующих инструментов, групп их, применения тутти и т. д.

У Спендиарова нет какого-то абстрагированного, раз навсегда выбранного приема оркестровки, его приемы очень многообразны и зависят от многообразия сторон действительности, отображаемой им в своем творчестве.

Отсюда удивительная многогранность, образность, красочность, изобразительность и выразительность его оркестровки.

В зависимости от замысла и содержания произведения Спендиаров обращается то к солирующим инструментам, то к отдельным группам инструментов, то к чистым тембрам, то к смешанным тембрам, то к «акварельному» звучанию, то к густым и мощным тутти оркестра, искусно применяя соответствующий тембр к музыкальной мысли.

Очень разнообразны по замыслу эпизоды с солирующими инструментами. В одних случаях—это подчеркивание лирических черт образа (соло гобоя, соло кларнета в «Пляске девушек»), выражение печали (соло гобоя в «Элегической песне»), страдания и скорби («стенающие» английский рожок и кларнет в «Пляче песты», «скорбное» соло гобоя в коде «Трех пальм») и т. д. В других случаях соло создает скерцозный или игривый характер, как, например, шутивное соло флейты и соло кларнета в «Плясовой», или выражает юмор—соло флейты-пикколо и соло скрипки в «Песне о мышке» и т. д.

⁴ Из выступления М. Ф. Гнесина 28. V. 1928 г. на траурном заседании, посвященном памяти Спендиарова (протокол хранится в Рукописном архиве Музея литературы и искусства Министерства культуры Армянской ССР).

⁵ Под этим метким словом М. Глинка подразумевает «щеголяние тою или другою стороною оркестровки, тем или другим сочетанием звуков, тем или другим отдельным инструментом» (см. М. И. Глинка, Заметки об инструментовке. Музгиз, 1937, стр. 36).

Спендиаров чутко выбирает инструмент, по своему тембру и регистру наиболее правдиво отвечающий характеру того или иного «персонажа», представляемого им, или даже той или иной ситуации или «события». Например, валторна, олицетворяющая образ мужественного и человеческого героя Татула, или труба в верхнем регистре, представляющая воинственного, но жестокого деспота Надир-шаха, или флейта в высоком регистре, изображающая в быстром пассаже журчание холодного и звонкого родника, или бас-кларнет и контрафагот, создающие мрачный колорит в эпизоде измены, или засурдиненный тромбон в низком регистре, олицетворяющий своим появлением зловещий и коварный образ завоевателя в симфонической картине «Измена» и т. д.

С другой стороны, обращает на себя внимание то, как мастерски умеет Спендиаров найти и представить многообразные выразительные качества одного и того же инструмента в том или ином контексте. Например, фагота, создающего светлый, лирический, пасторальный образ во вступлении к «Плясовой», сосредоточенное настроение во вступлении «Хайтармы» (I серия, «Крымских эскизов»), беспокойно-стремительный образ в «Пляске Алмаст», шуточно-воинственный в «Застольном веселье» и т. д.; или гобоя, рисующего светлую, пасторальную картину во вступлении к «Плясовой», воплощающего оживленный, игривый образ в «Пляске Алмаст», состояние глубокого сосредоточенного и печального раздумья во вступлении к «Гиджасу», женственный образ в «Пляске девушек» и т. д. Иногда, желая отразить тончайшие стороны душевного мира человека, лирическую сферу, Спендиаров обращается к ансамблю струнных инструментов (без участия остальных групп оркестра). Созданию таких образов способствует мягкость, текучесть и полнота звучания, свойственная этой группе. Такова, например, роль струнного квинтета в «Плаче невесты», играющего основную выразительную роль в раскрытии психологической драмы героини; во вступлении (передающем страдания Алмаст) к «Победоносному возвращению Татула» из I сюиты; в «Траурной прелюдии» (на смерть Римского-Корсакова); в напряженном лирическом вступлении к «Энзели» и т. д.

В местах, требующих особой гибкости, пластичности и выразительности (чаще в эпизодах лирических), Спендиаров иногда прибегает к солирующей скрипке, как это было, например, во вступлении к «Энзели», в «Прелюдии» и в «Плаче невесты» из II серии «Крымских эскизов», в «Концертном вальсе» и т. д.

Говоря же об использовании струнной группы в целом, во взаимодействии ее с остальными группами оркестра, следует подчеркнуть, что в оркестре Спендиарова струнный квинтет, естественно, занимает почетное по значению место. Его роль всюду велика, значительна и заключается в большинстве случаев в передаче главной музыкальной мысли.

Спендиаров поручает квинтету разнородные функции—ритмические, гармонические, колористические. Композитор смело применяет сме-

шение тембров струнных инструментов одновременным введением в подразделенном на партии струнном квинтете штрихов (*pizz* и *arco*, *con sordini* и *senza sordini* и т. п.), чем добивается большого разнообразия тембров и колорита (см. пример 38).

Следует отметить, что и группы деревянных духовых и медных духовых занимают у него не менее важное место в оркестре. Вообще же можно констатировать исключительную функциональную ясность в отношении каждой из групп (включая сюда и ударную) оркестра Спендиарова, целенаправленность в обращении к ним и целесообразность в обращении с ними.

С использованием самостоятельного ансамбля деревянных духовых инструментов мы встречаемся в «Пеншрафе» (см. ц. 8 II серии «Крымских эскизов»), в пляске «Ойнава» (см. там же ц. 30), где ансамбль двух кларнетов и двух фаготов на фоне гармонического и ритмического сопровождения *pizz.* струнных, излагающий основную тему народной пляски, придает музыке колорит звучания народных инструментов, в «Молитве персов», где в коротком, но полном образного значения эпизоде Спендиаров обращается к ансамблю английского рожка, двух кларнетов и фагота.

Медные духовые в полном своем составе Спендиаров использует преимущественно в эпизодах больших мощных тупти; часто он их применяет также и по частям, обращаясь к ним для каких-либо определенных эффектов, как, например, в замечательном по выразительности случае обращения композитора к квартету трех тромбонов и тубы в конце коды «Трех пальм», где этот медный ансамбль в своем низком регистре создает мрачный, но величественный образ, соответствующий поэтическому замыслу данного эпизода (см. последние 7 тактов), или в блестящем и воинственном эпизоде в трио «Персидского марша», инструментованном двумя трубами, четырьмя валторнами, тромбонем и тубой в их относительно более ярком регистре (см. также эпизод «пробуждение каравана» в «Трех пальмах», 8 тактов до ц. 23 партитуры). В той же симфонической картине можно отметить выразительную роль инструментовки грозного эпизода (*Allegro irato* ц. 16—18), в котором ансамбль медных духовых создает звучание максимальной концентрированности, способствуя выявлению трагической сущности данной ситуации.

Спендиаров любит применять засурдиненные медные инструменты и его обращение к ним бывает всегда связано с каким-нибудь красочным эффектом, оправданным содержанием музыки. Например, в коде «Трех пальм» ансамбль трех засурдиненных валторн дополняет в мрачном аккорде своим выразительным тембром печальную картину мертвящей и застылой пустыни. В «Молитве персов» тембр засурдиненной валторны способствует созданию в данном контексте зловещей торжественности в момент молитвенного ритуала. Жуткое впечатление, создаваемое композитором в эпизоде «предгрозового затихья»

в симфонической картине «Измена», усугубляется вторжением тембра засурдиненного тромбона, а также засурдиненных валторны и трубы.

Кроме того, можно указать также примеры обращения Спендиарова к засурдиненным медным, воплощающим образы шуточные, скерцозные (см. п. 28 II серии «Крымских эскизов»).

Героический образ создает засурдиненная труба в самом начале «Победоносного возвращения Татула», где ее появление (как бы изда-лека) с лейтмотивом армянского войска символически знаменует момент приближения победоносной дружины Татула.

Весьма многообразно использует Спендиаров ударную группу. Можно наметить несколько главных функций, которые несут ударные инструменты в партитурах Спендиарова, однако наиболее распространенная и общая для всех ударных—ритмическая функция. Используя оригинальные и богатые ритмы народных напевов, Спендиаров очень часто подчеркивает ритм разнообразными ударными (см. «Плясовую», «Застольную» и «Хайтарму» I серии, «Интермеццо», «Баглама», «Песнь о мышке», «Ойнава», «Хайтарма» II серии, «Ереванские этюды», «Пляска девушек», «Пляска мужчин», «Пляска Алмаст» и т. д.). Здесь фигурируют главным образом мелкие ударные, тонко выявляющие затайливую ритмику народных плясок.

Другая функция ударной группы—динамическая.

Например, литавры, подчеркивающие затухание звука выдержанного аккорда в «Прелюдии» из «Крымских эскизов» II серии, и наоборот, содействующие нарастанию звука в «Плаче невесты» и в «Персидском марше» (подход к цифре 6)⁶. Или динамический, столь действенный эффект нарастающего тремоло тарелки (колотушкой) к кульминационному проведению главной темы «Персидского марша» (к ц. 9), с эффектным появлением в кульминации целой батареи ударных инструментов.

Характерны также случаи «динамических волн», создаваемых с помощью дробы tamburo sorerto в «Атаке», а также и в «Победоносном возвращении Татула».

Чрезвычайно впечатляющее действие оказывают подобные «раскаты» тремоло тарелки в «Измене» в драматический момент побоища.

Примеры употребления ударных, как акцентирующих и сгущающих эффект кульминации, можно указать в «Трех пальмах» (ц. 14, 3 такта до 5, 8 тактов после 11, 12, 4 такта до ц. 18 и др., в кульминациях «Персидского марша», «Измены» и т. д.).

О национальном своеобразии ударных речь будет идти особо.

К густым и мощным тутти оркестра Спендиаров обращается, рисуя массовые сцены, их мощную силу, подчеркивая лирическую или драматическую кульминацию, например, в кульминациях плясок «Хайтарма» обеих серий «Крымских эскизов», в напряженных эпизодах, «ропо-

⁶ А. Спендиаров, Полн. собр. соч., т. VIII, Ереван, 1964, стр. 24.

та» палым и их трагедии, в кульминации главной партии «Персидского марша», в кульминациях «Атаки», «Победоносного возвращения Татула», в массовой сцене пира из «Застольного веселья», в кульминации «Пляски мужчин», кульминациях и апофеозе «Пляски Алмаст», в грандиозной неистовой сцене побойща и в апофеозе симфонической картины «Измена», а также в кульминациях «Энзели», «Гиджаса» и др.

Во всех, даже самых мощных и громогласных, тутти оркестр Спендиарова звучит уравновешенно и соразмерно: ничего коробящего слух, ничего, заслоняющего основную музыкальную мысль; «Прекрасная звучность и никаких излишеств»,—как выразился однажды В. И. Сук об инструментовке Спендиарова⁷.

Эти черты оркестровки Спендиарова уже сказывались в раннем периоде творчества композитора. По мере развития его творческого таланта, с расширением круга идей и образов обогащается и его оркестровка. Внешне партитуры зрелого периода творчества Спендиарова отличаются от ранних его партитур увеличением состава оркестра: если для первого периода творчества было характерно обращение к малому оркестру и к оркестру с двойным составом, то для большинства произведений зрелого периода характерным является увеличение состава оркестра до тройного (с привлечением в него пикколо—флейты, английского рожка, бас-кларнета, контрафагота, обращение к «тяжелой меди», «тяжелым ударным»). Однако отнюдь не в этом внешнем признаке сказался рост мастерства и зрелости искусства оркестровки Спендиарова. Кстати отметим, что «далее» обычного тройного состава (употребляемого, как норма, также и русскими классиками) Спендиаров не пошел.

Как правильно отмечает Д. Рогаль-Левницкий: «Спендиаров придерживается того взгляда, что пышность оркестровой звучности может быть достигнута и с малыми средствами, а ее красочность всецело подчинена его личному мастерству и изобретательности. Из этих мудрых соображений он отнюдь не стремится увеличивать состав оркестра. Напротив, он придерживается средств, так называемого «малого классического оркестра», иной раз даже без труб, не говоря уже о тромбонах. Благодаря такому толкованию оркестра его письмо отличается удивительной легкостью звучания, изяществом, ясностью и красотой. В тех случаях, когда у автора возникает необходимость в действительно мощной звучности большого симфонического оркестра, он вводит тромбоны с тубой и потребные ему ударные вплоть до тарелок и большого барабана. Но и в этом случае он остается верен себе. Он прибегает к полной яркой звучности оркестра только в тех точках своего оркестрового замысла, где нет уже никакой возможности обойтись без звучания

⁷ Из воспоминаний Дм. Рогаль-Левницкого о Спендиарове (стр. 5), рукопись хранится в Музее литературы и искусства Министерства культуры Арм. ССР.

труб, тромбонов и ударных... От Римского-Корсакова Спендиаров усвоил ясность оркестрового языка при известном тяготении к красочности.

Как ученик Римского-Корсакова Спендиаров воспринял все основные приемы его «блестящей оркестровки», но внутренний уклад композитора увел его в противоположную сторону. Подобно Чайковскому Спендиаров искал предел оркестровой выразительности в скромных средствах оркестра, и он всегда находил те оркестровые краски, которые более всего отвечали его художественным намерениям⁸. Вполне правомерны часто проводимые нами параллели между оркестровым искусством Спендиарова и Чайковского, который, по словам А. Будяковского, «удивительно верно схватывал самое существо каждого инструмента и добивался таким образом не только внешней красочности (а к этому он тоже стремился), но и большой впечатляющей силы»⁹.

В совершенстве владея техникой оркестровки, зная природу и отлично чувствуя все тонкости и особенности характера каждого оркестрового инструмента, Спендиаров использует их в изыгодных для каждого из них условиях, как в отношении техники их применения, так и в отношении их выразительных возможностей. Экономным и целенаправленным употреблением инструментов полного оркестра Спендиаров достигает большей силы воздействия того или иного тембра, того или иного сочетания инструментов или групп инструментов. Он всегда чувствует и мудро учитывает необходимость наличия или отсутствия того или иного инструмента, сочетания или групп инструментов.

Среди его партитур мы встречаем и такие, которые в соответствии с содержанием произведения написаны с расчетом на совершенно индивидуальный состав оркестра. Например, в «Прелюдии» из II серии «Крымских эскизов» оркестр состоит из английского рожка, двух кларнетов, двух фаготов, трех валторн, литавр, арфы и струнного квартета с солирующей скрипкой; в «Песне любви» той же серии «Крымских эскизов» со струнным квинтетом звучат лишь одна флейта, один гобой, один кларнет, один фагот и арфа, а в «Песне о мышке» при двойном составе деревянных инструментов плюс флейта пикколо и трех засурдиненных трубках наличествует лишь одна валторна и квинтет с солирующей скрипкой и вовсе отсутствующими контрабасами, в «Этюд на еврейские темы» к струнному квинтету приданы лишь два кларнета, два фагота, рояль и бубен и т. д.

Да и в его партитурах, написанных на тройной состав большого оркестра, полное большое тутти не столь частое явление, но зато когда оно появляется, его оркестр звучит чрезвычайно полнозвучно, мощно, ярко. Это всегда является естественным результатом продуманной, последовательной подготовки, постепенного накопления сил и энергии внутри оркестрового организма. Этому обычно предшествует молчание

⁸ Там же.

⁹ А. Будяковский, Чайковский—симфоническая музыка, Л., 1935, стр. 119.

тех или иных инструментов, прибережение композитором ряда тембров и регистров, которые, будучи после этого введены в тунти, делают тунти особенно сильным и убедительным. Например, как правильно отмечает в упомянутом очерке Д. Рогаль-Левницкий, «Спендиаров удерживает вступление «меди» до тех пор, пока ее появление оказывается действительно неизбежным. Вследствие такого толкования «меди» оркестр Спендиарова поражает силой и блеском звучания в тех местах, где действует полный оркестр. Получается то, что в оркестре принято называть «оркестровой красочностью» или «оркестровыми контрастами», сила воздействия которых известна достаточно хорошо»¹⁰. И действительно, мы видели как мастерски владеет Спендиаров этой стороной оркестрового письма и как разумно пользуется ею. Помимо этого такая сила и мощь оркестровых тунти бывает обусловлена в большой мере и тем, что участвующие в аккорде звуки поручаются композитором наиболее ярким и сильным регистрам каждого инструмента.

Убедительным примером в этом отношении является «Персидский марш», в котором чрезвычайно последовательно подготавливая кульминацию Спендиаров «приберегает» полный состав меди до самого момента появления воинственной главной темы в ее мощном изложении (тунти, ц. 6. См. также и кульминацию трио марша—ц. 15).

Умело, виртуозно и мудро пользуется Спендиаров тембровыми красками оркестра, подчиняя и это свое мастерство задачам выразительности, выявляя замысла. На примерах анализа его партитур можно убедиться, как он разумно использует различные регистры групп инструментов и тембры инструментов, то сочетая однородные по качеству (например, высокие регистры, светлые тембры или низкие регистры, мрачные тембры), то показывая контрастные краски в сопоставлении (ср., например, мрачное звучание низких регистров первых 18 тактов «Персидского марша» с последующим вступлением гобоев, с вторжением сигнала двух труб, или ср. там же ц. 4 с ц. 5), достигая этим качественного роста и развития музыкальных образов.

Выбор регистров отдельных инструментов для Спендиарова является делом весьма существенным, выявляющим его основной замысел. Особенно это проявляется в отношении инструментов, ведущих мелодию.

Привлекает внимание мастерское использование тембровых различий, которые подчас оправдывают смелые гармонические приемы композитора (например, см. такты 3—4 ц. 22 и коду «Трех пальм»). Особую ценность приобретает это качество оркестрового мастерства Спендиарова (владение тембровой красочностью) в позднейших творческих достижениях, связанных с его обращением к армянской музыке.

Анализ партитур Спендиарова показывает, что для реализации его различных творческих замыслов композитор использовал в своей художественной практике тенденции и установки в инструментовке как

¹⁰ См. Дм. Рогаль-Левницкий, Оркестровое творчество Армении, стр. 12.

Глинка и Чайковского, так и Римского-Корсакова и Глазунова. От первых Спендиаров воспринял четкую дифференциацию оркестровых групп и функциональную ясность основных групп оркестра при идеальном равновесии звучания целого.

Можно отметить также в оркестровке Спендиарова идущую от Глинки и Чайковского экономию тембров ради красочных эффектов оркестровых контрастов, с преобладанием драматургического элемента над декоративным.

Во многих случаях, когда Спендиаров ставит перед собой задачу осуществить замысел психологического порядка, лирико-драматического характера, он, следуя заветам Чайковского, прибегает к использованию (при соответствующей фактуре и полифоническом соотношении групп) сочетания чистых тембров. Примеры этому можно найти и в «Трех пальмах» (см. с начала до ц. 2; Allegro agitato 8 тактов и т. д.) и в ряде эпизодов из «Атаки», «Победоносного возвращения Татула», «Пляски Алмаст» и т. д.

Наряду с этим можно видеть, как широко пользуется Спендиаров приемом сменения тембров («Концертная увертюра», «Концертный вальс», «Три пальмы», а также многие эпизоды из последних сочинений).

С другой стороны, восприняв также блестящую и цветистую оркестровку Римского-Корсакова, Спендиаров пользуется и ее характерными тенденциями. Так, например, в тех случаях, когда в содержании музыки Спендиарова преобладают образы природы, образы национально-бытовые, характеры шуточные, гротескные и т. п., он прибегает к использованию оркестровых красок, образованных путем наложения одних тембров на другие, ради создания новых звучностей, использованию красочных возможностей инструментов: flageoletti, pizzicati, sordini и т. д. (в частности, красочной роли арфы, ударных инструментов и т. д.). Множество примеров этому можно видеть в партитурах «Крымских эскизов» (особенно II серии, см. «Песню о мышке» и др.), а также многих номеров сюит из «Алмаст» (см. «Застольное веселье», «Выход шута» и др.).

Можно говорить также и о вариантности оркестровки при варьировании фактуры, а также о частом обращении композитора к индивидуальным звучностям (тембрам—solo) в их характеристическом значении, свойственным оркестровому языку Спендиарова, как наследника колористической, красочной оркестровки Римского-Корсакова.

Но, с другой стороны, эта любовь композитора к солирующим инструментам весьма согласуется и с другой важнейшей чертой творчества Спендиарова, связанной с заветами уже всех представителей русской классической музыки—напевностью, широкой мелодичностью его музыки.

Владение всеми «тайнами» мастерства оркестровки помогает Спендиарову и в разрешении важнейших задач достижения подлинной

симфонической драматургии, развития и обогащения музыкальных образов, их конфликтных столкновений и борьбы.

Например, в «Пешрафе» развитие образа от экспозиционного показа главной темы (полный оркестр, ц. 5—8) через мрачную середину (только деревянные духовые, ц. 8—9) к динамической репризе (полный оркестр—ц. 9 и до конца) было достигнуто в основном средствами контрастной инструментовки. Богатая и совершенно новая инструментовка репризы явилась главным фактором наиболее яркого утверждения жизнерадостного, светлого образа. Чрезвычайно яркие контрасты звучания в повторяемых однородных по теме, но новых по инструментовке эпизодах «Хайтармы» из I (ср. ц. 18 с 19 и 20 с 21) и II серии (ср. ц. 36 и 38), это создает предпосылки для интенсивного динамического развития и обогащения музыкальных образов в данных плясках.

Можно привести целый ряд примеров из симфонических произведений Спендиарова, где развитие образа и обогащение его достигается композитором в значительной степени подобными средствами красочной инструментовки.

Этот прием так называемого «симфонического варьирования» Спендиаров унаследовал у Римского-Корсакова. Сущность его заключается в показе неизменной музыкальной темы в различном оркестровом освещении, благодаря чему она приобретает новый облик, новый характер.

Один из красочных гармонических приемов Спендиарова, унаследованный им у Глинка,—это прием так называемой «остинатной мелодии», сущность которого заключается в показе неизменной темы в различном гармоническом аспекте, благодаря чему меняется в той или иной степени и выразительность и многие черты ее облика.

Синтезирование этих двух приемов в едином оркестровом целом и есть одно из тех средств, которыми так умело пользуется Спендиаров в своем симфоническом творчестве. И действительно, большинство номеров «Крымских эскизов» I и II серии, оба номера «Ереванских этюдов», «Пляска девушек», «Пляска мужчин», средний эпизод «Пляски Алмаст» и др. представляют собою образцы обработок народных мелодий, в которых применен синтез этих двух приемов. Еще раз отметим, что их использование Спендиаровым было постоянно направлено на выявление или подчеркивание содержательной стороны данного произведения. Новое, что привнес Спендиаров в эти принципы—это национально-типические черты музыки своего народа.

И, наконец, можно привести множество примеров, когда изменением, сдвигом, контрастным сопоставлением и другими особенностями оркестровки Спендиаровым решается в значительной мере та или иная драматургическая задача.

Яркие примеры этому можно видеть в партитуре «Три пальмы», где каждому из драматургически важных, переломных моментов сим-

фонической картины соответствовали перелом, сдвиг, новизна инструментовки.

Аналогичные убедительные примеры мастерского использования оркестровки с «драматургическим заданием» можно видеть в партитурах «Атаки», «Измены» и др.

В числе действенных и ярких выразительных средств драматургического развития образов и ситуаций в симфонической картине «Измена» оркестровка занимает одно из главнейших мест.

В связи с драматическим развитием образов от шуточного к трагическому оркестровка постепенно приобретает здесь характерные черты, начиная от легких, игривых к мрачным и зловещим.

Уже самому развитию «Пляски воннов» и последующему жуткому эпизоду, построенному по принципу сгущения мрачных красок и усиления трагичности в ситуациях, соответствует сгущение колорита инструментовки за счет перенесения всей музыки в низкие регистры оркестра и соответствующему привлечению в него таких густых и мрачных тембров, как контрафаготовый, баскларнетный и др. С другой стороны, моменту внезапного «просветления» при появлении лейтмотива любви Алмаст к Татулу сразу же отвечает и новая оркестровка—прозрачная, ясная, вся перенесенная в верхние регистры «легких» инструментов и лишенная совсем басов.

Большую роль играет оркестровка Спендиарова в реализации музыкально-образительных задач, диктуемых тем или иным замыслом: так, например, картина приближающегося издали каравана изображена композитором с помощью остигатного баса *pizz.* виолончелей и контрабасов с мерными ударами (*ppp*) бубенчиков (специально для этой цели введенных Спендиаровым в оркестр), так картинно рисующих поступь верблюдов. Постепенное вступление все новых и новых инструментов, усиливающих звучность и увеличивающих диапазон динамики оркестра, ярко и красочно рисует массовую и многообразную картину движения, многолюдия и сутолоки (см. ц. 6 до 12).

В этой же симфонической картине Спендиаров изобразил музыкальными средствами особый шум—шипение сока на тлеющих стволах; этот звуковой эффект композитором достигается с помощью тремоло всего засурдиненного квинтета и наложения на это звучание арпеджированных аккордов арфы (конечно, при особой характеристичности гармонии данного эпизода; см. ц. 22).

В «Песне о мышке» Спендиаров имитирует писк мышки с помощью наложения флажолетных звуков скрипки и единичных высоких звуков на «пискливые» нотонации мелодии солирующей скрипки. А в конце этой же пьесы (см. от ц. 28) присоединением к той же «пискливой» теме скрипок и флейт быстрых гаммообразных пассажей верхнего регистра флейты—пикколо на фоне комплексно-движущихся аккордов трех засурдиненных труб, *pizz.* и флажолетов остальных струнных.

В симфонической картине «Атака» Спендиаров изображает конский

топот с помощью характерной ритмической фигуры, инструментованной фаягатами совместно с pizz. струнных и tamburo coperto. В симфонической картине «Измена» композитор звукописует особый шум взламываемых ворот. Такого эффекта он достигает с помощью стремительного хроматического пассажа деревянных и струнных инструментов на фоне раскатов тремоло палочкой малого барабана одновременно литавр, тарелки и тамтама.

Большое значение имеет также оркестр Спендиарова в развитии лейтмотивов, в их метаморфозах, сочетаниях, столкновениях и т. д.

Сильно видоизменяется «лейтмотив ручья» в зависимости от ситуации, в которой он находится. Тембровые окраски, которые получает этот лейтмотив, в значительной степени и влияют на изменение его облика в разных стадиях развития симфонической картины. То же можно сказать и об остальных лейтмотивах «Трех палм».

Показательным примером роли развития оркестровки для характеристики «кроста образа» является инструментовка лейтмотива Татула (в «Атаке»): в экспозиции темы лейтмотив ведет валторна; в разработке, в момент, знаменующий победу армян, лейтмотив поручен всему составу деревянных и четырем валторнам фортиссимо.

Напомним о метаморфозах лейтмотива армянского войска, встречающегося и в «Атаке» и в «Победоносном возвращении Татула», а также о развитии и метаморфозах лейтмотива Надир-Шаха в «Атаке» и в «Измене». Во всех этих метаморфозах лейтмотивов и в них воплощенных образов роль оркестровки являлась важнейшей.

Итак, мы убедились, что спендиаровской оркестровке при всей ее ясности и кристаллической чистоте свойственны выразительность, красочность и изобразительность.

Мы показали, что оркестр Спендиарова является мощным средством музыкального развития. Он является также и средством лейтмотивного развития, а также и выявления полифонического начала его музыки.

Все эти черты, характерные для оркестровки Спендиарова, выросли и развились на классической основе—все они характерны в той или иной форме и для Глинки, и Чайковского, и Римского-Корсакова, и Глазунова. Но самое индивидуальное, самое неповторимо характерное в спендиаровской оркестровке, что вносит своеобразие в оркестровый стиль, это умение средствами симфонического оркестра передавать колорит и характер звучания национальной и в особенности армянской народной инструментальной музыки.

Уже на примерах сравнительно раннего периода творчества Спендиарова (в «Крымских эскизах» I и II серии) мы имели возможность наблюдать зачатки самобытных черт его оркестрового стиля. Глубокое же изучение и постижение богатств творчества родного народа, народной мелодики, ритмики и инструментального стиля армянской народной

музыки позволило Спендиарову создать новый и национально-самобытный стиль оркестровки.

Спендиаров первый из армянских композиторов ввел в симфонический оркестр национальные народные ударные инструменты (дайра и доол в «Ереванских этюдах»), он же впервые приблизил звучание симфонического оркестра к звуковому колориту народных инструментальных ансамблей и отдельных народных инструментов.

Спендиаров специально изучал восточные народные инструменты, характер и возможности их звучания и добивался передачи их колорита средствами симфонического оркестра. «Симфонический оркестр,— писал Спендиаров,—располагает средствами, которые дают ему возможность приблизиться до полной имитации к оркестру народному»¹¹. «У Спендиарова гобой, английский рожок, кларнет сплошь и рядом звучат как меланхолические дудуки или пламеннострастная зурна, а скрипки—как кяманча и тар»,—пишет А. И. Шавердян¹².

Как правильно отмечает Д. Рогаль-Левницкий: «...В «Ереванских этюдах» Спендиаров стремится воссоздать звучание тех подлинно народных инструментов тара, дудука и зурны, которыми на родине этих народов пользуются народные певцы и музыканты. Английский рожок, гобой и скрипка в «Энзели» в разных сочетаниях и последовательностях являются их участниками, но надо слышать эти столь простые и обычные сочетания, чтоб почувствовать всю действительную тонкость музыкального замысла автора...»¹³.

Стремясь к воссозданию звучания народно-армянских инструментов инструментами симфонического оркестра, Спендиаров добивается в своих исканиях поразительных результатов. Например, для создания звучности, соответствующей тембру зурны, Спендиаров поручает мелодию темы начала «Пляски Алмаст» унисону трех гобоев, и результат получается блестящий. Композитор С. Н. Василенко отмечает: «Работая над оперой «Алмаст», Спендиаров дружески советовался со мной, как инструментовать мелодию, чтобы она звучала как местная зурна. Я инструментовал ему этот фрагмент для двух труб с сурдинками и трех гобоев в унисон. Получились настоящие звуки зурны»¹⁴. Однако мы знаем, что в окончательной редакции данного фрагмента (речь идет, очевидно, об упомянутом начале «Пляски Алмаст») Спендиаров остановился на трех гобоях в унисон (каковая инструментовка была им осуществлена еще до встречи с С. Н. Василенко, о чем свидетельствует сравнение даты окончания рукописной партитуры с датой встречи композиторов).

Иногда Спендиаров заставляет скрипку соло звучать наподобие

¹¹ Статья Спендиарова в газете «Хорурдани Айастан» от 11. IV 1926 г.

¹² А. Шавердян, А. А. Спендиаров, М., Музгиз, 1939, стр. 36.

¹³ Д. Рогаль-Левницкий, Оркестровое творчество Армении.

¹⁴ С. Василенко, Страницы воспоминаний, М.—Л., 1948, стр. 126.

кьяманчи (например, в «Прелюдии» из II серии «Крымских эскизов», во вступлении «Энзели», во вступлении к «Хайтарме» из I серии и особенно явно и искусно в «Песне ашуга» из II акта оперы «Алмаст»).

Широко использует Спендиаров национальное своеобразие восточных ударных инструментов.

Профессор А. Г. Тер-Гевондян справедливо замечает: «...Будучи сыном Востока, А. Спендиаров чутко прислушивается и воспринимает сложные танцевальные ритмы своего народа—отсюда и применение в широкой мере преимущественно мелких ударных инструментов с самыми разнообразными и сложными ритмами»¹⁵.

Спендиаров часто воспроизводит характерные ритмы и манеру ритмического сопровождения (аккомпанемента) восточных ансамблей с помощью и других групп оркестра—чаще всего струнной группы. В спендиаровских партитурах можно встретить своеобразную «ритмическую подготовку» танца; в большинстве случаев этот прием автором решался именно с помощью струнной группы *pizz.* или *arco*, а иногда и в комбинации этих двух штрихов.

Кстати отметим, что в применении Спендиаровым в одновременном звучании части струнной группы штриха *pizz.* и в остальной части—*arco* есть также стремление композитора создать имитацию музицирования восточных ансамблей (в котором присутствуют и щипковые инструменты—тар, саз и другие и смычковые—кьяманча, чпанур и др.). В этом отношении много характерных примеров мы встречаем на страницах партитур сюит и оперы «Алмаст» (например, в трио «Персидского марша», где «золотой ход» деревянных инструментов дублируется струнными, играющими частью *pizz.*, а частью *arco*, см. п. 14). В начале того же трио тоническую квинту в басу берут одновременно *arco* виолончели и *pizz. divisi* контрабасов. Замечательный по художественности прием одновременного ведения части партии альтов *pizz.*, а другой части *arco* мы встречаем в «Пляске девушек» (см. пример 38).

Необходимо отметить, что у Спендиарова воспроизведение тембров народных инструментов никогда не является натуралистическим подражанием или самоцелью; данным средством композитор обогащает, расширяет и индивидуализирует яркую палитру своих оркестровых красок.

Уместно привести здесь замечательные слова Глинки, целиком и полностью приложимые к симфонической музыке Спендиарова: «...Инструментовка находится в прямой зависимости от самого творчества музыкального. Красота музыкальной мысли вызывает красоту оркестра...»¹⁶

¹⁵ А. Тер-Гевондян, Оркестровка Спендиарова, стр. 12 (рукопись).

¹⁶ М. И. Глинка, Записки об инструментовке. М., Музгиз, 1937, стр. 27.

ПАТРИОТИЧЕСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ СПЕНДИАРОВА

Много говорилось и писалось о творчестве выдающегося представителя армянской профессиональной музыки Александра Спендиарова. Но и поныне, будучи столь богатым и многогранным, оно остается в центре внимания армянского музыкознания и рождает многочисленные проблемы исследовательского плана.

Одна из мало разработанных тем, занимающая определенное место в различных работах о Спендиарове,—тема патриотизма, нашедшая в творчестве композитора многообразное выражение.

Примечательно, что патриотизм и героика в произведениях Спендиарова часто сливались воедино.

Композитор был хорошо знаком с историей родного народа, с его героическим прошлым, он любил его и восхищался им, и, вероятно, именно это обусловило выбор тем и образов, овеянных героикой и славой.

Наше музыкознание придерживается мнения, что только в последний период своего творчества Спендиаров приблизился к армянскому народу, проникся его судьбой, обратился к народным истокам и отразил в своих произведениях патриотические темы. Это мнение основано на том, что Спендиаров родился и долгое время жил вдали от своей родины, в Крыму. Но ведь именно Крым был одним из важнейших очагов армянской культуры и, составляя единое целое с армянской общественностью Нового Нахичевана, имел свои исторические традиции и тесные связи непосредственно с Арменией.

Армяне Крыма—это беженцы из исторических областей средневекового Ани, которые, обосновавшись здесь, в последующие столетия умножились и создали «Морскую Армению»: этот армянский очаг, очаг беженцев, заплывавший горячим огнем патриотизма, уже не затухал и впоследствии дал множество выдающихся деятелей в самых различных областях культурной жизни. Достаточно вспомнить М. Налбандяна, И. Айвазовского, Х. Кара-Мурзу, К. и Р. Патканянов и многих других, которые своей деятельностью внесли огромный вклад в историю армянской культуры.

И поскольку все окружение Спендиарова было проникнуто забо-

тами и интересами армянского народа, то ясно, что он не мог остаться в стороне, в нем не могли не пробудиться патриотические чувства.

Будучи учеником Симферопольской гимназии, юный Спендиаров пишет свое первое произведение. Это написанная для скрипки и фортепиано обработка народной армянской патриотической песни, начинающейся словами «Солнце встало...»

Что это за песня и почему именно она привлекла внимание юного музыканта? Это была песня, относившаяся к дням знаменитого зейтугского восстания 1862 года и известная под названием «Марш зейтушцев». Уже больше века она пользуется широкой популярностью, являясь одним из самых ярких выражений идей национально-освободительного движения армянского народа.

Впоследствии хор, организованный Спендиаровым, наряду с другими армянскими песнями, часто исполнял «Марш зейтушцев». Этот марш нередко звучал на семейных вечерах и товарищеских встречах.

Армянские национально-патриотические песни исполнялись и в 1892 году в Москве студенческим хором, которым руководил Спендиаров, в то время обучавшийся в Московском университете.

«Марш зейтушцев» прозвучал на юбилее 30-летия литературной деятельности А. Шахазиза, на слова которого были спеты и «Верный товарищ» и «Спокойно, мой друг». Армянские студенты Московского университета обратились к юбиляру с приветственным словом, в котором подчеркивалось значение литературной деятельности юбиляра в национально-освободительной борьбе армянского народа. Составленный письменно этот документ был подписан и Спендиаровым.

В эти годы армянская общественность, особенно молодежь, глубоко переживала трагедию армян в Западной Армении. Начиная с середины 90-х годов, во время правления Абдула-Гамидя систематически организовывалась резня армян. С глубоким сочувствием, волнением и скорбью повсюду обсуждались поступающие сообщения. В своей книге о Спендиарове его дочь так пересказывает события этих дней: «По своей всегдашней привычке Саша проводил вечера за роялем. Он отрывался от рояля лишь для того, чтобы обсудить с Леонидом Егоровичем Мазировым известия о резне армян в Турции, вспыхнувшей в 1896 году с особенной силой¹. А когда собиралась молодежь, пели «Марш зейтушцев» и другие армянские песни. Об этом вспоминает жена композитора, урожденная Мазирова, в доме отца которой это происходило.

Позднее, когда Спендиаров был уже известным композитором, в Западной Армении разыгрались трагические события — массовая резня армян, имеющая целью уничтожение нации. Это произошло в годы первой империалистической войны. Около двух миллионов армян были изгнаны со своих родных земель, уничтожены и лишь небольшой части их удалось найти пристанище в различных странах мира.

В эти роковые для армян годы Восточная Армения не пожалела никаких усилий для своих западных братьев, сделала все что могла,

¹ М. Спендиарова, Спендиаров, Ереван, изд. «Айтастан», 1966, стр. 62.

чтобы облегчить боль их кровоточащих ран. Не остался в стороне и Спендиаров, внесший денежные средства в фонд помощи западноармянским беженцам. Об участии Александра Спендиарова в судьбах своих пострадавших соотечественников свидетельствует организация им благотворительных концертов, издание своих произведений, доход с которых шел в фонд помощи армян.

Не довольствуясь этим, он принимал самое горячее участие в Ялтинском армянском благотворительном обществе, руководствуясь желанием сделать как можно больше для помощи соотечественникам. В этих условиях постепенно укреплялись связи Спендиарова с армянской действительностью, а также с выдающимися представителями армянской интеллигенции.

Свои патриотические порывы композитор выражал также и в творчестве. Выше мы отметили, что еще в конце прошлого века, обращаясь к армянским патриотическим песням, композитор уже кое-что сделал в этом направлении, обрабатывая и исполняя их.

Рассмотрим некоторые произведения Спендиарова, характерные в этом смысле.

В 1900 году А. Спендиаров написал и опубликовал «Восточную колыбельную песню» (слова Р. Патканяна). Следуя поэту, композитор обращает нежную лирическую колыбельную в произведение, исполненное гражданского пафоса. Усыпля дитя, мать просит соловья и сороку помочь ей. Но ни соловей своим трелями, ни сорока своим воркованьем не могут усыпить его. Тогда мать обращается к соколу.

И действительно, песнь сокола пришлась ребенку по сердцу, и он заснул:

Лишь сокол запел, смолк малютка мой.
Под песнь боевую он сладко уснул.

Мать рада: песнь сокола разбудит в сердце ее сына смелость, он подрастет и станет храбрым защитником своей родины. Таково содержание этой песни. Оно соответствовало идеям национально-патриотического движения тех лет, чем и объяснялось широкое распространение в народе стихотворения Патканяна «Приди, мой соловей».

Спендиаров не стал использовать народной мелодии к этому стихотворению, он создал новую песнь, состоящую из трех куплетов. Первый и третий куплет звучат в миноре, второй соответственно содержанию стиха звучит в мажоре. Характерный для колыбельной ритм в развитии меняется и сообщает мелодии новый заряд движения. Именно здесь, в этом куплете, акцентируется инносказательный смысл стиха и лирические, интимные чувства сменяются патриотическими гражданскими настроениями.

Это первое отображение героической тематики в творчестве композитора.

Спустя четыре года после написания «Восточной колыбельной»

Спендиаров пишет романс «В ожидании» на слова поэта А. Голенищева-Кутузова.

Стихи эти были созданы в связи с русско-турецкой войной 1877—1878 годов. Если в «Восточной колыбельной» содержание раскрывалось в лирическом аспекте, то здесь героические настроения нашли более яркое и определенное выражение. Слова стихотворения созвучны настроениям композитора, они как бы выражают его чувства и мысли:

Примчится весть издалека,
Кругом запахнет кровью братской,
И вновь безмолвие, тоска,
Покой ужасный муки адской!

Но, как всегда, живут в народе вера в будущее, надежды и мечта, пусть даже «осенней вьюги завыванье, и дождь, и желтые листья...» Поэт вместе со своим народом не сгибается под тяжестью бедствий и верит, что

Не одолеет нас невзгода,
Стряслась беда—снесем беду!
Сыны великого народа,
Мы в нашу веруем звезду.

И во имя народа, его светлого будущего он проклинает слабых и трусливых:

И проклят будь, чей дух смутится,
Чей в страхе побледнеет лик,
Кто малодушно усомнится
И дрогнет хоть единый миг...

Подобный оптимизм и непоколебимая вера в высшей степени были свойственны самому Спендиарову, и он высказывает это в своем романсе, тем самым отражая не только свою, а веру всего армянского народа.

Мелодия, следуя словам, то льется широким потоком (в первом разделе), то как бы застывает в напряженном речитативе (средняя часть), то обретает мужественность (заключительная часть).

Композитор создает волнующее, страстное произведение, где выраженные им героические настроения казались бы предвосхищают его будущие сочинения героико-патриотической тематики. Даже в романсе «Аль-Джамаст» находят свою трактовку патриотические мотивы. Здесь композитором передается безграничная, сыновняя любовь к своей далекой родине. Музыка романса лирична и наполнена этой тоской.

Теми же чувствами пронизана и песня «Край мой родный», которая относится к обработкам народных песен крымских татар и написана в более поздний период (1924).

Долгий путь разработки героической и патриотической тем уже был пройден Спендиаровым. Такие произведения, как «Туда, туда—

на поле чести», «К Армении», «Алмаст», где патриотическая и героическая темы получили свое наиболее яркое выражение, уже были широко известны. Была пройдена эволюция, которая созерцательное отношение к родине обратила в действенный, настоящий патриотизм. Совершенно верно замечание Г. Тигранова о том, что «для Спендиарова Армения, родина были любимыми, овеянными романтикой патриотизма, но в начале творческого пути еще отвлеченными в значительной мере понятиями, которые лишь со временем приобрели конкретный смысл, наполнились реальным жизненным содержанием»².

Чем же это объясняется? Как уже было сказано выше, Спендиаров родился и вырос в Крыму и там же протекала его творческая деятельность до 1924 года, когда он переехал в столицу Советской Армении — Ереван на постоянное жительство. Однако всей душой он был связан с родным народом и родиной, но эти связи не были еще непосредственными и осязаемыми. Он еще не видел Армении, не соприкасался с широкими массами народа, с его радостями и горестями. Но неся в своем сердце горячую любовь к родине, он со временем теснее связался с армянской действительностью, вошел в непосредственное общение с передовыми деятелями армянской интеллигенции, изучил армянскую народную, гусанскую и духовную музыку и использовал ее в своем творчестве. Этот процесс совпал с теми исканиями композитора, целью которых было найти соответствующий материал для создания оперы.

Известно, что еще в начале 1900-х годов Спендиаров, по совету своего учителя Римского-Корсакова, усиленно искал подходящий сюжет для оперного либретто. Помимо изучения легенд крымских татар, он обращается к древней истории армянского народа, в частности, к легенде об Ара Прекрасном и Шамирам, пытается ее переложить на музыку, но чувствует внутреннюю неудовлетворенность и продолжает поиски.

Он был уже известным композитором, чьи произведения исполнялись не только в России, но и в зарубежных странах, и армяне, естественно, радовались его творческим успехам и гордились им. С одной стороны, сам Спендиаров стремился к более тесному общению с родным народом, с другой — армянская общественность делала все, чтобы приблизить его к Армении, к культурной жизни народа. Это-то взаимное стремление стало поводом для новых творческих замыслов.

Художественная секция Бакинского армянского культурного общества письменно (документ от 27 сентября 1910 года) обратилась к Спендиарову с предложением написать кантату, посвященную памяти Х. Абовяна. По случаю годовщины издания романа Х. Абовяна «Раны Армении» в Баку готовился торжественный вечер, на нем впервые должна была прозвучать упомянутая кантата. Кроме того, предполагалось исполнить эту кантату в Ереване на открытии памятника Абовяну, а также в других городах с армянским населением во время организованных в честь Абовяна вечеров. Предлагалось написать кантату для соло тенора или баритона и симфонического оркестра и сооб-

² Г. Тигранов, Александр Афанасьевич Спендиаров, М., Музгиз, 1959, стр. 68—69.

шалось, что слова для кантаты написал поэт О. Туманян и что 10—15 октября они будут посланы композитору³.

Спендиаров послал в Баку свое согласие и с большим рвением принялся за подготовительную работу. Прежде всего необходимо было получить текст кантаты, без которого работать было невозможно. 14 октября того же года из Баку Спендиарову прислали эпилог романа Абовяна с целью использовать его в кантате. Сообщалось, что вечер памяти Абовяна состоится 27 ноября или 12 декабря⁴.

Бюро той же секции в письме от 1 ноября 1910 года просило Спендиарова прислать помимо партитуры клавир (для голоса в сопровождении фортепиано), чтобы иметь возможность исполнить кантату в тех местах, где нет симфонического оркестра.

Учитывая, что кантата была заказана к юбилейным дням, заказчики хотели получить официальное, торжественное сочинение. Однако композитор был далек от этой мысли. Подробное ознакомление с романом «Раны Армении» привело его к убеждению, что необходимо создать произведение глубоко патриотического и героического характера. Вдохновившись эпилогом романа, он сам написал текст кантаты на русском языке, который был впоследствии переведен на армянский (перевод Т. Ахумяна)

Мерный, скорбный звон к могилам зовет;
К ним тихо несут героев бойцов...
Недвижны и немые бойцы,
Где же удаль их, где пламень их уст, очей и сердец?
Ах, жестокий рок его погасил
И каких сынов он край наш лишил!
Но враги запомнят их натиск лихой,
А народ прославит их в песнях навек,
Так не лейте ж слез над телами бойцов!
Память о павших бойцах светлою будет всегда:
Мы же должны достойно завершить их победный путь!
В сердце закалив своею бодрость, отвагу и мощь,
Чтоб помочь стране родной скорей сокрушить врага,
Из его когтей вырвать наш народ!
Ни на шаг назад, наступать всегда:
Наш победный путь лежит вперед!
Спите ж мирным сном. Поклялись и мы,
Что доколь дышит грудь, греет тело кровь,
Меч наш будет разить дерзкого врага.
Борясь за честь родного края, мы не опустим рук!

³ Ал. Спендиаров, Письма. Сост. К. Григорян, Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1962, стр. 259. (Как известно, О. Туманян к кантате текста не написал).

⁴ Там же, стр. 260. (В последующей переписке выясняется, что в назначенные сроки вечер не состоялся, так как цензура наложила запрет на слова кантаты).

Свободу братьям добывая, мы сил не пошадим!
Стонет бедный народ во вражеских когтях
И спасенья он ждет от бойцов своих...
Туда, туда, на поле чести,
Помня, что в борьбе за страну свою
Будет, о друзья, нам и смерть,
Нам и смерть легка!

Композитор с большим воодушевлением работал над кантатой и закончил ее 18 января 1911 года, о чем он сообщает из Ялты в письме Г. Меликенцеву от 3-го апреля того же года.⁵

Кантата состоит из трех частей. Первая часть рисует картину погребения героев. Под колокольный звон медленно движется похоронная процессия и останавливается у могил. Средняя часть—это торжественная клятва живых погибшим воинам в том, что их дело будет продолжено и доведено до конца. Третья—гимн человечеству, во имя которого легка смерть на поле боя.

Первая часть кантаты написана в духе траурного шествия и основана на народно-патриотической песне («Заря только занялась»). Естественно, что использованная композитором народная песня своеобразно трансформируется в его произведении. Если вначале, подчиняясь траурному ритму, она замедлена, то в заключительном разделе она звучит грозно и энергично, как бы воссоздавая марш героев.

Что касается средней части кантаты, то здесь мелодия распевна, широка, овеяна лирическими чувствами, связанными с погибшими героями и той романтикой, которой окружает народ своих любимых сынов. Решимостью проникнута заключительная часть кантаты (*Tempo di marcia eroica*). Сам композитор определил эту часть как героический марш и выражал надежду, что это будет производить большое впечатление.⁶

Композитору удалось достичь глубокой выразительности в воплощении своего замысла. Это гимн, воспевающий героев, отдавших свою жизнь за свободу родного народа. Цензура запретила исполнение кантаты в Петербурге.

Однако в годы первой империалистической войны кантата Спендиарова с большим успехом была исполнена в Симферополе и в Тифлисе.⁷

В 1914 году была издана кантата Спендиарова «Туда, туда—на поле чести»⁸ (обложка сделана М. Сарьяном), весь денежный сбор с издания был отдан фонду помощи пострадавшим западным армянам.

⁵ См. вышеупомянутый сборник писем, стр. 90.

⁶ Об этом он написал в упомянутом нами письме от 3 апреля 1911 г.

⁷ В Симферополе кантата исполнялась в 1915 г., а в Тифлисе в авторском концерте 27 марта 1916 г., в обоих случаях под управлением автора.

⁸ В процессе работы над кантатой Спендиаров часто менял ее название («Песня армянского воина», «Песня к павшим бойцам», «Память героя», «По стопам героев», «Забутые могилы», «Могила Агаси») и в конце концов выбрал это название.

Этому же фонду Спендиаровым были подарены все 300 экземпляров марша «Разудалые бойцы», в ответ на что он получил от армянского общества «Нпастаматуиц» благодарность. Этот марш написан на основе старых казачьих песен и благодаря своему героическому характеру часто звучал в годы войны.

Откликом композитора на первую мировую войну и на трагические события, пережитые армянским народом, была ария для баритона и симфонического оркестра «К Армении» (1915). Это произведение написано на слова поэта О. Ованяна (русский перевод К. Бальмонта). Своим замыслом и общим характером оно напоминает кантату «Туда, туда—на поле чести». Это произведение опять же героико-патриотическое и так же, как кантата, начинается мрачной картиной траурного шествия. Но здесь речь идет не о погибших героях, а о «умолкших навсегда времен былых народах» и рожденных им на смену новых, которые удостаиваются лавров вечной славы, а Армения...

Лишь только ты одна, Армения родная,
Лежишь как труп живой; мне горестно взглянуть:
В цепях тоскуешь ты, прекрасный лик склоняя,
Разметана твоя истерзанная грудь.

И композитор вместе с поэтом полон надежд и веры, что его распятый народ найдет в себе силы собраться, не исчезнуть и возродиться

Но нет, ты не умрешь, я верю в обновленье;
Оно должно прийти, оно к тебе придет!
Во мраке вековом горит звезда спасенья;
Проснись, о родина, твой близок час, он ждет!
Все то, что некогда в душе твоей боролось,
Пусть вспыхнет вновь! Воспрянь во прахе и пыли!
Хоть полумертвая, услышь, подай свой голос,
Твои сыны придут со всех концов земли!

Окрыленный верой и оптимизмом композитор заканчивает эту арию победным шествием (*Alla Marcia trionfale*).

Композитору удалось создать произведение яркое, впечатляющее, подвести музыкальное развитие к большой трагической кульминации, вместо плача и слез выразить сильные, волевые чувства и все это влить в ликующие интонации заключения. Это достигается самыми разнообразными выразительными средствами—речитативом, отражающим волнение и нетерпение, скорбными мелодиями, драматически напряженными интонациями, альтерированными гармоническими созвучиями и другими средствами.

Кантата «Туда, туда—на поле чести» и ария «К Армении» обращают на себя внимание высоким уровнем оркестровой техники. Эти произведения своим героико-патриотическим содержанием приобрели

особое значение как этапные в сложном творческом процессе, приведшем Спендиарова к «Алмаст».

Патриотическая и героическая темы занимают в опере «Алмаст» центральное место, хотя здесь героико-патриотическое содержание поэмы Туманяна «Взятие Тмкаберта» превратилось в фон и основное внимание сосредоточено на душевной драме княгини Алмаст. Композитору удалось в процессе работы над оперой избежать недостатков либретто и свое произведение приблизить к его поэтическому оригиналу.

Известно, что в основе поэмы лежат события, связанные с освободительной борьбой армянского народа против нашествий могучего персидского деспота Надир-шаха.

Те же события лежат и в основе музыкальной драматургии оперы Спендиарова. Противопоставив две арии—Надир-шаха и Татула, он тем самым противопоставил свободолюбивую борьбу армянского народа персидскому деспотизму.

Превратить Армению в пустыню, пройтись по ней с копьём и мечом—такую задачу поставили перед собой персы. Это выразительно излагается в монологе Надир-шаха в первом действии. Монолог написан в форме сквозного развития и состоит из нескольких, следующих друг за другом эпизодов, как бы отражающих течение мыслей Надир-шаха. Блестяще выражены в оркестре возникающие в воображении Надир-шаха жестокие кровавые картины. Его честолюбивые замыслы о покорении всего мира воплощаются в стремительно следующих друг за другом нисходящих септаккордах, фанфарных звучаниях, в ритме, напоминающем дикую скачку, в насыщенных тутти. Тем же желанием охвачены полководцы, Шейх, персидский ашуг и все войско—все они любимыми средствами готовы добиться своей цели.

Могуч Надир-шах, ему удалось покорить много стран. Но здесь, в Армении, на пути его победоносного шествия встала крепость Тмук с ее мужественными и отважными защитниками, которыми предводительствует князь Татул. Их окрыляет любовь к родине и к свободе. Это и умножает их силы, делает их неуязвимыми.

С особой любовью рисует композитор образ своего народа, вкладывая в это искренний патриотизм. Свое музыкальное воплощение образ народа получает во втором и третьем действиях. Это лирические песни девушек, поэтические жанровые картины, симфонические эпизоды, рисующие военные действия, и, наконец, победоносное возвращение Татула с поля боя во втором действии и красочные групповые песни и пляски мужчин и женщин, различные народные сцены, столь мастерски и самобытно созданные композитором—в третьем.

Музыкальной основой этих сцен служат народные армянские мелодии, щедро прозвучавшие здесь. Эти народные музыкальные источники подвергаются широкому и интенсивному симфоническому развитию и органично включаются в общую музыкальную драматургию оперы.

Все музыкальные средства—система лейтмотивов, гармония, полифония и богатая красочная палитра оркестра—подчинены выражению основной идеи произведения, высоких патриотических устремлений композитора.

Характерна, например, очень своеобразная разработка народной лирической песни «Сона яр», которая в развитии мужает и постепенно вырастает в героическое шествие.

Образ князя Татула занимает значительное место в драматургии оперы, хотя и присутствует на сцене сам герой лишь в конце второго и в третьем действии. Его образ влияет на развитие музыкальных характеристик Алмаст и Надир-шаха. Он как бы является неммым свидетелем их встреч, его героический лик появляется в моменты сражений (уже в четвертом действии) и в минуты одиноких размышлений Надир-шаха. Всеми своими помыслами, всем своим духом он слит с народом—это выражает композитор согласованностью и слитностью интонаций Татула и войска. Именно в этом единстве композитор видит силу народа. Пока оно есть—народ неуязвим. Но если оно нарушается, как произошло оно с изменой Алмаст, гибнет крепость Тмук со своими отважными героическими защитниками. Такова логика событий.

Совершенно новыми средствами рисует композитор чужеземных завоевателей. Персидская армия представлена как грубая и жестокая сила. Музыкальным первоисточником интонаций, характеризующих ее, является «Персидский марш». Композитору удалось создать впечатлительные грозной и могущественной силы и, сопоставив ее с горячим патриотизмом и свободолюбием защищающихся армян, сделать их победу еще более достойной и значительной.

По сути дела вся драматургия оперы Алмаст строится на сопоставлении этих двух сил. Этим и обусловлено ее героико-патриотическое содержание.

Однако этим не исчерпывается драматическая идея оперы. Она намного богаче: ведь Надир-шах, не сумевший взять крепость, по совету своего Шейха, обращается к хитроумным планам—искушая честолюбивую красавицу Алмаст, добивается ее помощи.

С большим мастерством композитор рисует сложную душевную драму героини. Честолюбивые помыслы, уже давно пустившие корни в ее душе, приводят к измене. И только в четвертом действии, где она понимает, что совершила непоправимое и обманута врагом, она пытается отомстить Надир-шаху, но и тут ее ждет неудача, а затем и дорога на эшафот.

Изменник родины неизбежно гибнет. Это итог оперы «Алмаст» и символ веры композитора.

Опера «Алмаст» по своему духу глубоко патриотическое произведение. Она вся проникнута патриотическими идеями. Даже в характеристике изменницы Алмаст выражено чувство ее вины перед родиной. В последнем разговоре с Надир-шахом Алмаст бросает ему в

лицо, что «князь Татул был красивее и храбрее тебя». Она стыдит Надир-шаха за то, что он завоевал крепость с помощью женщины, чего никогда бы не сделал Татул. Алмаст понимает Надир-шаха, понимает и свою трагедию, но уже поздно. Она умирает, проклятая народом, презренная врагами, в то время как гибель Татула и его войска в честном бою навсегда обессмертила их.

Такова идея оперы. Целый ряд прекрасных патриотических произведений Спендиарова блестяще завершился оперой «Алмаст», ставшей вершиной творчества Спендиарова.

Художник-патриот Спендиаров в конце своей жизни переехал в Армению и заслужил здесь всеобщее признание и любовь. Его ждали большие дела и задачи и его не страшили ни отсталость, ни разрушенное хозяйство в стране, ни голод и нужда. Он твердо решил свою жизнь посвятить своему народу и сделать все, что в его силах для развития музыкальной культуры Советской Армении.

В октябре 1924 года, приехав в Ереван, он организовал первый армянский симфонический оркестр и явился зачинателем пропаганды симфонических произведений. Он стал первым профессором Армянской государственной консерватории, первым учителем студентов этой консерватории и первым дирижером организованного им оркестра. Его участие в музыкальной жизни Армении вдохновляло и значительно поднимало уровень профессионального музыкального искусства. Каждый его концерт в Ереване становился праздником. Вся его деятельность сама по себе была уже большим патриотическим подвигом. Не жалел сил и себя. Спендиаров дирижировал концертами, в которых исполнялись его произведения, не только в Тифлисе и Ереване, но и в Ростове-на-Дону, в Москве, Ленинграде и других городах, знакомой музыкальную общественность с новым музыкальным искусством Советской Армении, демонстрируя высокий профессиональный уровень и мастерство.

В своих статьях и беседах Спендиаров хорошо представлял музыкальное будущее Армении и при случае всегда объявлял, что его будущие произведения будут посвящены жизни народа и будут основываться на сокровищах народного музыкального творчества.

По воспоминаниям А. Исаакяна, Спендиаров мечтал создать тетралогию «Армения», где были бы отражены трагическое прошлое и светлое настоящее возрожденной Армении. Как задумал композитор, это должны были быть четыре симфонии, объединенные в один цикл. Первая посвящалась древнейшим временам рождения Армении, вторая—возвышению народа, образованию государства, победам и славе, третья—разрушительным нашествиям сeldжyков и монголов, годам потерь и страданий, а четвертая—борьбе армянского народа за независимость, Октябрьской революции и возрождению Армении. Аветик Исаакян должен был к этой тетралогии написать литературный сцена-

рий⁹. Это прекрасное намерение не было осуществлено. Неожиданно оборвалась жизнь композитора. Но и то, что он успел сказать, оказало большое влияние на дальнейшее развитие армянской симфонической музыки.

⁹ См. «Современники об А. Спендиарове», сборник, сост. А. Татевосян. Ереван, Айпетрат, 1960, стр. 87.

ОБ ОДНОМ ТОНАЛЬНО-МОДУЛЯЦИОННОМ ПЛАНЕ СПЕНДИАРОВА В СВЕТЕ ЕГО ГАРМОНИИ

Творчество А. А. Спендиарова в советском и особенно в армянском музыкознании изучено довольно подробно. О творчестве Спендиарова писали такие видные искусствоведы и музыковеды, как А. Адамян, А. Шавердян, Х. Кушнарев, Г. Тигранов и другие. Ныне заканчивается издание многотомного полного собрания сочинений композитора, вышли в свет «Письма А. Спендиарова».

Однако до сих пор нет ни одного специального исследования, посвященного гармонии композитора.

Почти не сохранилось никаких высказываний и самого композитора, касающихся вопросов его гармонии. Лишь однажды, еще в период создания своих первых оригинальных сочинений, Спендиаров писал о своей гармонии, и то в частном письме и не профессионалу-музыканту. Мы имеем в виду его письмо В. Эберле, которой юный Спендиаров в 1893 году посвятил и послал свой романс «Дитя, не плачь», предполагая, что он ею будет исполнен. «Для исполнения он не представляет особых трудностей,—писал тогда Спендиаров,—есть только один переход, несколько сложный, так как он является неожиданным, это «И так он будет петь» (с «ля» на верхнее «соль» чистое). Но не сам этот интервал труден, а то, что неожиданно меняется тональность, или, выражаясь другим музыкальным термином, несколько сложная модуляция. Впрочем, к этой модуляции можно скоро привыкнуть...»¹

Следует отметить, что Спендиаров высказывается весьма скромно. Гармония данного романса является довольно интересной и богатой,

¹ А. Спендиаров, Письма, Ереван, 1962, стр. 30.

Романс «Дитя, не плачь», как и два других романса, созданные в тот же период, почему-то не вошли в полное собрание сочинений А. Спендиарова. Они имеются в архиве композитора, который находится в Музее литературы и искусства Министерства культуры Армянской ССР, а также изданы в журнале «Советакан арвест», с пояснительной статьей музыковеда К. Григорян (1967, № 8).

во многом сложной, свежей и смелой. Сказанное будет справедливо не только при учете профессионального уровня произведений армянских композиторов того времени, но и в сравнении с произведениями ряда русских композиторов, современников Спендиарова.

Высокий профессионализм вообще свойствен многим ранним сочинениям композитора. Даже его самые первые сочинения, представляющие пробу пера, отличались особой «грамотностью». В письме к С. Кара-Мурзе он вспоминал, что Н. Кленовский, его первый педагог по композиции, знакомясь с самыми первыми его сочинениями, нашел в них «правильность формы и голосоведения»².

Конечно, не все сочинения Спендиарова, относящиеся к начальному периоду его творчества, были оригинальны в отношении музыкального языка и стиля. Композитор сам хорошо это сознавал, когда впоследствии писал: «Оглядываясь на все написанное мною до сего времени (до 1913 года.—*Р. С.*), можно сделать вывод, что, во-первых, сфера моего творчества ограничивается почти исключительно оркестровой и вокальной музыкой, во-вторых, наиболее индивидуальными из моих сочинений являются сочинения восточного стиля»³.

Но при всем этом даже самые ранние его произведения были написаны уже столь профессионально, в мелодическом и гармоническом отношении интересно и зрело, что сохранили свои художественные качества по сей день и остаются исполняемыми, репертуарными сочинениями.

В известной мере к гармонии относятся также некоторые соображения Спендиарова, высказанные им в статье «О восточном оркестре», в которой он, в частности, ратовал за большую самостоятельность голосов, за расширение тембровых красок⁴.

Примечательны также советы Спендиарова композитору С. Василенко, увлекавшемуся импрессионизмом: «Пройдет немного времени и ты поймешь, что твое настоящее призвание—старинный русский стиль, освеженный твоими достижениями в гармонии и голосоведении». «Он оказался прав,—писал Василенко в своих воспоминаниях.—Вскоре я совсем отошел от импрессионизма, пройдя сложный путь, на котором было и увлечение Востоком, я действительно пришел к русской музыке и ей посвятил свои силы»⁵.

«Настойчиво и неуклонно разрабатывал он армянскую музыку,—писал там же Василенко о Спендиарове,—умело и тщательно собирал старинные материалы, бережно с ними обходясь и не поддаваясь за-

² Там же, стр. 100.

³ Там же, стр. 101.

⁴ Статья впервые была опубликована в газете «Хорурданн Айастан» 11 апреля 1926 г. (Ереван).

⁵ С. Василенко, Страницы воспоминаний, М.—Л., 1948, стр. 123.

падным влияниям. Он избрал верный путь и несомненно первый начал разрабатывать в симфонической музыке армянский фольклор».

Наконец, весьма интересным документом является сохранившийся в архиве Спендиарова тонально-модуляционный план к IV акту оперы «Алмат», о котором речь будет ниже.

Эти разнообразные, но довольно скудные и разрозненные данные еще не позволяют составить какого-либо определенного представления о гармонии композитора.

В вопросе гармонии, новой для армянской музыки, вытекающей из особенностей национального мелоса, Спендиаров был таким же первооткрывателем, как и другие армянские композиторы, его современники. Как известно, армянская народная музыка по своей природе была монодичной и первым армянским композиторам-профессионалам надо было создавать национальное многоголосие. Каждый из них шел своим путем. Одними были поиски М. Екмяляна преимущественно в области армянской духовной хоровой музыки, другими были опыты Х. Кара-Мурзы в многоголосной народной музыке, в инструментальной музыке плодотворными были сочинения Н. Тиграняна⁶. Совершенно иной, своеобразный и самобытный стиль нашел Комитас как в вокальной сольной и хоровой, так и в инструментальной музыке⁷. Все они, находясь в Закавказье, в той или иной мере общались, и опыты одних со временем становились достоянием других.

Формирование же Спендиарова протекало в условиях русской среды, в стенах Петербургской консерватории, под непосредственным влиянием Римского-Корсакова, в творческом содружестве с Лядовым, Арениским, Глазуновым. Это определило и эстетические принципы композитора, и его творческий метод.

Спендиаров прежде всего прочно усвоил основы классической гармонии, не случайно его настольной книгой был учебник гармонии Римского-Корсакова. Об этом свидетельствуют уже первые его опыты в творчестве—большинство романсов и песен, множество инструментальных сочинений, типа двух вальсов, Баркаролы, Скерцо, Менюэта, Полонеза, Траурного марша, вокально-ансамблевых сочинений «Учимся с тобой», «Птичка божья» и др.

Овладение нормами европейской гармонии шло параллельно с поисками новых выразительных средств в гармонии, характерных для русской музыки того времени, особенно для творчества Римского-Кор-

⁶ Об особенностях гармонии этих композиторов подробно сказано в ряде исследований К. Саркисян—Худабашян, как «Особенности гармонии в произведениях М. Екмяляна», («Вестник Ереванского университета», 1968, № 2), «Лад и гармония в произведениях Н. Тиграняна» («Вестник общественных наук» АН Арм. ССР, № 11), в монографии «Ранний этап развития многоголосия в армянской музыке» (рукопись).

⁷ См. «Комитасакан», сб., Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1969.

сакова, с его опытами гармонизации целотонных гамм, звукорядов, построенных по принципу тон-полутона и т. д. Наличие именно этих средств выразительности в ряде ранних сочинений Спендиарова—лишнее тому подтверждение.

Интересными были также опыты Спендиарова в области применения возможностей мажоро-минорных систем, обогащения исходного лада характерными аккордами интоладов. Одним из ярких примеров может служить музыка к мелодекламации «Эдельвейс» на слова М. Горького, в которой в первых 12 тактах осуществляется красочный переход, с охватом отдаленных отклонений и последующим возвратом в исходную тональность ($a - f - h - es - f - c - a$).

В произведениях этого порядка гармония Спендиарова преимущественно основывалась на прочных ладо-функциональных началах западноевропейской и русской классической музыки.

Картина становится иной, когда Спендиаров начинает создавать свои первые национальные сочинения. Классическая гармония уже была усвоена Спендиаровым, стала его неотъемлемой собственностью, и он не мог от нее отказаться, она в той или иной мере, по-своему преломленная и примененная, всегда присутствовала во всех его сочинениях. Но в то же время Спендиаров, будучи тонким и чутким музыкантом, не мог не уловить определенной чуждости норм европейской гармонии национальной мелодике. И он, в поисках пути «примирения», сочетания одного с другим, избрал путь, по которому шел в свое время Глинка—первооткрыватель в русской музыке. Именно Глинке принадлежит мысль, что надо «соединить узами законного брака западную фугу с русским напевом».

Спендиарову отчасти удалось добиться этого путем нейтрализации наиболее характерных для европейской гармонии аккордов, содержащих острые вводнотоновые тяготения, особенно седьмой ступени, отстоящей от тоники лада на полтона ниже и не свойственной ладовой природе армянской музыки.

Однако он не ограничился только этим. Уже в первом своем «восточном» (по выражению Спендиарова) сочинении «Хайтарме» (1895 г.), как и в других ранних сочинениях, написанных в этом стиле (например, в «Старинном танце», 1896 г.), можно видеть прообразы тех гармоний, которые впоследствии получили большое распространение в гармонии армянских композиторов.

Одной из характерных особенностей гармонии Спендиарова стал прием подражания двухголосию в народной инструментальной музыке, когда один из инструментов ведет мелодию, а другой «держит тон» на манер органного пункта, являясь своеобразным «хранителем гласа». Все начало интродукции «Хайтармы» построено именно на этом приеме.

Другим важным новшеством было использование нетерцовых по структуре аккордов. Наиболее распространенными из них были квинтовые сочетания, чаще являющиеся двузвучиями, но порой пред-

ставляющие собой и наложения из двух смежных квинт (квинт-нонаккорды). Самое яркое и последовательное применение этих, а также развитых видов как квинтаккордов, так и квартаккордов нашло свое выражение в творчестве Комитаса. Но весьма примечательно, что эти созвучия были «услышаны» и применены Спендиаровым уже на заре его творчества, обнаружены и включены в арсенал выразительных средств независимо от Комитаса, причем с той же целью, что и у Комитаса—как замена характерных для европейской гармонии аккордов терцовой структуры. По своей природе они были родственны народной музыке и воспринимались как созвучия, придающие определенной национальной колорит музыке и способствующие большей свободе и выразительности мелодии, тогда главной посетительнице национального начала в музыке.

Передко Спендиаров вообще отказывался от любых аккордовых структур—и терцовых, и квинтовых, прибегая к октавному или унисонному наложению, чаще всего в завершающих фазах своих гармонических построений, в кадансовых разделах, предпочитая мелодическую, однозвучную тонку многозвучной, что, несомненно, имело глубокие корни в народной вокальной и инструментальной музыке.

В гармонии Спендиарова встречаются и такие аккорды, которые возникли на основе ладовой природы музыки. Диссонантные по звучанию, многозвучные, они содержали в себе главные черты лада, как бы являлись результатом его вертикального прочтения. Спендиаров прибегал к этим созвучиям чаще всего в тех случаях, когда музыка протекала в ладах, содержащих одну или две увеличенные секунды, природа которых таилась во множестве народных ладов, образованных на основе «двойственного» (по терминологии Х. Кушнарера) тетра хорда.

Именно этим аккордам, более чем каким-либо другим, суждено было сыграть главную роль в новаторских поисках Р. Меликяна, а впоследствии А. Хачатуряна и других композиторов в области гармонии. Само же их наличие в раннем творчестве Спендиарова свидетельствует о том, что общие закономерности, таящиеся в национальной музыке в сфере этих гармоний, также были верно восприняты и применены композитором.

Фактура изложения сопровождения в романсах и песнях, как и в инструментальных произведениях, также приближалась Спендиаровым к манере исполнения на народных, главным образом струнных инструментах, в которой преобладали различные виды тремолирования, арпеджирования, неоднократной репетиции одного звука и др.

Все эти приемы в творчестве Спендиарова наблюдаются в различных сочетаниях, в определенном единстве, взаимосвязи и взаимообусловленности и позволяют хотя бы в общих чертах представить некоторые особенности его гармонии, ту сферу поисков композитора в области новых выразительных средств, посредством которых он стремился придать своей гармонии черты национальной конкретности и своеоб-

разия. При этом следует учесть, что свои опыты в области гармонии Спендиарову приходилось вести самостоятельно. Он был в известной мере оторван от того, что делали армянские композиторы у себя на родине. В частности, с творчеством Комитаса Спендиаров впервые смог познакомиться только незадолго до смерти, лишь в двадцатых годах, в Советской Армении.

Таковыми были некоторые черты его гармонии. С этого начинал Спендиаров, это же разрабатывал и развивал впоследствии. Он находил все более и более органичные формы связи между гармоническими средствами, характерными для народной музыки, и основополагающими закономерностями функциональной классической гармонии. Все более кристаллизовывалось его чутье национального в музыке, все более общевосточные элементы превращались в подлинно армянские, стиль его музыки избавлялся от определенной эклектичности (в частности, разнотильными были отдельные номера «Крымских эскизов»), становился единым и последовательным (такими, например, представляются «Ереванские этюды»).

Но, конечно, наивысшее и наиболее полное свое выражение все это получило в самом последнем и крупном его произведении—опере «Алмаст». Именно в ней слились воедино все предыдущие поиски композитора, как в области песенных, романсовых и хоровых произведений, инструментальных сочинений малых форм, обработок народных песен и танцев, так и завоевания в области крупных симфонических произведений.

Оставляя в стороне все прочие достоинства «Алмаст», не относящиеся непосредственно к теме данной статьи,⁸ отметим, что именно в этой опере ярче и последовательнее всего был осуществлен основной принцип Спендиарова в области гармонии—достижение синтеза «восточного» и «европейского».

Приведем лишь один пример—«Персидский марш» из I акта оперы.

Этот марш играет важную драматургическую роль во всем первом акте в обрисовке вражеского лагеря, являясь обобщенной его характеристикой. Мелодической, интонационной основой музыки марша послужили обработки Н. Тиграняна «Эйдары» и «Ноуруз Араби», т. е. не собственные, не оригинальные темы Спендиарова. Своеобразие марша в особенностях его развития и в гармонической красочности. Маршу предшествует монолог Надир-шаха речитативного характера (собственно с этого и начинается вся опера)⁹. Весь этот монолог насыщен сум-

⁸ Опера «Алмаст» посвящен специальный очерк—Г. Тигранов, Армянский музыкальный театр, т. I. 1956, а также исследование—А. Барсамян, Спендиаров и его творчество, 1955.

⁹ Опера не имеет увертюры. Спендиаров ее не успел написать, хотя и неоднократно планировал ее—сначала в виде большого хорового вступления, а позже в виде пролога—позмы с многозначительным для данной оперы подзаголовком «Сказание амуга».

рачными, тревожными гармониями, изобилующими хроматизмами, диссонантностью, обилием тритонов, господством неустойчивости, появлением серий увеличенных трезвучий, выявляющих целотонный строй (g—h—es, a—cis—f) с проблесками кратких, но ярких мажорных, предвосхищающих будущую победу Шаха, гармоний, красочных терцовых тональных соотношений (A—F—Des в нисходящем движении).

Марш возникает исподволь, как бы нерешительно, неопределенно, отдельные его интонации долго блуждают по разным тональностям, не оформляясь в четкую мелодию. Пронсходит как бы собиpание сил, постепенное нарастание, объединение разрозненных элементов. Наконец, звучит уверенная поступь марша-шествия, демонстрация силы и мощи врага, как бы показ нескончаемых шеренг воинов, направляющихся на очередной бой.

Использованные в теме марша персидские напевы изобилуют типичными для восточных мелодий мелизматикой, нисходящими секвенциями, протекают в распространенном ладу с увеличенной секундой. Гармония же полна двойственности, она носитель двух разных начал—восточного и европейского, являясь их своеобразным новым сплавом.

В основе гармонии—уже упомянутый нами органный пункт, «блжститель гласа», долго звучащая тоника (в первой части на звуке cis в до—диез миноре, в трио—на двух звуках e и h, образуя тощический квинтаккорд в Ми мажоре). В гармонию проникают и другие элементы, идущие от народной музыки—форшлаги, тремоло, репетиции на одном звуке, частые унисоны. Звучание оркестра максимально приближено к звучанию народных инструментов. Но сквозь это изобилие атрибутов музыки Востока, сквозь неумолный органный пункт и затейливую мелодию, образующие фундамент и вершину построения, прослушиваются новые звучания. В средних голосах проходят стройные аккорды в неукоснительно образцовом порядке, гармонические обороты, идущие от иного мира—мира классических прочных функциональных соотношений европейской музыки. Они придают шествию строгость, организованность, истинно маршевую поступь и целенаправленность. Они включаются в общую музыкальную ткань органично, как ее естественный и необходимый элемент, и воспринимаются в единстве со всеми остальными выразительными средствами музыки.

Пример марша—лишь один из множества примеров соединения и сочетания различных принципов гармонизаций, имеющих в своей основе различную историческую природу возникновения и развития.

Обратимся к другим важным сторонам гармонии в опере «Алмаст». Некоторые из них очень верно отмечены Г. Тиграновым в очерке, посвященном опере Спендиарове. «При анализе партитуры «Алмаст»,—пишет Г. Тигранов,—особенно бросается в глаза различные типы гармоний, применяемых при музыкальной характеристике армянского народа, с одной стороны, и вражеского—с другой. Гармонические средства, привлекаемые Спендиаровым для обрисовки образа армянского народа, отличаются

ся простотой, естественностью, строгой диатоничностью, они органично связаны с ладонтонационным строем армянской музыки. Это проявляется и в аккордике, базирующейся на основных ступенях народных ладов, и в логике гармонических (функциональных) связей»¹⁰. «Совершенно иная по своему характеру гармония «вражеского мира» в опере. Здесь господствуют холодные, увеличенные гармонии, жесткие параллелизмы, остро диссонирующие столкновения функций, целотонные сочетания, во многом напоминающие «Кашеевы гармонии» и выступающие элементами музыкальных «варваризмов», характеризующих врага, нашествие, разрушение и т. д. Обилие хроматизмов, альтераций способствует здесь передаче и дикой воинственности и прямой чувственности»¹¹.

Далее Г. Тигранов отмечает, что наряду с другими выразительными средствами музыки «Алмаст» гармония также является действенным средством музыкальной драматургии. «Тонально-гармонические отношения в опере композиционно объединяют целые действия, сцены, обостряют своими нагнетаниями, модуляционными переходами или срывами драматические кульминации, переломы, резкие драматические контрасты действия»¹². Он, в частности, отмечает, что «вторжение музыкальных тем завоевателей сопровождается резкими тональными сдвигами. Музыкально-сценический контраст (скажем, лирический хор девушек и полные драматизма высказывания Алмаст) в опере обостряется противопоставлением контрастных гармонических сфер. Драматизация танца армянских воинов (эпизод опьянения) равным образом достигается также гармоническими средствами (постепенная смена ясных, диатонических гармоний, соответствующих народной мелодии танца, усложненными альтерированными гармониями)¹³.

Г. Тигранов подробно рассматривает большую группу лейтмотивов, числом 17, среди которых последние два непосредственно относятся к гармониям: 16-м является «лейтгармония вражеского мира», 17-м— «лейттональность».

Если «лейтгармония», представленная всего лишь одним единственным аккордом¹⁴, кажется спорной хотя бы в силу своей единичности, то в области лейттональностей Г. Тигранов прав. Музыкальные эпизоды, посвященные различным образам и характеристикам армянского народа, чаще всего протекают в тональностях До мажор, Ми мажор, ми минор, образы врагов— в тональностях Си-бемоль мажор, до-диез минор, а музыка Алмаст— в тональностях Ля мажор, ля минор (и ля-бемоль минор— добавим мы).

¹⁰ Г. Тигранов, Армянский музыкальный театр, т. I, Ереван, 1956, стр. 363.

¹¹ Там же, стр. 364, 365.

¹² Там же, стр. 365.

¹³ Там же, стр. 365, 366.

¹⁴ См. там же, стр. 371.

Особый интерес представляет тонально-гармонический план почти всего IV акта оперы «Алмаст», составленный Спендиаровым при создании музыки этого акта¹⁵.

По-видимому, Спендиаров заранее и тщательно обдумывал тонально-модуляционные планы каждого действия. Во всяком случае об этом свидетельствуют тональные, порой с точным обозначением гармонических функций, планы III и IV действий оперы «Алмаст»¹⁶.

Чтобы была возможность составить о нем наиболее полное представление, приведем гармонический, точнее—тонально-модуляционный план конца III и IV актов полностью, со всеми пометками и указаниями композитора. В частности, отметим, что функциональные обозначения аккордов Спендиаров записывал сокращенными словами: «дом», «субд», означающие «доминанта», «субдоминанта» и т. п.

Вот этот план:

cis-moll.	Умерщвление	} Татула и его сподвижников. A-dur—C-dur Разворот и начало IV акта
Es-dur	— Ges-dur	
B-dur	(Гимн Шаху)	
g	(дом)	
as	} Ария Надир-шаха („Неверно все“)	
Es		(субд)
fis		(дом)
Es		
g	} „А ты все здесь?“ (Шах)	
As		(дом)
f	} Переходные тональности	
D		
B		
G		
A		
E		
As	— Алмаст („Пускай...“)	
Des	(дом)	
H	(дом)	
As	— Начало („Я помню, отрок был я“)	
Es	— „Быстра, как молния“	
f	(дом)	
d		
B		

¹⁵ Хранится в архиве композитора.

¹⁶ Листок с тональным планом III действия до того истерт и разорван, что невозможно на нем что-либо разобрать.

Es (субд.)

b (Рассказ Шаха)

D (субд)

H (дом)

D (субд)

H (тоники)

Es—Алмаст („О да, владыка грозный прав“)

A—Шах („Счастливец я“)

F (субд)—Алмаст („Трон!“)

F—Шах („Всего лишь трон?“)

a—Алмаст („Остерегись!“)

Внимательно рассматривая этот план, можно отметить несколько различных видов тональных соотношений, наиболее часто встречающихся в нем.

Одними из них являются тональные обрамления одноименных ладов разного наклона, идущих от мажора к минору. Такими являются тональности B-g-Es-b--b среднем разделе рассказа Шаха, тональности A-F-a в конце плана, т.е. переходы из B-dur'a в b-moll, из A-dur'a в a-moll. Последняя тональность, как было отмечено выше, характерна для образа Алмаст; и именно ее избрал композитор, когда в процессе рассказа Шаха и их диалога героиня оперы прозревает, начинает осознавать трагичность своего положения.

Другими являются непосредственно соотносенные друг с другом дальние тональности, как H-Es-A, Des-H-As, Es-fis-Es, связанные с переменной настроенности Шаха.

Но самыми характерными являются терцовые соотношения тональностей: A-C-Es-Ges-B (восходящий ряд), As-f-D-B-G или f-d-B-g-Es (нисходящие ряды).

Терцовые соотношения, вошедшие в историю музыки как «романтические», были связаны с новыми веяниями в творчестве Бетховена, с творчеством Шуберта, Шумана, Листа, Берлиоза и др. Терцовые тональности вытесняли прямолнейные кварт-квинтовые соотношения, вносили большую свободу, были красочнее, многообразнее, позволяли включать в исходную тональность или же сопоставлять с ней такие, которые исходят из возможностей развитой мажоро-минорной системы, например: C-a, C-A, C-As, C-as, C-e, C-E, C-Es, C-es.

Следует учесть, что в тонально-модуляционном плане-схеме Спендиарова указание каждой конкретной тональности не исключает существование других, в одних случаях внутри указанной, в других— между ними. Впрочем обратимся к сопоставлению плана Спендиарова с им же созданной на основе этого плана музыкой.

План начинается с cis-moll—проникновения врагов в армянскую крепость (мрачный, трагичный финал торжественного праздничного

III акта, начавшегося с прославления народом Татула и ликования в честь очередной победы над врагами). Напомним, что *cis-moll*—это тональность воинственного «Персидского марша», и ее появление здесь указывает на определенную смысловую закономерность и выявляет последовательность тонального мышления композитора.

Четыре диеза у ключа, то есть один из признаков до диез минора, появляются со смесью темпа *Largo* на *Allegro vivace* почти вслед за возгласами: «Эй, опомнитесь! Чего спите, храбрые воины!... Измена!... Скрипят и гремят чугунные ворота...». Но возгласы остаются безответными, глубоко и крепко спят армянские витязи, неслышно и коварно входит в крепость враг. От динамики *piano*, *poco a poco crescendo*, *mf* и нового *crescendo* идет первая волна нарастания. Кульминация этого раздела на *ff* происходит на аккорде, который относительно к только что прозвучавшей музыке всего III акта звучит крайне чуждо—это созвучие, состоящее из двух сцепленных увеличенных трезвучий. Их основа—целотонный звукоряд явно не свойственный ни армянской народной музыке, ни музыке тех песен и танцев, которые были в III акте.

Выбор Спендиаровым именно этого аккорда весьма примечателен, ибо увеличенное трезвучие имеет свои специфичные особенности. В чем выразительная сущность увеличенного трезвучия?

Ю. Кремлев в статье «Из истории некоторых гармонических интонаций» охарактеризовал увеличенное трезвучие как «выразительно-изобразительный элемент неопределенности (чему способствует акустический состав увеличенного трезвучия, не укладывающегося в натуральный обертоновый ряд и производящего впечатление стыка разных акустических систем). Это интонационное свойство увеличенного трезвучия было быстро замечено и ярко использовано композиторами. Увеличенное трезвучие (органически связанное с целотонным ладом) стало употребляться как фактор таинственности, непонятности или расплывчатости, странности»¹⁷. Далее он отмечает «В конце «Каменного гостя» Даргомыжского увеличенное трезвучие сопутствует образу Командора, оказывается гармонией inferнальной фантастики. В «Снегурочке» Римского-Корсакова увеличенное трезвучие выражает образ Лешего... В «Пиковой даме» Чайковского оно сопровождает призрак Графини в конце первой картины третьего действия... В прелюдии «Дельфийские танцовщицы» Дебюсси цепочка увеличенных трезвучий звукописует странность и загадочность... В прелюдии «Паруса» увеличенные трезвучия, многократно образующиеся на фоне сплошной целотонности, звукописуют неопределенность и зыбкость...»¹⁸

В опере «Алмаз» именно в данном эпизоде увеличенное трезвучие играет сходную роль. Здесь также выразительная функция аккорда—передать «таинственность», «неопределенность», «странность», «необыч-

¹⁷ Ю. Кремлев, Избранные статьи, Л., 1969, стр. 131.

¹⁸ Там же, стр. 132.

ность», «зыбкость». Глубокой ночью персидское войско тайно входит в чужую, незнакомую крепость. Полно неопределенности состояние Шаха—неизвестно, что его ждет: новое поражение, обман и коварство Алмаст (не в отношении Татула, а именно его) или оправдание надежд. Неопределенно положение самой Алмаст—достигнет ли она желанного при встрече с Шахом или нет? Наконец, в неведении и зрители, слушатели, на которых собственно и рассчитана музыка, они тоже в ожидании того, какой оборот примет предстоящее действие. И для обрисовки именно данной ситуации наиболее ярким оказывается избранное Спендиаровым увеличенное трезвучие.

Его звучание, продержавшись несколько тактов, гаснет. Наступает новое пиано, новый провал в звучании, уже последний, чтобы с новой волной нарастания движение непрерывно шло ко все большему и большему напряжению и драматизму.

Весь последующий раздел можно назвать «сражением неравных», ибо отряд Татула разрознен, вооружен, а враг многочислен, и во всеоружии. Не зря Спендиаров этот раздел назвал «умерщвление Татула и его сподвижников», а не «битва» или «борьба», хотя битва, неравная битва, здесь и происходит.

Понятно отсюда, почему во всей музыке этого раздела почти нет ни одной армянской интонации. Раздел с самого начала задуман как господство врага и поэтому неумолимо звучат интонации «Персидского марша». При этом элементы и фрагменты марша здесь поданы очень своеобразно, неоднородно, они имеют свою внутреннюю жизнь и применены с большим драматургическим умыслом.

Сперва элементы марша возникают в чрезвычайно трансформированном виде. Знакомая с первого акта мелодия марша здесь подана в совершенно новой гармонизации, выражающей хаос, смятение, тревогу.

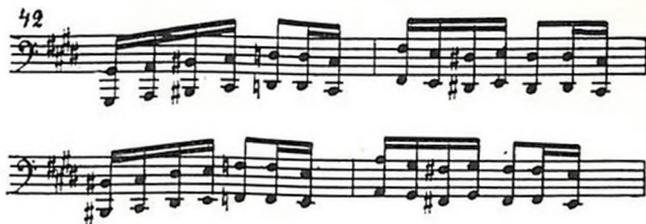


Все аккорды в этой гармонизации марша—остродиссонантные. Уже в первом одновременно звучат две септимы, нона, два тритона; второй аккорд является кварттердецим-аккордом, т. е. состоящим из трех сцепленных кварт от звука *dis*; третий содержит увеличенную кварту, уменьшенную кварту, увеличенную октаву, увеличенную нону и т. д. От первоначальной стройности и строгости марша (в первом акте) не осталось и следа.

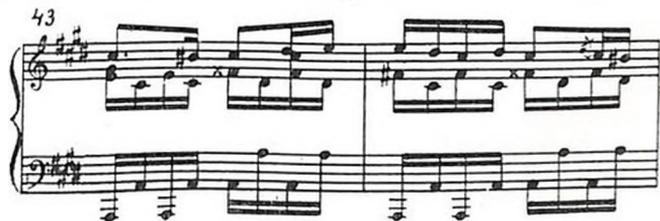
Все дальнейшее развитие марша можно определить как постепенное становление. Но оно происходит не сразу, а волнами. Так, в следующем разделе уже заметны черты консонантности и устоя:



Однако наступает новая волна, которая вносит новое напряжение—теперь уже другими средствами. В этом эпизоде определяющим является движение в басах, каждая первая фраза которого (секвентное развитие) обрамлена в уменьшенную квинту.



На гребне этой волны знакомые интонации марша звучат в новой фактуре и еще более устойчиво, чем это было в примере 41.



Однако и эта волна развития венчается новым нарушением устоя—теперь посредством полнтонального изложения марша.

В этом примере первые два такта являются продолженным органом пункта на доминанте ля минора. Органный пункт сохраняется и в 3—4 тактах (в нижней строке).



Однако именно в этих тактах (верхняя строка) возникает одна из мелодий марша, звучащая в совершенно иной тональности—си минор. Данная политональность является новой формой выражения неустойчивости и неопределенности ситуации по ходу действия оперы—борьба еще продолжается.

Кульминацией всей батальной сцены (после 24-тактного органичного пункта на доминанте ля минора) служат диссонантные аккорды напряжения и стога, поддерживающие полную смятения мелодию марша лишь на первых сильных долях. Причем диапазон каждого звена мелодии здесь вновь тритоновый—он каждый раз образует увеличенную кварту:



Последующее изложение является как бы постепенным свертыванием музыки. Наступает спад, который завершается на три пиано в Ля мажоре. Замена ожидаемого минора мажором в данном контексте звучит зловеще—борьба окончена, но победой врага.

С этого места начинается последний раздел III акта, отмеченный Спендиаровым: A-dur, C-dur, Es-dur, Ges-dur, „разворот“ и „гимн Шаху“ — B-dur (см. пример 46).

Первые четыре тональности: A-C-Es-Ges типично терцовые в системе мажоро-минора. Они звучат тогда, когда Шах обзирает груды мертвых тел армянских воинов, осознает свою победу. Это тот миг, о котором он мечтал в своих самых несбыточных грезах у себя в шатре, это та долгожданная победа, к которой безуспешно шел Шах. И он настал—этот желанный миг, Шах полон неопишущего торжества. Как же музыка

46 Adagio

The image shows a musical score for piano, titled "46 Adagio". It consists of three systems of staves. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with dynamics *ppp* and *p*. The second system has a key signature of one flat (Bb) and includes the markings *poco a poco* and *cresc.*. The third system has a key signature of two flats (Bb, Eb). The score features complex harmonic structures with many accidentals and dynamic markings.

обрисовывает это состояние торжества врага? Путем перехода от одного мажора к другому, от него к третьему, четвертому—вереницей восходящих только мажорных тональностей вместо предполагаемых минорных, ибо в A-dur'e III ступень должна быть не C, а cis, в C-dur'e—не Es а e, в Es-dur'e не Ges, а g.

Нарушая одну логику развития, Спендиаров вводит вместо нее другую, соответствующую состоянию Шаха: от одного ликования к еще большему. Каждая тональность при этом звучит всего по два такта, не задерживаясь, неуклонно двигаясь по восходящей—к новой яркой, еще выше звучащей мажорной тональности. Важно и то, что гармонические последования совершают весь этот путь, не имея в басу основного тона звучащего аккорда—без главного устоя. Новые тональности возникают с тонического аккорда, но они имеют доминантовый бас, предстают в виде кварт-секстаккорда, от чего эти гармонические последования подняты еще более «высь», выражают неустой и неумолимую потребность в дальнейшем движении. Вместо разрешения каждый раз возникает новый «парящий» неустой, но уже в другой тональности.

Напомним, что сходные терцовые последования по мажорным тональностям, но в нисходящем движении, мы отмечали в первом моно-

логе Надир-Шаха, в самом начале оперы. Они тогда прозвучали кратко-временно, но именно тогда, когда Шах, несмотря на свои непрерывные поражения, рисовал в своем воображении зловещую картину своей победы над Татулом:

Взойдет луна и отсвет голубой
Прольется на разрушенные стены,
И волки тощие, и смрадные гиены
Над трупами поднимут жадный вой.

Финал III акта с данной восходящей вереницей мажорных тональностей (вверх только по малым терциям) поразительным образом напоминает аналогичный путь тонального развития в симфонической поэме Листа «Прелюды», при переходе от III (условной) части к финалу. Там Лист прибег к тональностям C-Es-G (у Спендиарова тот же ряд плюс первое звено в Ля мажоре), использовал кварт-секстаккорды вместо тонических трезвучий (то же у Спендиарова) с целью показа торжества победы, обретения мощи и силы (у Спендиарова так же). Лист в этом разделе героизировал лиричную побочную тему и подготавливал победное звучание главной—вещи всего произведения. Спендиаров так же рассматривает этот эпизод как подготовку к финалу, именно на это указывает его ремарка в плане: «Разворот и начало IV акта. Гимн Шаху». Впоследствии III и IV акты были разделены и гимн Шаху стал самым логичным и оправданным завершением III акта, вершиной «разворота».

«Гимн» является единственным светлым пятном во всей музыке оперы, характеризующей персов. Уже в начале IV акта Шаха обуревают сомнения, победа, достигнутая обманом, не радует его: «Неверно все, мимолетна слава наша, богатство, счастье, яркий блеск побед...».

Впрочем даже финал III акта нельзя до конца назвать «светлым». Спендиаров, начиная с упомянутого восходящего мажорного терцового ряда, настойчиво и многократно вводит главную кульминационную интонацию из «Песни ашуга». Эта песня составляет сердцевину всей оперы, в ней посредством своего гонца-ашуга Шах склонялся к предательству Алмаст, предлагая ей славу, богатство, свой трон. И когда теперь, в час победы и торжества Шаха, звучит главная интонация песни ашуга, становится очевидным, что композитор как бы напоминает, какой ценой досталась победа—не в честном, открытом бою, не в результате доблести и отваги, а путем коварства и измены. И поэтому при всем ликовании музыки, при абсолютном господстве мажора весь этот раздел звучит в то же время крайне напряженно и драматично.

IV акт. «В отличие от больших масштабов, действенной многоплановой драматургии и массового аспекта развития сюжета в третьем акте, четвертый акт лаконичен, краток; в нем все концентрируется вокруг Алмаст и Надир-Шаха. Не столько действие, сколько философское осмысление событий, раздумье о смысле жизни, этическая оценка поступков

составляет основу этого акта»¹⁹. Он состоит из арии-монолога Шаха и его диалога с Алмаст.

В тональном отношении музыка IV акта по сравнению с планом Спендиарова является несколько иной. Вероятно, Спендиаров в процессе работы над оперой вносил коррективы. Во всяком случае тонально-модуляционный план, начиная с арии Шаха: «Неверно все...», при подробном и внимательном анализе не всегда совпадает, а порой существенно отличается от музыки оперы. Например, ария Шаха по плану Спендиарова начинается и заканчивается в соль миноре. Однако в партитуре сперва звучит ля минор. На это указывает и отсутствие ключевых знаков (вернее, именно в этом месте при ключе выставлены все бекары, отменяющие предыдущий Си-бемоль мажор), и убедительно звучащее тоническое трезвучие ля минора. За ним следуют тональности Соль-мажор, целотонный эпизод, Ре-мажор и другие. Правда, соль-минор позже возникает, но как временная переходная тональность, и то не в вокальной партии, а лишь в сопровождении, являясь небольшой связкой. В последующем развитии расхождения плана с музыкой IV акта становятся еще более очевидными.

Порой отдельные разделы плана совпадают с музыкой полностью, например, в высказывании Алмаст, начиная со слов «Пускай другие...», где тональности в музыке те же, что и в плане: As-Des-H.

Порой указанная в плане тональность оказывается спорной. Например, в плане (с конца третья строка) указано: F (субд)—Алмаст («Трон!»). Спендиаров имеет в виду си-бемоль мажорное созвучие как субдоминанту Фа мажора. Однако этот раздел скорее всего следует рассматривать собственно в Си-бемоль мажоре, а не как подчиненную функцию Фа мажора.

Несколько иным представляется и раздел, отмеченный Спендиаровым, как ля-минорный (последняя строка плана). В музыке этот раздел

¹⁹ Г. Тигранов, Армянский музыкальный театр, стр. 334.

в тональном отношении текуч, непрерывно меняющийся, без стержневой одной тональности. На небольшом отрезке сменяет друг друга множество тональностей. Кстати, и само начало можно толковать не только и не столько в ля миноре, сколько в Ми мажоре с последующим очень кратким отклонением в ля минор.

48 Алмаст

Ос-те-ре - гись На-дир! Ме-ня не му - чай, Сю - да при-шла я

ду - шу за-гу - бя не для то-го, чтоб по - те-шать те-бя!

sf

Переменность, текучесть характерны для всего IV акта вообще. «Переходные тональности», отмеченные Спендиаровым в плане лишь однажды, свойственны всей музыке этого акта. И это естественно, так как музыкальная драматургия IV акта, диктуемая содержанием, — сквозная, непрерывно развивающаяся. Небольшие временные «остановки» типа рассказа Шаха или арнозо Алмаст не останавливают действия, они не являются замкнутыми законченными номерами типа «Пляски девушек», «Пляски мужчин» (III акт). Здесь одна ситуация быстро сменяется другой, порой одна реплика вызывает поворот в настроении, во взаимоотношении действующих лиц. Отсюда и обилие разных тональностей, резкая их смена, чередование, сопоставление, столкновение различных, часто очень далеких тональностей.

С одной стороны, следует учесть, что указанные в плане тональности не равнозначны по выполняемой ими функции и продолжительности существования. Некоторые из них занимают всего лишь два-три такта, а иногда—только один возглас или аккорд. С другой стороны, их следует рассматривать как условные ориентиры, которые композитор отмечал для себя, так сказать, в рабочем порядке, без точного следования им, без детального раскрытия действительного содержания музыки с богатством ее ладо-тональных отношений.

Тонально-модуляционный план IV акта примечателен еще и в ладовом отношении. Прежде всего тем, что в нем доминируют мажорные лады. Это очевидно уже при знакомстве с планом, это же несомненно в самой музыке. Исключение составляет финал IV акта (он же финал всей оперы), где наступает безраздельное господство минора.

Причину этого можно понять исходя из содержания IV акта. Встреча Шаха с Алмаст сперва носит несколько торжественный характер. Особенно полна тщеславных надежд Алмаст: «Мой свадебный дар—разрушенная крепость пред тобою!». На вопрос Шаха, что хочет она взамен—«Трон!»—ее краткий ответ. Отсюда преобладание мажора. Мажорны и язвительные, издевательские интонации Шаха, типа: «Все-го лишь трон?! Пока счастливый случай тебе не даст ключи от новых царств?» и последующие.

Минор наступает в конце акта, сперва в горестном высказывании Алмаст: «Сюда пришла я, душу загубя», затем в ее тревожном ариозо, когда она начинает понимать коварство Шаха и осознавать всю глубину своего предательства, особенно в финале, когда музыка Алмаст высвобождается от персидских интонаций, вновь звучит в родной ей сфере. Появляется знакомая еще со сцены гадания (II акт) мелодия «Джан-гюлум». Зловещим было тогда предсказание— «кровь и смерть» выпали Алмаст. «Свершилось!»—как бы констатирует своим появлением эта мелодия в финале. Ее тональность, как и в сцене гадания,—ля бемоль минор, но мелодия теперь перенесена в самый низкий регистр и на фоне безжалостных выкриков палачей Шаха, требующих ее смерти, звучит бесконечно мрачно и трагично.

* * *

Создание тонально-модуляционных планов отдельных эпизодов и даже больших разделов произведений было свойственно многим композиторам. Особенно подробными были тональные планы Глинки в процессе создания своих опер. Пример Спендиарова является еще одним подтверждением того, что в искусстве вдохновение, интуиция не являются единственными двигателями творческого процесса, что большую и важную роль играет рациональное, организующее начало, включающее в себя также и начало конструктивное, то есть планирование частей и целого не в представлении, не в общих чертах, а как бы материализованное на бумаге, в виде схем, расчетов, тональных, моду-

ляционных, гармонических планов. С другой стороны, на примере анализа приведенного плана Спендиарова становится очевидным, что любой такой план—не мертвая схема, однажды и навсегда выведенная и не подлежащая изменению. Наоборот, живое творчество всегда корректирует, развивает, дополняет, обогащает возможности, найденные в схеме, или же отменяет то, что оказывается неоправданным или излишним. Помимо этого, план Спендиарова еще раз свидетельствует, сколь чутко относился композитор к любым, даже самым незначительным тонально-модуляционным изменениям в развитии музыки, как наряду с мелодическими, ритмическими ее сторонами он подчинял тональное развитие общим закономерностям создаваемой им музыки, логике ее формообразования и драматургическому развитию всего произведения.

К. ХУДАБАШЯН

АВТОР ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ «АЛМАСТ»
А. СПЕНДИАРОВА—СОФИЯ ПАРНОК

«...В настоящее время я сочиняю оперу на сюжет поэмы Ов. Туманяна «Тмкаберды аруми»... Прекрасное либретто на этот сюжет написано временно проживающей в Судаке московской поэтессой Софией Парнок...»¹.

Из книги Г. Тигранова «Александр Афанасьевич Спендиаров» мы узнаем, что «с 1904 года начались упорные поиски Спендиаровым сюжета и либретто для своей оперы. Он обращается ко многим источникам, переписывается с отдельными авторами, делает варианты сценарных планов, собирает необходимые музыкальные материалы, создает фрагменты различных музыкальных номеров и т. п.»². Среди сюжетов, временно привлекающих внимание Спендиарова, легенда об Ара Прекрасном и Шамирам, «Бахчисарайский фонтан» Пушкина, «Бэла» Лермонтова, легенда «Ашур-Идиль-Или-Укаанин», легенда о Ненекеджаи и пр. Либретто на намечаемые им сюжеты писали Тэффи, Ю. Веселовский, В. Лихачев и др. Однако композитор один за другим отвергал уже написанные либретто. И, наконец, встреча в 1916 году с Ов. Туманяном, выбор сюжета «Взятие Тмкаберта», совместная с поэтом разработка основной канвы либретто. Поэт помогал композитору в выборе музыкального материала для будущей оперы, в поисках исторического материала.

«Таким образом, уже в 1916 году Спендиаров с большим увлечением приступил к работе над «Алмаст». Сперва предполагалось, что либретто будет писать Ов.Туманян, принимавший участие в составлении

¹ А. А. Спендиаров, Письма. Составитель и редактор К. Григорян, Ереван, 1962, стр. 149.

² Г. Тигранов, Александр Афанасьевич Спендиаров, I изд., М., 1959; II изд., М., 1971, стр. 151.

сценарного плана. Но по ряду причин поэт не смог приступить к этой работе и составление либретто было поручено поэтессе С. Я. Парнок»³.

* * *

«Это было в январе 1918 года⁴,—пишет в своих воспоминаниях Людмила Владимировна Эرارская.—К нам кто-то тихо постучался. Открыв дверь, я увидела человека небольшого роста... «Здравствуйте,—сказал он, приподняв шляпу и улыбаясь.—Я бы хотел видеть артистку Эرارскую и поэтессу Парнок». Пригласив его войти, я сказала ему, что Софья Яковлевна Парнок нет дома; Александр Афанасьевич покачал головой: «Ай-яй-яй, как досадно! И именно сегодня, когда я окончательно решил познакомиться!»... В это время вошла Софья Яковлевна. Александр Афанасьевич встал и, идя к ней навстречу, сказал: «Вы даже представить себе не можете, как я рад с Вами познакомиться! И то, что Вы живете в Судаче именно теперь, когда я мечтаю приступить к работе над оперой, для меня большая удача». Он протянул ей какую-то рукопись и, пока она читала, следил за выражением ее лица. «Тема очень интересная»,—сказала Софья Яковлевна, отдавая ему рукопись. Александр Афанасьевич оживился: «Так вот, Софья Яковлевна, на эту-то тему я мечтаю сочинить оперу... И теперь все зависит от вас. Я предлагаю вам написать либретто»⁵.

«С этого дня началось непрекращавшееся в течение всего процесса создания оперы сотворчество композитора и поэтессы. Драматургическая линия, образы героев, ритмический рисунок текста—все обсуждалось совместно.

Поэтесса приходила к Спендиарову ежедневно. Во флигеле было неприятно... Горела копилка... Ее слабый свет едва освещал стоящие у конторки фигуры поэтессы и композитора. В эти дни во флигеле звучала на скрипке яркая музыка вступления к песне ашуга. Затем стали слышаться много раз повторяемые музыкальные фразы самой песни. Еще не наступила весна, а закутаные энтузиасты, переставив ночник на пианино, уже распевали вновь рожденную арию:

В плен взяла певца с певучим сазом
Красота твоя»⁶

* * *

Совместная работа Ал. Спендиарова и С. Парнок над оперой длилась около четырех лет (с конца 1917 до начала 1922 гг.). Это были тяжелые годы для Советской России. Революция, гражданская война, интервенция, голод, разруха. Жителям «благодатного» Крыма пришлось

³ Г. Тигранов, указ. соч., стр. 159.

⁴ Дата указана неверно. Из обнаруженных недавно документов выяснилось, что знакомство А. Спендиарова с С. Парнок произошло несколько раньше—в августе 1917 г.

⁵ Воспоминания Л. В. Эرارской, опубликованные в книге Марины Спендиаровой «Спендиаров», М., 1964, серия биографий ЖЗЛ.

⁶ М. Спендиарова, указ. соч., стр. 112.

тоже не сладко. Крым переходил из рук в руки. Сменяли друг друга войска и власти: большевики, курултайцы, анархисты, немцы, белогвардейцы. Кровопролитные бои на улицах, грабеж, голод, холод и, в довершение всего, паническое бегство белогвардейцев и вместе с ними всех тех, кто по той или иной причине отвернулся от революции, от Советской России и предпочел «заморское житье». Через Крым лежала одна из главных эмигрантских дорог. И в это же время Ал. Спендиаров и С. Парнок не всегда сытые, не всегда в тепле, не помышляя о том, чтобы сдвинуться с места, сочиняли оперу, в которой каждое слово, каждая нота осуждали измену родине, тщеславие, корысть, предательство и захватничество.

Еще в 1914—1916 гг. композитор говорил, что ищет для оперы «геронко-патриотический сюжет, связанный с историей армянского народа и вместе с тем способный явиться откликом на переживаемую нами эпоху»⁷. Можно предположить, что если бы «Алмаст» писалась в эти годы, годы империалистической войны и геноцида армян, в ней в качестве «отклика на переживаемую эпоху» было бы превалирование геронко-патриотического начала, а центральной идеей стала бы идея борьбы с иноземными поработителями. В опере был бы больше развит образ Татула, рельефнее и индивидуальнее выписаны его соратники.

Но между 1914—1916 гг. и 1917 годом лежит не просто хронологический промежуток нескольких лет, а целая эпоха. Конец 1917 года—это уже свершившаяся Октябрьская революция, это коренная ломка всего общественного строя и всего общественного сознания. Революция не терпела промедления. Она поставила перед народом Российского государства вопрос: с кем вы, за кого вы и требовала немедленного ответа. Ответом Александра Спендиарова и Софии Парнок явилось их детище—опера «Алмаст». Это было их откликом на переживаемую эпоху. Спендиаров не успел написать музыку пролога («Запев ашуга»), в котором выражалась основная нравственная идея произведения—осуждение тех, «кто недобрым шел путем», и в опере (на сцене) не показано осуждение, которое выражает народ предательнице, но разве так уж важно отсутствие этой детали? Ведь либреттистка и композитор так развили действие, так разработали сюжет и расставили акценты, что основная нравственная идея поэмы в опере выразилась с возможно большей полнотой и, как и в поэме Туманяна, подобна «стреле, которая отыскала цель свою».

Авторы оперы подробно разработали психологию героини не потому, что ставили перед собой задачу показать ее душевное смятение и придать интерес действию, а с целью раскрыть всю отвратительную сущность души изменника. И они вынесли ей приговор своей трактовкой ее образа и тем отношением, которое вызовет эта трактовка в душах десятков тысяч зрителей. И, наверное, это и является самым правильным

⁷ См. Г. Тиграпов, указ. соч., стр. 153, 154.

раскрытием в драме сюжета и идеи поэмы Туманяна, потому что сюжет ее «связан с большим миром человеческих страстей»⁸ и «повествование это имеет откровенно назидательный характер»⁹, смысл его—предостеречь людей, чтобы не шли они злым путем корысти, измены, властолюбия:

Бессмертны лишь дела людей.
Да, есть дела,—из века в век
О них не умолкает повесть...
Блажен безгрешный человек,
Блажен, кого не мучит совесть!..
Не умирает на земле
И зло, какое мы содеем,—
Несчастен, кто живет во зле!
Проклятье вечное злодею!¹⁰

Но Спендиаров и Парнок создали оперу, в которой осуждалась не только измена, но и жестокость, низость и коварство захватчиков и прославили храбрость, великодушие, бескорыстие, миролюбие. Посителями этих прекрасных идей и нравственных заповедей они сделали тех, кто оборонял крепость Тмук: храбрых воинов армян и их вождя Татула. У Туманяна Татул непобедимый герой, любящий супруг, патриот, в опере он еще и моральный антипод княгини.

Татул Взгляни, как над долиной сонной
Высоко небо вознеслось!
Что перед ним земные троны?!...
Моя Алмаст! Славней короны
Душистый мрак твоих волос!
Божественному слову внемлю.
Господь сказал: «Не укради».
Я лишь в защиту меч поднимлю,
Не двину рать в чужую землю,
Разбойных подвигов не жди.
Душа тоскует в бранном поле.
Милей мне мирная яйла.
Мне душно в боевом раздолье,
Невольник славы—поневоле
Вершу я грозные дела.
Корону с мантией порфирной,
Клянусь тебе, Татул отдаст
За тихий час под кровлей мирной,

⁸ Л. Ахвердян, Мир Туманяна, М., 1969, стр. 224.

⁹ См. там же, стр. 228.

¹⁰ Пролог оперы «Алмаст», являющийся переводом пролога поэмы Туманяна «Взятие крепости Тмук», перевод С. Парнок.

За рокот сладостный бамбирна
В твоих руках, моя Алмаст¹¹.

В этой арии—жизненное кредо Татула. Но вот другие стихи Парнок—уже не из либретто к «Алмаст». Лирическое стихотворение, опубликованное в 1925 году в сборнике «Вполголоса»:

Я гляжу на ворох желтых листьев,
Вот и вся тут, золото-казна!
На богатство глаз мой не завистлив,—
Богатей, кто не боится зла.

Я последнюю игру играю.
Я не знаю, что во сне, что наяву,
И в четырнадцатнаришнном рае,
На большом приволье я живу.

Где еще закат так безнадежен?
Где еще так упонтелен закат?
Я счастливей, брат мой зарубежный,
Я тебя счастливей, блудный брат!

Я не верю, что за той межою
Вольный воздух, райское житье:
За морем веселье, да чужое,
А у нас и горе, да свое.

В этих стихах—отношение к жизни, к родине, голос совести поэтессы. И нетрудно заметить сходство жизненного кредо Татула и Софии Парнок.

Спендиаров нашел в Парнок не только добросовестного либреттиста и драматурга, сумевшего «превратить» поэму в музыкальную драму, не только профессионального поэта (в оперной литературе редко встретишь либретто, написанное такими великолепными стихами), не только отличного переводчика, умеющего проникнуться духом поэзии другого народа, не только музыканта, разбирающегося во всех тонкостях оперной драматургии, не только советчика и друга, подбадривающего в трудные минуты застоя в работе (об этом свидетельствует их переписка), но и единомышленницу.

Он, отвергнувший столько сюжетов и либретто, с большим увлечением работал над созданием оперы «Алмаст», потому что в этом произведении выражал самого себя, свое отношение к жизни, к добру и злу. И этому в значительной степени способствовал текст Парнок. Недаром же Спендиаров, весьма скупой на похвалы, написал «прекрасное либретто написано Софией Парнок».

София Парнок скончалась в 1933 году в 48-летнем возрасте. Ее

¹¹ «Алмаст», ария Татула из III действия оперы.

наследие—пять изданных книжек лирических стихов¹² (вмещающих свыше 200 стихотворений), около 20 переводов книг, статей и стихотворных сборников французских писателей и поэтов (большой частью изданы)¹³, либретто четырех опер (из них две поставлены на сцене), критические статьи, рецензии и очерки.

О творчестве Софии Парнок нет ни одного подробного исследования. Наиболее часто имя ее упоминается в трудах армянских музыковедов, посвященных творчеству Спендиарова.

Как-то в одной из своих статей София Парнок писала: «Ну, а что если вдруг окажется, что такая одинокая, такая «несегодняшняя» Ахматова будет современницей тем, кто придет завтра и послезавтра?». Слова эти оказались пророческими. Как знать, быть может настанет время, когда воскреснет для людей поэзия Софии Парнок. В данной статье мы не претендуем на ее «воскрешение»—это дело литературоведов. Но мы хотим хоть в какой-то степени осветить жизненный путь поэтессы, написавшей либретто одной из первых и лучших армянских опер, рассказать о человеке, который в самые творчески плодотворные и вместе с тем тяжелые годы был рядом со Спендиаровым в качестве соавтора, друга, советчика.

Задача эта нелегкая, потому что нет даже полной биографии Софии Парнок. Хранящиеся в архивах документы¹⁴ не столь подробны и многочисленны, чтобы на их основании возможно было бы полностью осветить хотя бы личную биографию. Но есть сборники стихов, ее статьи в периодических изданиях. И архивные «пробелы» в какой-то степени возможно заполнить теми небольшими намеками на факты личной жизни, которые имеются в стихах.

* * *

София Яковлевна Парнок родилась 30 июля (ст.ст.) 1885 года в Таганроге. Дочь провизора, «почетного гражданина» (как отмечено в книге Е. Никитина¹⁵). Провизор Яков Парнок, очевидно, принадлежал

¹² Шестая книжка под названием «Мед столетий» подготавливалась к изданию, но не была издана.

¹³ Шарль Бодлер, Стихотворения в прозе, 1909; Ш. Л. Филипп, Старик Пердри, 1925; его же, Биби с Монпарнаса, 1926; Курт Ласвиц, На двух планетах, 1925; Поль Моран, Открыто ночью, 1926; Жан Жироду, Зигфрид и Лимузэн, 1927; Марсель Пруст, Под сенью девушек в цвету, 1927; Анри Барбюс, Собр. соч., т. III, 1929; его же, Что было, то будет, 1932; Октав Мирбо, Аббат Жюль, 1929; Ромен Роллан, Разбой под знаком мира, «Известия» от I. XII 1929; его же, Неопалимая купина, «Время», 1931; его же, Мытарства индивидуалиста, 1932; Жюль Ренар, Рыжик, 1931; Жан Жино, Большое стадо, 1934.

¹⁴ Большая часть архива Софии Парнок находится в ЦГАЛИ, некоторые документы и письма имеются также в архиве ИМЛИ и в частных коллекциях.

¹⁵ Е. Никитин, Русская литература от символизма до наших дней. М., изд. «Никитинские субботники», 1926.

к кругу людей «материально обеспеченных» и имел возможность дать своим детям хорошее образование. В числе изучаемых наук не последнее место занимали языки и музыка. Дочь София готовилась стать профессиональным музыкантом, прекрасно владела французским языком (это дало ей возможность в дальнейшем совмещать деятельность поэта с работой переводчика): сын—Валентин Яковлевич, «выступавший» под псевдонимом Парнах, переводил с французского, немецкого, испанского¹⁶, работал танцовщиком в театре Мейерхольда¹⁷, организовал первый в России джаз, издал книгу стихов «Вступление к танцам»¹⁸. Другая дочь стала детской писательницей¹⁹.

В культурном развитии Софии Парнок, несомненно, определенную роль сыграли поездки за границу. Хотя ни в одной анкете или краткой биографии об этих поездках не упоминается, но на основании двух стихотворений «Орган» и «Отчего»²⁰ и ряда писем из Англии можно сделать вывод, что детские и юношеские годы она провела некоторое время в странах Европы. «Орган» начинается следующими строками:

Помню, помню торжественный голос,
Иноземную службу и храм.
Я—подросток...

Здесь год и место пребывания установить невозможно. Зато в другом стихотворении дана почти точная хронология:

Отчего меня замкнули Альпы,
В год, когда он грянул—гром Цусимы,

Отчего не раньше и не позже,—
В день, когда запылала Пресня,
Ни изгнанница и ни беглянка,
Шла я по Торкватовой земле?
Отчего под мертвым небом Сити,
В полуночном звуке чуждой речи,
Я услышала с полей родимых
Головокружительную весть?

Год Цусимы и Пресни 1905-й. В этот год Парнок была, очевидно,

¹⁶ Среди наиболее известных переводов В. Парнаха «Огонь» А. Барбюса, «Разгром» Э. Золя, «Мемуары» Агриппы д'Обинье, стихи И. Бехера, Луи Арагона. В изданном в 1937 г. сборнике «Говорит Испания» опубликованы стихи Г. Лорки, Менендеса, Д. Ибаррури, Коваса, Г. Ортега, М. Ортега.

¹⁷ В ЦГАЛИ, в архиве Мейерхольда, хранится переписка В. Парнаха с Мейерхольдом.

¹⁸ Издана в Москве в 1925 г.

¹⁹ Сестра Софии Парнок—писательница Раховская,

²⁰ Оба стихотворения из сборника «Лоза», изданы в Москве, в 1923 г.

в Швейцарии («...Замкнули Альпы») и в Италии («...Торкватова земля»). В 1914 году—в Англии (это явствует не только из стихов, но и из писем).

И таково же одно из наиболее сильных впечатлений заграничных странствий, впечатлений, имеющих значение для избрания дальнейшего жизненного пути?

О Р Г А Н

Помню, помню торжественный голос,
Иноземную службу и храм.
Я—подросток. На солнце волос—
Что огонь, и мой шаг упрям.
Заскучав от молитвенных взоров,
От чужих благолепных святынь,
Я—к дверям, но вот она, с хоров.
Загремела не та латынь...
Кто вы, светлые, темные сонмы?
Я не знала, что плачут в раю.
От такой ли тоски огромной,
От блаженства ли так поют?
И какое пронзило сверканье
Этот громклокочущий мрак?
Я закрыла глаза.—Закланья
Так покорный ждал Исаак.
И тогда пало на душу семя
Огневое,—тогда обуян
Исступлением последним, всеми
Голосами выиграл орган.
И не я закричала,—поэта
В первый раз разомкнулись уста.
Этот ужас блаженства, эта
Нестерпимая полнота!

Музыка, звуки органа в первый раз «разомкнули уста поэта». Слушая музыку—стать поэтом. Не всякому дано такое начало, но именно это—очень знаменательно и характерно для Софии Парнок. Вся жизнь ее прошла в поэзии и музыке: начав писать стихи с семилетнего возраста, она все же хотела избрать профессию музыканта и с этой целью училась в консерватории (правда, не окончила ее)²¹. Стихи ее, несомненно, отличаются музыкальностью, и на них композиторы создавали романсы.²²

²¹ В анкете Софии Парнок (ЦГАЛИ, ф. 1276) под графой «Образование» значится незаконченное высшее (консерватория и юридический факультет), анкета заполнена С. Парнок, 18 марта 1930 г.

²² М. Гнесин, Он ходит с женщиной в белом, изд. Юргенсона, 1915; М. Гнесин, Сафические строфы, ор. 26, М., 1927; Валентина Рамм, «Пенфесилей», триптих Софии Парнок, ор. 9, М., 1929; Юлия Вейсберг, Канцонетта из оперы «Русалочка», М., 1926.

Она умеет писать настоящие, профессиональные либретто; комментарии и примечания, сопровождающие текст этих либретто, свидетельствуют о том, что она «слышала» в них не только поэтические, но и музыкальные строки. И, наконец, один из сборников ее стихов так и называется «Музыка»; многие стихи, вошедшие в него,—это впечатления поэта-музыканта от музыкальных произведений, исполнителей, музыкантов, артистов, балерин.

Первое печатное выступление Софии Парнок состоялось в 1906 году в «Журнале для всех». В дальнейшем она печатала стихи также и в журналах «Образование», «Вестник Европы», «Всеобщий ежемесячник», «Русская мысль», «Северные записки». В 1909 году в ее переводе вышли в свет «Стихотворения в прозе» Шарля Бодлера. С 1913 года София Парнок стала работать рецензентом в журналах «Северные записки» и «Русская молва». Свои критические заметки и статьи она публиковала под псевдонимом Андрей Полянин. В большинстве случаев это рецензии, короткие или пространные, на сборники стихов, книги рассказов или романы русских писателей и поэтов: А. Ахматовой, П. Гумилева, С. Городецкого, М. Клюева, И. Северянина, Ал. Толстого, А. Белого, М. Кузьмина, А. Ремизова, С. Есенина, М. Шагния, Конст. Липскерова, О. Мандельштама, Б. Пастернака.

Первая книга стихов Софии Парнок, названная просто «Стихотворения», вышла в 1916 году в Петербурге.

* * *

Константин Липскеров. Рецензия на сборник Софии Парнок «Стихотворения». Петербург, 1916.²³

«Стихи Софии Парнок время от времени встречались в журналах («Русская мысль», «Северные записки» и др.), уже раньше обращали на себя внимание как стихи поэтессы, владеющей словом строгим, глубоко осознанным и вполне лишенным той комнатной интимности, которою грешат большинство современных поэтесс. Ныне собранные в книгу, стихи эти с еще большей очевидностью, в особенности в сапфических, алкеевых строфах и (неразб.—К. Х.) обнаружили мастерство, твердость и мужественное благородство сжатой речи—качества, встречающиеся не часто и заставляющие вспомнить Каролину Павлову, что должно явиться для Софии Парнок, благоговейно ее упомянувшей, наградой немалой...»

Далее, в промежутке между 1916 и 1928 годом были опубликованы еще четыре сборника стихов: «Розы Пиэрии» (1922), «Лоза» (1923), «Музыка» (1926), «Вполголоса» (1928).

* * *

«София Парнок примыкала (вместе с В. Ходасевичем, К. Липскеровым, Г. Шенгели, Л. Гроссманом) к группе «Лирический круг», тяготевав-

²³ Рецензию К. Липскерова цитируем по рукописи, хранящейся в ЦГАЛИ. Была ли опубликована она—нам не удалось выяснить.

шей к классицизму, утверждавшей ясность и гармоничность поэзии. В лирике Парнок большое место занимают образы античной мифологии, биб-
лии, темы искусства, любви, смерти, мотивы одиночества, потерянности»²⁴

Я ль не молилась,—отчего
Такая тьма меня постигла,
И сердце, как пугливый еж,
Навстречу всем топорщит иглы?
Не мучь меня, не тормози:
Здесь неба нет, под этой крышей.
Сквозь страшный обморок души,
Я даже музыки не слышу.²⁵

* * *

30 сентября 1929г.

Вильянево (Во), вилла «Ольга».

«Дорогая Софи Парнок!

Мария Кудашева²⁶ передала мне Вашу драгоценную книжечку и была так добра, что на полях написала перевод лучших стихов. Меня глубоко взволновала их гордая меланхолия—печальные видения, мучительная тяжесть на сердце.

Вы создали себе остров грез среди действительности. Это остров гордой души. Ваш девиз является и моим. «Не бить челом своему веку, а быть челом своего века».

Строчка, написанная Вами в начале книжки, у меня в сердце: «Даже когда я перестану существовать, нужно продолжать жить». Подумайте, я прожил почти всю свою жизнь, не имея опоры ни в чьей мысли. После смерти Толстого я не находил ее больше в Европе, и как ни дорог мне был Толстой—он был так далек от меня. Каждый из нас вкладывает в свое произведение душу (это Вы сами сказали в одной прекрасной песне). И раз оно (это дитя, покинутое отцом) увидело свет, нужно жить для него. Жить до тех пор, пока оно не станет достаточно взрослым, чтобы без нас обходиться... Верьте, дорогая Софи Парнок, в мою почтительную симпатию

Ромен Роллан»²⁷

Из письма Софии Парнок Евгении Казимировне Герцык²⁸:

«Мне очень дорого, что ты так приняла... мою книжечку. Она к большому моему удовлетворению встретила отклик у людей самых раз-
нородных и нравится больше, чем прежние мои книги. Это мне дорого

²⁴ «Краткая литературная энциклопедия», т. V, 1968.

²⁵ Стихи из сборника «Музыка», 1926.

²⁶ Жена Романа Роллана, друг Парнок.

²⁷ Публикуется по переводу с подлинника, находящегося в ЦГАЛИ, фонд С. Парнок, 1276.

²⁸ Е. К. Герцык—переводчица, друг С. Парнок.

сейчас, главным образом не как поэту, а как человеку. Меня волнует, что сейчас... такая книжечка является неожиданно желанной. Мне приходилось несколько раз публично выступать с чтением моих «Снов»²⁹ и всякий раз я чувствовала в слушателях ответное волнение. Я совсем не рассчитывала на то, что такой голос, как мой, может быть сейчас услышан. Признание за душой права на существование дороже мне всякого литературного признания. Сейчас я на стихи смотрю только как на средство общения с людьми. Я счастлива тем, что есть вечный вневременный язык, на котором во все времена можно общаться с людьми, и что я иногда нахожу для всех понятные слова...»³⁰.

В последних строках: «Стихи... как средство общения с людьми... я счастлива... что иногда нахожу для всех понятные слова» — творческое кредо, принципы, которыми она руководствовалась всю жизнь. София Парнок «не принимала» все те многочисленные современные ей течения и направления, которыми была столь богата поэзия начала XX века. Символизм, урбанизм, имажинизм, футуризм, акмеизм — ею не признавались и, может быть, поэтому она чувствовала себя столь одинокой и непризнанной...

Жизнь моя, ломоть мой пресный,
Бесчудесный подвиг мой.
Вот я — с телом бестелесным,
С музью глухонемой...

Она вкладывала в каждое свое творение душу (независимо было ли это стихотворение, рецензия, перевод, издательская работа) и надеялась, что она, быть может, как и Ахматова, «такая несовременная и одинокая, будет современницей тем, кто придет завтра и послезавтра»

Ее идеалом был Пушкин, потому что в его творчестве слиты «то, о чем он говорит, и то, как он говорит». Для нее «образ Пушкина, как совершенное изваяние воплощая черты художественного идеала, вещает нам о том, к чему должен стремиться создающий...»³¹. И она «с открытым забралом», не боясь приобрести врагов в своей же поэтической среде, бросалась в бой, ратуя за осмысленность, глубину поэтического слова.

«Период надсоновского поэтического безвременья, определивший свое отношение к форме главным девизом «как-нибудь», равно как период расцвета стихотворного мастерства, от Брюсова до наших дней, блестяще разработавший формальные возможности поэзии, практиче-

²⁹ Цикл стихов, вошедший в книгу «Музыка».

³⁰ Письма Парнок к Е. Герцык хранятся в частном архиве М. С. Лесмана (Ленинград). Данное письмо датировано 6 июня 1926 г. В нем речь идет о вышедшем в 1926 г. сборнике стихов С. Парнок «Музыка».

³¹ А. Полянин (псевдоним С. Парнок). В поисках пути искусства. «Северные записки», 1913, № 5.

ски показал нам, что равно мертвы—о чем его не говори. слово, сказанное как-нибудь, и слово, сказанное ни о чем, как бы оно ни было сказано»³².

«Возведя в принцип черпанье из себя, символисты упустили из виду: 1) что нет содержания неиссякаемого и что с великой неустанной заботливостью должно следить за чашей своей, дабы в один прекрасный день не найти ее опустевшей; 2) что муть, лежащая на дне, не всегда благородный осадок старого вина; 3) что не всякая капля даже переполненного сосуда—драгоценна.

Символист спустился в себя с сетью, сплетенную не суровым художественным принципом, а рукою самодовольною и неразумною, и вот почему его сеть наполнилась недостойной лова плотвой. Обвинение в культе «чисто литературных задач» заслужено символистами потому, что всякая форма, не будучи оправдана содержанием, есть не более как выполнение литературной задачи, и образцами таких неоправданных содержанием форм наполнила поэзию лирика символистов»³³.

«Наше время—печальная страница в истории русской поэзии. Находясь на высокой ступени пиитической техники, нынешнее стихотворчество являет нам крайнюю напряженность и бессилие созидającego духа... В образцах молодой поэзии находим мы искусное владение рифмой, метром, ритмом и стилем, но не находим лишь той идеальной адекватности выражения и выражаемого, которое рождает единственный и неизбежный ритм произведения, не находим лишь духа поэта—совокупности души и ума, того, что составляет единственно истинный и неизбежный стиль произведения. Пишущие стихи переняли у поэтов величавый их язык, не поэмаствовали лишь того, что перенимаемо, чем дышит и озаряется создание искусства: пламени подлинного чувства и подлинной мысли, прошедших через горнило «художественного принципа»³⁴.

В этих отрывках из статей А. Полянина—С. Парнок творческая позиция автора выявлена настолько ясно, что, как говорится, комментариев не требуется. Скажем лишь, что почти каждая статья А. Полянина содержит вначале изложение принципиальной позиции критика и лишь затем обзор и характеристику творчества того или иного поэта и его поэтического произведения. Кто же в свете этой принципиальной творческой позиции попадает под огонь критика и кто в поэзии тех времен наиболее близок к творческим идеалам А. Полянина? Имена Брюсова и Надсона, находившихся во «враждебном лагере», уже упоминались, к ним еще присоединим имя Игоря Северянина (которого Полянин критикует за дурной вкус и прозаизмы), имена П. Гумилева и С. Городецкого (провозгласивших новое направление в поэзии «акмеизм», якобы идущее на

³² А. Полянин, Дни русской лирики. Альманах «Шиповник», кн. I. М., 1922, стр. 157—159.

³³ А. Полянин, В поисках пути искусства. «Северные записки», 1913, № 5—6.

³⁴ А. Полянин, Отмеченные имена, «Северные записки», 1913, № 4.

смену символизму, но, по мнению А. Полянина, существующее лишь в теории) и с некоторыми оговорками Анну Ахматову. С оговорками, так как отношение к творчеству Ахматовой у А. Полянина менялось с годами. Так, в 1913 году критик пишет о ней: «Круг зрения поэтессы даже не мал—он поистине миниатюрен. В мире Ахматова отгородила себе уголок, столь эгоистически укромный, столь заполненный всевозможными сувенирами и просто вещами и вещицами, что пришельцу в нем душно, темно, неудобно, а подчас попросту скучно, как гостю, вошедшему ненадолго в чужой, слишком интимный покой...»³⁵ В 1924 году София Парнок предсказывает поэтическое бессмертие Ахматовой.

Что же творчество отвечает поэтическим идеалам Андрея Полянина? Он приветствует первый поэтический сборник Есенина «Радуница» («Сергей Есенин в начале длинного и широкого пути»)³⁶, отмечает самобытность и оригинальность творчества М. Цветаевой и М. Мандельштама³⁷ и с неподдельным восторгом отзывается о творчестве Пастернака, называя его поэтом, подлинно современным нашим дням, «лириком наших дней»³⁸.

* * *

У каждого есть свой крылатый час,
И в каждом скрыта творческая завязь.

Пусть никогда от прозорливых глаз,
Прекрасного не застигает зависть.

Пусть не тебе дарует лучший дар
Неблагодарная, изменчивая Муза,—
Умей в других лелеять чудный жар,
И с ревностью не заключай союза.

(Из сб. «Музыка»).

* * *

Поэт, считающий художественным идеалом Пушкина, ратующий за глубину содержания и совершенство формы, придерживающийся классического направления поэзии,—не такой ли именно поэт был необходим Спендиарову для создания либретто его оперы? Да, очевидно, выбор был не случайным и не только продиктован внешними обстоятельствами: невозможностью свидания с Туманяном и случайным пребыванием Парнок в Крыму.

Опера композитора, который придерживался классического направления в музыке и который избрал в качестве основы своего произведения поэму, написанную классиком армянской поэзии, должна была быть основана на либретто, написанном с тех же творческих позиций. Именно

³⁵ Там же.

³⁶ А. Полянин, С. Есенин. «Радуница», 1916. Пг., «Северные записки», 1916, № 6 стр. 219—220.

³⁷ С. Парнок, Пастернак и другие, «Русский современник», 1924, № 1, стр. 307—314.

³⁸ Там же.

не символист, футурист, акменст должен был писать либретто «Алмаст», а поэт, стремящийся «находить для всех понятные слова».

* * *

Обыкновенная ученическая «общая» тетрадь в черном колленкоровом переплете. На первой странице читаем:

А Л М А С Т

Опера в 4-х действиях с прологом и эпилогом

Музыка А. Спендиарова.

Либретто Софии Парнок и Ов. Туманяна
И внизу на краю страницы карандашом: Судак,
декабрь 1917, февраль 1918.

Весь текст либретто и примечания написаны рукой Софии Парнок.

Подлинник либретто—явление само по себе достаточно интересное, но если бы в тетради был только текст либретто, его заинтересовались бы лишь те, кому нужно уточнить те или иные подробности текста оперы. А нам осталось бы лишь довести до их сведения, что тетрадь эта, бывшая некогда у Спендиарова и долгое время считающаяся утерянной, находится в настоящее время в ЦГАЛИ в архиве С. Парнок. Как и когда она попала туда, мы скажем ниже.

Чем же эта тетрадь интересна для нас? Тем, что является наглядным свидетельством, вещественным доказательством той огромной работы над самим текстом либретто, которая была проделана либреттистом и композитором прежде, чем начала создаваться сама музыка оперы, и далее в процессе ее создания. О том, что эта работа велась, нам известно не только из книги М. Спендиаровой, но и из немногих дошедших до нас писем С. Парнок и Спендиарова.

«Судак, 4 марта 1919 г.

Милый Александр Афанасьевич!

Если Вы свободны сегодня после обеда, зайдите ко мне и захватите с собой цветные карандаши. Давайте поставим ударения во втором акте «Алмаст» у меня... Хочу поделиться с Вами некоторыми соображениями относительно того, как во втором акте в музыке сделать диалог Алмаст и Гаянэ на хоре девушек так, чтобы это было не в ущерб музыке хора и в то же время слышно было бы каждое слово диалога.

Жду Вас,

сердечно преданная Вам
София Парнок»

«Судак, 16 января 1922 г.

Дорогая София Яковлевна!

Ваше письмо с дороги я получил; содержащиеся в нем ценные указания относительно музыкальной картины и начала IV акта приму во

внимание. Третий акт до «Грез Татула» совершенно закончен и записан. В танце «Алмаст» более 300 тактов, идет минут 8—9; распадается на три части соответственно набросанной Вами программе. В общем работа шла гладко, но по временам сильно чувствовалась необходимость посоветоваться с Вами, думаю, что такая необходимость при сочинении музыкальной картины и 4-го акта будет давать себя чувствовать еще сильнее. Как жаль, что не удалось закончить оперу при Вас...»

* * *

О факте сотворчества либреттистки и композитора в процессе создания оперы «Алмаст» было известно. Но какие формы оно имело, каковы были советы Софии Парнок и набросанные ею программы? Из писем узнаем лишь, что ударения над словами текста проставлялись совместно, что Парнок набросала программу танца Алмаст и выслала с дороги «ценные указания относительно музыкальной картины и начала четвертого акта». Но ни программы танца Алмаст, ни письма с «ценными указаниями» в архиве Спендиарова не обнаружено. Нет всего этого и в тетради с либретто, но зато есть многое другое.

Читая тетрадь, можно понять, что явилось результатом совместного творчества и что относится к области «ценных указаний» самой Парнок. Кроме того, немалый интерес представляют, на наш взгляд, примечания к партиям почти всех действующих персонажей, так как в них раскрывается психологический подтекст арий и сценическое поведение героев, видна предварительно, еще до создания музыки, намечаемая фразировка, темпы, нюансы и пр. В данной статье мы лишены возможности опубликовать этот интереснейший образец подробно разработанного либретто, которое хотелось бы назвать сценарно-режиссерским и даже операторским планом оперы. Однако позволим себе привести несколько фрагментов из либретто, представляющих, на наш взгляд, особый интерес. Но прежде добавим к вышесказанному, что особенно подробно разработаны второй и третий акты, и среди них все то, что относится к партии Алмаст и Татула. В первом же и четвертом актах в основном расставлены ударения и вписаны те ремарки, которые нам известны из клавира.

Итак, первая ария Алмаст:

Molto legato e cantabile на одном дыхании

*Lento misteriose agitato *На этом слове -tenuto*

На этой фразе три раза менять дыхание, как указано дурами

*На высоком регистре. Алмаст точно молодеет. **Contenu allegretto. Пауза небольшая*

|Как мне тоску переупрямить?
|Тревогу тайную унять?

|Опять из тьмы выводит память
|Воспоминаний* злую рать.

|
|*pp* Как в час претсмертный, грозной тенью
|
|Встают видения и сны.

|
|*f* Я вижу праздник** Вознесения
|
|Последней девичьей весны.

Accelerando scherzando

{ F
Идет весеннее гаданье,
Пытают девушки судьбу.

rit

^{mf}
Иное каждой предсказанье.

Дыхание менять сообразно с дугами. ****ritardando Lento pesante tenebroso.*

| — | | ————— | | ———— |
Одной быть с милым, той — в гробу.***

В этой фразе три раза менять дыхание, как указано дугами. *****Portamento*

| | ————— |
И вот сгустились тучи в небе.
И день веселый стал угрюм.

| ————— |
Когда мой вытянули жребий.
Звучал так страшно джан-гюлум. |****

Слова „джан-гюлум“, если нельзя сделать *portamento*, то хотя бы *staccato*, это выделит эти слова и оставит впечатление жуткости.

Если мелодия джан-гюлума чрезвычайно скорбная и мрачная будет резко контрастировать с мелодией припева, то получится что-то очень жуткое — именно то, что надо.

Джан-гюлум

Плачет мать несчастная,
Доченьку жалея:
Ожерелье красное
Затянуло шею.

Это то, что написано на страницах тетради и, очевидно, это и является плодом раздумий и совместной работы композитора и либреттистки.

Кроме того в тетрадь вклеены листочки с так называемыми примечаниями. Написаны они также рукой Софии Парнок и, как видно из содержания, от своего имени, то есть являются теми самыми ценными советами и указаниями, о которых писал Спендиаров. Приводим примечания к первой арии Алмаст.

«Ария разделяется по психологическому и, следовательно, музыкальному содержанию, на три почти равные по величине части. Первая часть начинается словами: «Как мне тоску переупрямить» и кончается словами: «Встают видения и сны». Вторая часть начинается словами: «Я вижу праздник Вознесения» и кончается словами: «Одной быть с милым, той — в гробу». Третья часть начинается словами: «И вот сгустились тучи в небе» и кончается «джан-гюлумом».

1 часть. Первые две фразы — как глубокий мучительный вздох. Они должны звучать очень широко и скорбно и с большим порывом. Эти фразы у меня все время ассоциируются с музыкой Римского-Корсакова к словам Пушкина «Цветок засохший, безуханный» (первые две фразы романса). 3-ю и 4-ю строчки Алмаст говорит таинственно, с

содроганием: она точно опускается в темную бездну воспоминаний. 5-ю и 6-ю строчки Алмаст говорит почти шепотом, с суеверным трепетом, точно боится, что кто-нибудь подслушает ее, точно оглядываясь на обступившие ее видения и убегая от них.

После слов «встают видения и сны»—пауза. Алмаст умолкает. Здесь место симфоническому изображению: темная волна видений накапливает, нахлынула на Алмаст. Потом этот кипящий мрак *сразу* точно произрастает ярким солнечным лучом; свет и блеск разрастаются, крепнут, мрачный туман исчезает.

II часть. Душа Алмаст озарена и согрета светлыми воспоминаниями. Она говорит: «Я вижу»—очень медленно, очень нежно, точно упиваясь и нарочно замедляя воспоминания, чтобы больше насладиться сладостным созерцанием. Когда говорит «Я вижу», она внутренне всматривается в возникающую в ее памяти картину. Произносятся слова «Я вижу», надо сделать маленькую паузу. Затем слова «Праздник Вознесения последней девичьей весны» должны прозвучать очень грустно и в то же время необыкновенно светло, с большим лирическим проникновением. Эти фразы должны резко контрастировать к настроению первой части арии. Затем идет описание гадания. В то время как Алмаст говорит:

Идет веселое гаданье,
Пытают девушки судьбу.
Иное каждой предсказанье,
Одной быть с милым, той—в гробу,

очень хорошо было бы, по-моему, в оркестре использовать мелодии хотя бы двух—трех джан-гюлумов... Один джан-гюлум должен быть веселый, применительно к фразе «Одной быть с милым», другой применительно к фразе «той—в гробу» очень печальный. И после этого печального в оркестре опять краска темноты, надвигается мрак, как в природе при приближении грозы.

III часть. Фраза: «И вот сгустились тучи в небе» звучит уже на фоне совсем зловещем. Это зловещее дыхание достигает своей максимальной силы и напряженности в совсем уже роковом джан-гюлуме: «Плачет мать несчастная».

* * *

Но этим примечанием к арии Алмаст С. Парнок не ограничивается. С особым вниманием она останавливается на трактовке джан-гюлума и пишет к нему отдельные примечания, которые также вклеены на листочках в соответствующие места тетради:
«1-е примечание.

Каждый стих джан-гюлума сопровождается припевом. В данном джан-гюлуме, по-моему, не следует включать припев в песню, а провести его только в музыке в качестве аккомпанемента к каждому стиху. Воспроизводить слова припева для того, чтобы указать его ритм.

ДЖАН-ГЮЛУМ

Плачет мать несчастная
Припев (Роза моя, джан-джан)
Доченьку жалея
Припев (Цветик мой, джан-джан)
Ожерелье красное
Припев (Роза моя, джан-джан)
Затянуло шею
Припев (Цветик мой, джан-джан)

2-е примечание.

Мотив джан-гюлума хорошо было бы повторить в четвертой картине при появлении палача, ибо предсказание «ожерелье красное затянуло шею» сбывается и палач является символом этого».

* * *

Музыковед А. Барсамян в своей кандидатской диссертации, посвященной творчеству Спендиарова, а затем в книжке «Алмаст» Спендиарова», метко подмечает, что либреттистка внесла в образ Алмаст черты обреченности: «Уже с первого появления княгини ее мучают мрачные предчувствия, она вспоминает, что на традиционном народном празднике Вознесения ей предсказали «смерть и кровь». Нет сомнения, что в такой трактовке сказались декадентские настроения, свойственные поэтессе». Однако стихотворное наследие Софии Парнок, так же как ее критические статьи и письма, свидетельствуют о том, что настроения обреченности, судьбы, рока не свойственны ей. Откуда же возникли эти настроения в «Алмаст»? Нам представляется, что при разработке психологии тмакбертской княгини либреттистка дополнила ее чертами, заимствованными из психологического образа другой героини Туманяна—Ануш. Ведь это Ануш было предсказано несчастье, и она верила в это предсказание и мучилась и страдала; и это она говорит: «Проклятье на мне с младенческих дней» или: «Куда судьба меня зовет?». И не является ли четверостишие из арии Алмаст «Идет весеннее гаданье, пытаются девушки судьбу и т. д.» вольным переводом следующих строк Туманяна из поэмы «Ануш»:

Թնկում են երգեր, խրնդում են սրտեր,
Ու շուրջ բոլորա՛ն լինակ են հանում.
Ելնում է մեկին իր երազ ու սեր,
Մշուտ մուրազը սրտում է մընում:

Как известно, поэма Ов. Туманяна «Ануш» в переводе Вяч. Иванова на русский язык была опубликована в 1916 году в сборнике «Поэзия Армении». То, что при создании либретто оперы «Алмаст» Парнок неоднократно обращалась к этому сборнику, видно хотя бы из того, что слова припева «Джан-гюлума» («Роза моя, джан-джан»), а также слова «Плясовой ыанцев» (III акт оперы) взяты из раздела «Народная

поэзия» этого сборника. С поэмой Туманяна «Ануш» Парнок предварительно ознакомилась, прочтя ее в разделе, посвященном переводам «из Туманяна», и отсюда, скорее всего, почерпнула сведения об обряде весеннего гадания и воспользовалась чертами характера и судьбы Ануш (вера в судьбу, сбывшееся предсказание) для восполнения психологического образа Алмаст. Однако интересно отметить, что перевод приведенного выше четверостишия, сделанный Вяч. Ивановым, весьма далек от подлинника (достаточно сказать, что у Вяч. Иванова вместо туманяновского четверостишия фигурирует двустишие). Остается предположить, что Парнок была знакома с подстрочником «Ануш» и, весьма вероятно, что составил его тот же (неизвестный нам) человек, который делал для нее подстрочник не переведенного еще в то время «Тмакаберды аруми».

Хорошо знающим оперу «Алмаст» известно, что многое из примечаний к арии княгини было осуществлено в музыке: и трехчастная форма самой арии, и симфоническое «изображение» после слов «встают видения и сны», и просветление в музыке в момент воспоминаний о юности, и использование народных мелодий в «Джан-гюлуме» и, наконец, повторение мотива «Джан-гюлума» в момент казни Алмаст.

Очень интересны примечания ко второй арии, так как они уже относятся не к частностям, а к общей драматургии и к симфоническому развитию.

«Примечание ко второй арии Алмаст.

Тема: «Корона, Власть, Богатство, Слава» в разных вариациях три раза встречается в опере. 1) В прологе—в устах сазандаров («Богатство, счастье, власть царей, любовь—минует все, поверьте!»), здесь она носит характер бесстрастного повествования и лишена лирического жара. 2) В четвертой картине в устах Надир-шаха («Неверно все—минует слава наша, богатство, счастье, яркий блеск побед»), где она звучит величественным разочарованием и проникнута мрачным лиризмом. 3) Во второй картине в устах Алмаст («Корона, Власть, Богатство, Слава»), где она носит характер бредового восторженного лепета. В разгоряченном воображении Алмаст, охваченной как бы навязчивой идеей, представлении об ожидающей ее короне, власти, богатстве, славе обставлено чрезмерным сумасшедшим блеском и пышностью. Здесь музыка должна использовать всю свою изобразительную силу, отнюдь не чуждаясь даже мишурного блеска...

Во всех трех случаях (в прологе, в четвертой картине и второй картине) темы короны, власти, богатства, славы в основном остаются те же, но сменяют окраску, сообразно с тем, чьими устами они произносятся.

* * *

Как известно, эта трансформация тем и их появление в соответствующих местах и в соответствующем оформлении блестяще осуществлена в музыке Спендиарова.

В 1922 году София Парнок вернулась из Крыма в Москву. Здесь она жила до конца жизни (а оставалось ей жить немногим больше 10 лет). Но это десятилетие было, пожалуй, наиболее плодотворным в ее творческой жизни. Она опубликовала четыре сборника стихов (о них мы уже упоминали), множество переводов, работала в библиографическом отделе «Вестника иностранной литературы» и в квалификационной комиссии «Ассоциации переводчиков». Активно участвовала в организации товарищеского кооперативного издательства поэтов «Узел» и была членом правления этого издательства и, наконец, написала либретто трех опер: «Гюльнара», «Русалочка» и «Юность героя». Первое написано по мотивам сказок «Тысячи и одной ночи» и легло в основу оперы Юлии Вейсберг. Эта опера была поставлена в Москве в Музыкальном училище имени Гнесиных силами учащегося оперного класса. Первое представление состоялось 9 января 1937 года в клубе Московского государственного университета.

Второе либретто было написано также для композитора Юлии Вейсберг. В основу «Русалочки» лег сюжет одноименной сказки Андерсена. Музыка оперы написана, но нам не удалось установить, была ли она поставлена где-либо. И, наконец, либретто «Юность героя» на революционную тему писалось по заказу Большого театра в 1930 году. Однако для кого из композиторов оно предназначалось и каков его сюжет — неизвестно: текста либретто в архиве Парнок нет.

Ну а как же с «Алмаст»?

«8, 10 1927 года, Москва

Милый Александр Афанасьевич!

Сегодня, разбирая старые бумаги, нашла несколько Ваших писем, перечитала их, — и мне захотелось написать Вам.

Судьба сблизила нас в очень трудное и страшное время и свела нас на несколько лет творческой работы... Перечитывая Ваши письма, я вспомнила наши разговоры и совещания об «Алмаст» в самом разгаре Вашего творческого процесса и продолжаю, как и прежде, думать, что «Алмаст» это исключительный и очень интересный образец сотворчества музыканта и поэта... Помните, как мы с Вами мечтали об этой постановке. Вы собирались вызвать меня к репетициям в Тифлис и т. д. и т. д. Напишите мне обстоятельно, в каком положении находится это дело, ибо это наше с Вами общее дело и я хочу быть вполне осведомленной не «по слухам», а из первоисточника...»³⁹

Это строки из письма Софии Парнок Спендиарову. Александр Афанасьевич ответил и, очевидно, весьма подробно, затем последовало письмо Парнок, в котором она настойчиво советовала ему организовать постановку оперы в Москве. В 1928 году Александра Афанасьевича Спендиарова не стало, а весной 1929 года Большой театр принял к постанов-

³⁹ Письмо Софии Парнок Ал. Спендиарову. МЛН, архив Спендиарова.

La ligne que vous avez écrite en 2
Tête du petit livre m'a été au cœur. - Mais
quand je n'existerai plus, il faudra "encore vivre"!
Songez que moi, il m'a fallu vivre, presque
toute ma vie, sans m'appuyer sur la pensée
d'aucun vivant. Je n'en ai plus trouvé en
Europe, depuis la mort de Tolstoy. Et si
cher que me fut Tolstoy, il était bien bien
de moi.

Chacun de nous enfante son âme; (c'est
vous-même qui le dites, en une belle chanson).
Et une fois qu'elle est née (cette enfant que le
père a abandonnée), il faut bien vivre pour elle.
Jusqu'à ce qu'elle soit assez grande pour se
passer de nous. Alors, "hunc dimittis..."

Veuillez croire, chère Sophie Parnok,
à ma respectueuse 12-patrie

Yvain Rolland

ке оперу «Алмаст». Оперу представляла Художественному комитету Совета Государственного Академического Большого театра СССР Софья Парнок. Сохранился текст ее выступления.⁴⁰

Вступительное слово
к опере Спендиарова «Алмаст», составленное автором
текста этой оперы Софией Парнок

Прежде чем говорить об опере «Алмаст», я скажу несколько слов об ее авторе, композиторе Спендиарове.

Александр Афанасьевич Спендиаров—наш современник: он родился в 1871 году и умер в 1928 году. Воспитанный в традициях школы Римского-Корсакова, Спендиаров является одной из крупных звезд корсаковской плеяды. Музыкальная культура, унаследованная им от этой школы, нашла в нем яркое и своеобразное преломление. Спендиаров по происхождению армянин, и этим обусловлено его, обнаружившееся с первых же его творческих шагов, органическое тяготение к Востоку. Европейски образованным музыкантом, во всеоружии музыкальной культуры своего века, подошел Спендиаров к сокровищнице восточной мелодии. Тонкое, творческое проникновение, с каким он умел черпать из этой сокровищницы, сказалось в ряде его вокальных и симфонических произведений, пользующихся заслуженной известностью как у нас, так и за границей. Среди этих симфонических сочинений следует отметить: 2 серии «Крымских эскизов», симфоническую поэму «Три пальмы», за которую ему присуждена была премия Глинки и, наконец, «Эриванские этюды»—последний его дар Армении, произведение большой поэтической прелести, исключительное по своей национальной насыщенности.

Мысль о работе в крупной музыкальной форме давно уже привлекала Спендиарова...

Легенда..., обработанная известным армянским поэтом Ованесом Туманяном в поэме «Тмкаберты арум», т. е. «Взятие крепости Тмук» легла в основу либретто оперы «Алмаст», написанного мною осенью 1917 года. Сюжет этот соблазнил Спендиарова возможностью развернуть богатую разнохарактерную музыкальную ткань двух Востоков: Востока персидского и Востока армянского, что он и сделал, со свойственным ему мастерством, в опере «Алмаст».

...«Алмаст»... нужна нам, во-первых, потому, что в прекрасной обработке знакомит широкие массы с богатством народных мелодий советского Востока, не в пример русским операм, где восточными мелодиями весьма искусно пользовались лишь для украшения. Во-вторых, «Алмаст» нужна нам потому, что обладая большой мелодической насыщенностью и в полной мере удовлетворяя высоким требованиям искусства, она в то же время вполне доступна широким массам и дает им здоровую музыкальную зарядку. И, наконец, потому, что представляет

⁴⁰ ЦГЛИ. фонд С. Парнок 1276; МЛИ, архив Спендиарова.

собой редкий в оперной литературе пример единства словесного и музыкального текста.

Несомненно, что опера «Алмаст» является *первым крупным вкладом восточной национальной культуры, обогащающим музыкальное достояние нашего Союза*. Учитывая эту ее ценность, правительство Армении... материально обеспечивало ему возможность довести работу над этой оперой до конца. Но Спендиаров, переселившийся в конце 1924 года в Эривань, настолько захвачен был строительством возрождающейся страны, что все силы отдавал общественной работе, которая отвлекала его от его музыкального творчества. После внезапной смерти Спендиарова оказалось, что опера осталась незаконченной, т. е. не инструментован последней, 4-й акт и не написана музыка к имевшемуся в стихотворном тексте прологу и эпилогу, которые, служа законным обрамлением этой опере, подчеркивали, что все представленное в ней—старинная легенда. По поручению Наркомпроса Армении инструментовка 4-го акта, а также общая редакция всей оперы была сделана композитором Максимиллианом Штейнбергом.

* * *

Письмо Бориса Евсеевича Гусмана С. Я. Парнок⁴¹

«20. 6 1930 года

Многоуважаемая София Яковлевна,

В ответ на Ваше письмо сообщаю, что весной 1929 года на заседании Художественно-политического совета в присутствии представителей армянской общественности, одновременно с решением о принятии к постановке Вашей «Алмаст» было постановлено предпослать опере пролог и заключить эпилогом, в которых прокладывался бы мост от исторических времен к современности. Дирекция прошлого состава на основании этого решения обратилась к Вам с просьбой написать текст пролога и эпилога, на что получила Ваше любезное согласие. Представленный Вами пролог и эпилог был дирекцией принят и после утверждения в Главреперткоме направлен композитору М. О. Штейнбергу. В январе же новый Художественно-политический совет, разбирая производственный план текущего сезона, снова заслушивал текст «Алмаст» и, внося в него ряд изменений, отклонил пролог и эпилог, решив заменить их специальным вступительным словом

Гусман».

* * *

Но участие Софии Парнок в постановке оперы не ограничилось тем, что она представила оперу Художественному совету Большого театра и написала отвергнутые впоследствии пролог и эпилог.

⁴¹ ЦГАЛИ, фонд С. Парнок, 1276.

В своей анкете в 1930 году Парнок пишет: «Работаю над подготовкой к постановке принятой Большим театром оперы «Алмаст».

В чем же заключалась эта работа (помимо пролога и эпилога)? Во-первых, ею была сделана первая редакция текста либретто—об этом свидетельствует машинопись текста, находящаяся в одной папке с рукописным подлинником либретто. Очевидно, рукопись (та самая тетрадь в черном переплете) была взята из архива Спендиарова и передана Софии Парнок с тем, чтобы она окончательно отредактировала либретто. Далее. Ни в клавир, ни в партитуру Спендиарова не вписаны ремарки, описывающие поведение действующих лиц, мелкие обозначения темпов, нюансы, акценты и пр. Все это переносилось в партитуру, завершённую Штейнбергом, и в клавир-аусзуг, составленный Калафати, из подлинника либретто и, очевидно, не без участия Парнок. Сверяя все детали в соответствующих местах клавира и либретто, нетрудно заметить, что переносы совершены почти в точности.

София Яковлевна Парнок скончалась 26 августа 1933 года в Москве.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

<i>АРАМ ХАЧАТУРЯН</i> . Вдохновенный художник	5
<i>Г. ГЕОДАКЯН</i> . Опера «Алмаст»	8
<i>Г. ТИГРАНОВ</i> . Об одной нотной тетради А. А. Спендиарова	31
<i>М. РУХКЯН</i> . «Три пальмы» и русский ориентализм	39
<i>К. ХУДАБАШЯН</i> . О некоторых принципах обработки народного материала в творчестве А. Спендиарова	52
<i>М. ТЕР-СИМОНЯН</i> . Программный симфонизм Спендиарова	85
<i>А. ГРИГОРЯН</i> . Камерно-вокальное творчество Спендиарова	110
<i>М. ТЭРЬЯН</i> . Некоторые черты музыкального стиля	134
<i>М. МУРАДЯН</i> . Патриотическая тема в творчестве Спендиарова	155
<i>Р. СТЕПАНИЯН</i> . Об одном тонально-модуляционном плане Спендиарова в свете его гармонии	167
<i>К. ХУДАБАШЯН</i> . Автор либретто оперы «Алмаст» А. Спендиарова—София Парнок	187



*Печатается по решению ученого совета Института
искусств АН Армянской ССР*

Редактор издательства *С. М. Даниелян*
Художник *Л. А. Садоян*
Технич. редактор *М. А. Капранян*
Корректор *И. Г. Апкарян*

ВФ 06196

Заказ 415

Тираж 1000

Изд. 3621. РИСО 1372. Сдано в производство 6/V 1972 г., подписано
к печати 21/III 1973 г., печ. л. 13,25+1 вкл., усл. печ. л. 15,5,
изд. 14,5 л. Бумага № 1, 70×90 1/16. Цена 1 р. 90 к.

Эчмиадзинская типография Издательства АН Армянской ССР

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0215794

9 ii
1 313995