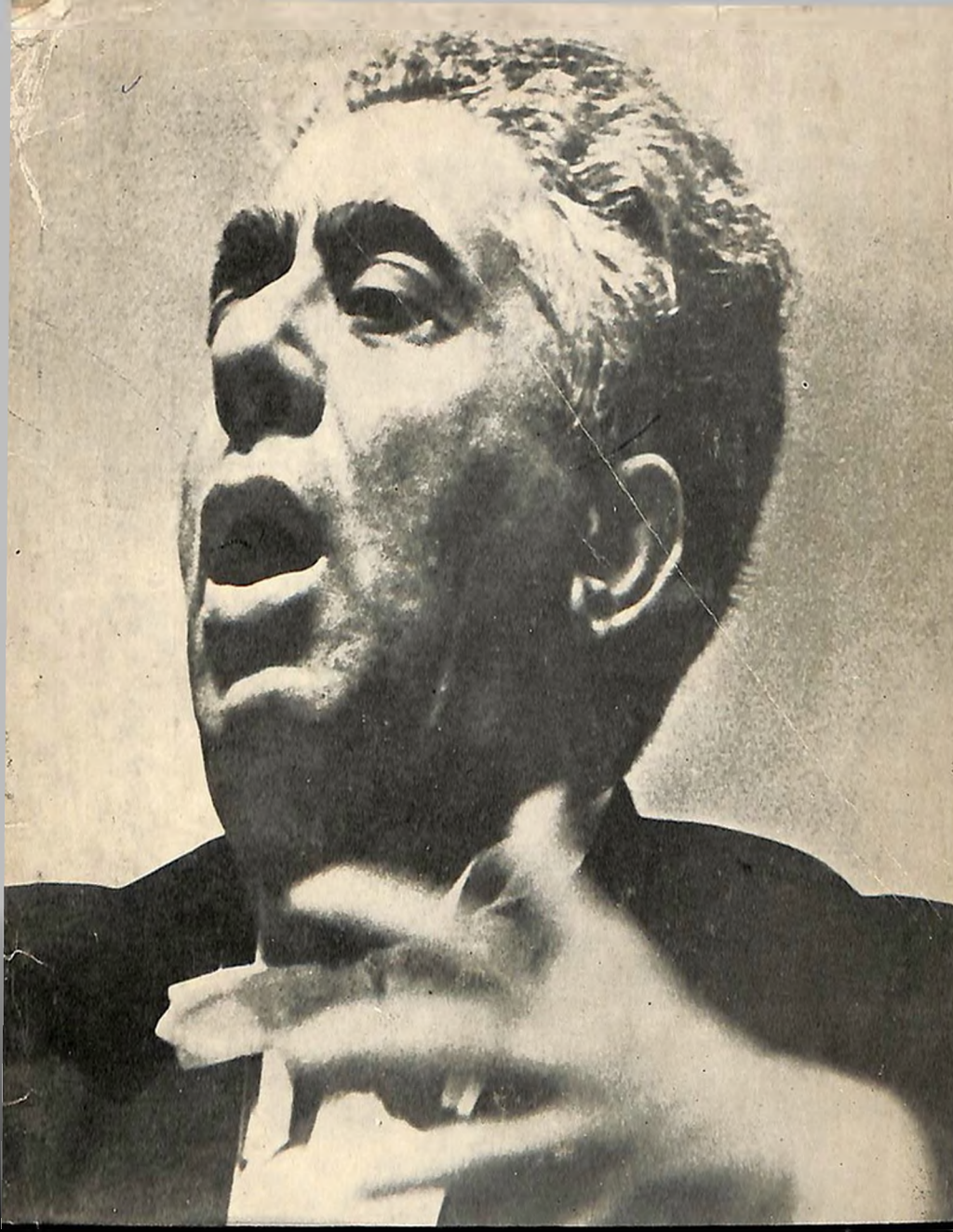


АРАМ ХАЧАТУРЯН

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ГОД КНИГИ


ՀՍՍՀ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1972

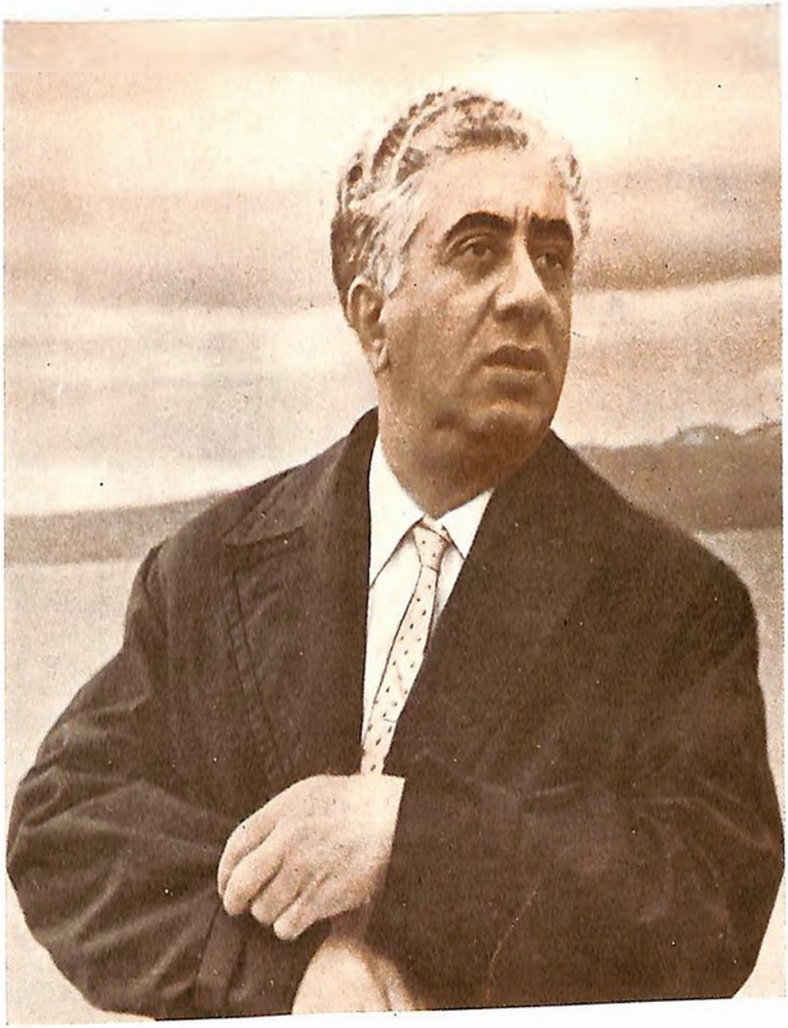
АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

АРАМ ХАЧАТУРЯН

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1972

Составитель Г. ГЕОДАКЯН

Редакторы: Г. ГЕОДАКЯН, Р. СТЕПАНЯН



ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Об Араме Ильиче Хачатуряне много писали и, вероятно, будут писать еще больше. Признанный глава армянской советской композиторской школы, он является и одним из крупнейших музыкантов современности. Его музыка давно перешагнула рубежи нашей родины. Она звучит повсеместно. Популярность музыки Хачатуряна все возрастает. И это понятно. В ней нет ничего от сугубо «ученой» музыки, адресованной гурманам, особо «тонким» ценителям искусства. Музыка Хачатуряна— достояние самого широкого слушателя. Она звучит от сердца к сердцу, говорит доступным и всем понятным языком. Скольким слушателям она доставила радостные минуты общения с большим и прекрасным искусством! И сколькие из них, благодаря произведениям нашего замечательного композитора, быть может, впервые узнали о далекой Армении, ощутили жгучее тепло ее солнца, тепло вечно живой души ее древнего народа...

Уже первые произведения Хачатуряна поразили современников стихийной мощью темперамента, неиссякаемым оптимизмом. Это была «восточная» музыка, но Восток здесь был необычный.

Восток издавна привлекал внимание многих композиторов из разных стран мира. Некоторых из них прельщала лишь внешняя экзотика. Написанные в подобном духе сочинения не отличались особой художественностью и не оставили сколько-нибудь заметного следа в истории музыки. Но были и другие. Блистательную страницу в музыку о Востоке вписали русские композиторы. В произведениях Глинки, Римского-Корсакова, Бородина, Балакирева оживал Восток поэтических сказок и преданий, оживал в звучании прихотливых мелодических узоров, искрометно стремительных танцевальных ритмов.

Новая эпоха связана с зарождением и развитием профессиональных композиторских школ самих народов Востока. В творчестве композиторов-классиков Комитаса, Спендиарова, Палиашвили, Гаджибекова, Р. Меликяна, А. Тиграняна несколько расплывчатое понятие «музыкального Востока» обрело конкретно-реальные черты музыкальных культур Армении, Грузии, Азербайджана с неповторимым индивидуальным обликом каждой из них, с использованием богатейших «залежей» само-

бытного народного искусства, имеющего многовековую историю и замечательные традиции.

На почве армянской музыкальной культуры выросло и творчество Арама Хачатуряна. Многие нити связывают его с Комитасом, Спендиаровым, Романосом Меликяном, не говоря уже о влиянии армянской народной музыки, которое с очевидностью обнаруживается почти во всех произведениях этого большого мастера. Еще более определяющими были, несомненно, связи с самой действительностью, с жизнью Советской Армении.

Вероятно, глубокая внутренняя закономерность заключалась в том, что народ, находившийся до революции на грани гибели, переживший самые мрачные, трагические страницы своей истории и с чудесной силой воскресший к новой жизни, воистину возрожденный, должен был выдвинуть, и действительно выдвинул, художника такого масштаба, как Хачатурян. Могучий прилив творческой энергии народа, стремление нации к самоутверждению стали пафосом творчества композитора, обусловив и ярко национальные формы его выражения, и его захватывающе-напряженную, стремительную динамику.

Воплотив всю силу и глубину чувствований возрожденного армянского народа, воспев ликующую радость освобождения, Хачатурян вписал новую страницу в историю мировой музыки.

Завоевания Хачатуряна в области симфонизма составили целую эпоху в развитии армянской музыкальной культуры. Они оказали благотворное влияние на творчество всех последующих армянских композиторов. Плодотворным было воздействие творчества Хачатуряна и на развитие музыкальных культур народов Советского Востока.

Творчество Хачатуряна уже давно привлекает внимание советских музыковедов. Только за последние годы были опубликованы обстоятельная монография Г. Хубова и специальные работы Г. Тигранова, Г. Чеботарян, Э. Карагюлян и ряда других авторов. Тем не менее в литературе о Хачатуряне все еще имеются существенные пробелы. Особенно это касается конкретного изучения музыкального стиля композитора, истоков его творчества, его значения.

Настоящий сборник, который явился плодом сотрудничества музыковедов Еревана и Москвы, призван в какой-то степени восполнить этот пробел. Разумеется, он никак не претендует ни на полноту поставленных проблем, ни на исчерпывающий характер их изложения. Научная разработка вопросов, связанных с многогранным искусством нашего замечательного композитора, продолжает оставаться одной из первоочередных задач советского музыкознания.

В сборник включены также высказывания о Хачатуряне некоторых видных советских и зарубежных деятелей искусства, статьи и высказывания самого Хачатуряна. В них выражены взгляды композитора на музыкальное искусство, на роль и место художника в современном мире.

Г. ГЕОДАКЯН

ИЗ СТАТЕЙ И ВЫСКАЗЫВАНИЙ ХАЧАТУРЯНА

КАК Я ПОНИМАЮ НАРОДНОСТЬ В МУЗЫКЕ

Вопрос о народности искусства относится к числу наиболее жизненных проблем творческой деятельности советских композиторов. Чувствовать себя частицей своего народа, черпать из неиссякаемых родников его искусства, быть выразителем его жизненных интересов—это ли не высшая цель всякого подлинного художника?

Пытаясь ответить на вопрос, как я понимаю народность искусства, я должен обратиться к своей музыкальной биографии, вспомнить многообразные художественные впечатления моего детства и юности. Я рос в атмосфере богатейшего народного музыкального быта; жизнь народа, его празднества, обряды, его горести и радости, красочные звучания армянских, азербайджанских и грузинских напевов в исполнении народных певцов и инструменталистов—все эти впечатления юных лет глубоко запали в мое сознание. Эти впечатления и определили основы моего музыкального мышления, создали возможности для воспитания моего композиторского слуха, заложив как бы фундамент той художественной индивидуальности, которая формировалась на протяжении последующих лет учебы и творческой деятельности. Как бы ни изменялись и ни совершенствовались впоследствии мои музыкальные вкусы, первоначальная национальная основа, которую я воспринял с детских лет от живого общения с народом, оставалась естественной почвой для моего творчества.

Музыкальный язык творит народ. Он создает то неповторимое и порой столь трудно определимое своеобразие интонационного строя музыки, которое и позволяет нам безошибочно отличать национальную принадлежность того или иного произведения музыкального искусства. На протяжении веков народами мира созданы тысячи, десятки тысяч прекрасных мелодий; эти мелодии не только выражают чувства и мысли многих поколений простых людей, но и определяют бесконечное многообразие форм, жанров, стилистических особенностей национального искусства данной страны. Композитор-профессионал является законным наследником всего этого несметного богатства, созданного народом. И не только наследником, но и хозяином. И если он честный и искрен-

ний художник, стремящийся к правдивому отображению действительности, то он может и должен щедрой рукой черпать из этого могучего потока народных мелодий, рассматривая их как драгоценный художественный материал для создания новых ценностей, для рождения своих образов. Бесконечно богатый и многообразный мир народной песенности раскрывает перед композитором широчайшее поле деятельности.

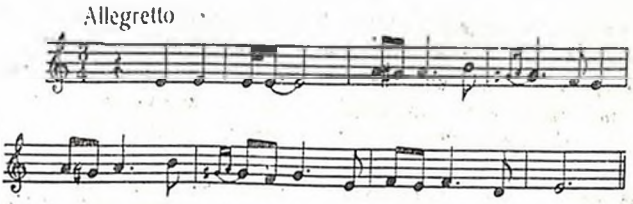
Было бы неправильно отрицать метод цитирования композитором подлинных народных песен для достижения определенной художественной задачи. Мы знаем, как широко использовали этот метод русские классики. Принцип бережного и чуткого отношения к народной мелодии, при котором композитор, оставляя тему в неприкосновенности, стремится обогатить ее гармонией и полифонией, расширить и усилить ее выразительность колористическими средствами оркестра, хора и т. п., может быть весьма плодотворным. В целом ряде произведений я неоднократно прибегал к такому методу использования народных тем.

Но все же мне дороже принцип смелого, творческого обращения с народной мелодией, когда композитор, руководствуясь своим замыслом и художественным чутьем, использует народную мелодию лишь как животворное зерно, как первоначальную интонационную ячейку, которую можно свободно и смело развивать, перерабатывать, обогащать. Этим методом также широко пользовались классики—вспомним многие лучшие страницы музыки Глинки, Бородина, Мусоргского, Чайковского. Так композитор, отправляясь от первоистоков народной темы, от характерных народно-песенных оборотов, создает свою, качественно новую мелодию. Но для того, чтобы не впасть при этом в грубую ошибку, чтобы не исказить самый дух народного мелоса, композитор должен знать и любить песни своего народа, должен хорошо понимать и чувствовать национальный стиль и характер музыки, должен ощущать его всем своим сердцем.

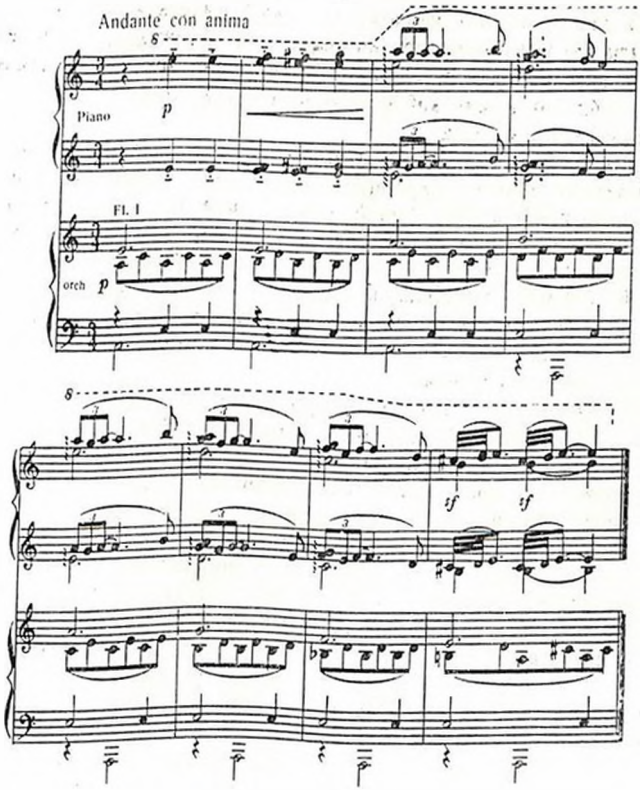
Именно этот метод свободного обращения с национальным мелосом особенно восхищает меня при изучении шедевров русской музыкальной классики; к этому же неоднократно стремился в своем творчестве и я, пытаясь следовать опыту больших мастеров прошлого. Для того, чтобы подтвердить и разъяснить мою мысль, позволю себе привести два примера из своей творческой практики.

В «Танцевальной сюите» я использовал несколько подлинных народных армянских мелодий. Беря народную мелодию в качестве основы, я развивал тот или иной мелодический или ритмический образ оригинала, наслаивая на него самостоятельные мотивные образования, подголоски, гармонические краски. В результате появлялись качественно новые мелодии и ритмы, которые, однако—я в этом убежден,—ни в чем не противоречили национальной стихии армянской музыки.

Второй пример—основная тема второй части Фортепианного концерта. Эта лирическая песенная тема создана мной путем решительной модификации одной популярной мелодии. Это была довольно легковесная по характеру городская восточная песенка, слышанная мною когда-то в Тбилиси и хорошо известная любому жителю Закавказья:



Путем коренного переосмысления этой мелодии, ее расширения и существенного развития я пришел к своей теме:



Любопытно, что даже грузинские и армянские музыканты, с которыми мне приходилось беседовать, не узнавали в этой теме ее народной первоосновы, хотя простейший анализ указывает на интонационную общность этих двух мелодий.

Модификация, или переосмысление, народной музыки может происходить и путем ритмического видоизменения, и средствами тембрового и ладо-гармонического обогащения.

Народные мелодии всегда были и остаются для меня важным источником формирования тематического материала. «Просеянные», по выражению Асафьева, сквозь композиторское сознание, эти темы образуют новый ритмо-интонационный сплав, необходимый для выражения новых мыслей, новых ритмов, свойственных нашей социалистической эпохе.

Разумеется, это не единственный метод освоения национальной мелодики. В подавляющем большинстве своих произведений я стремился создавать тематический материал без конкретных заимствований из народных источников. Напомню здесь о своих двух симфониях, о скрипичном и виолончельном концертах, о симфонической «Поэме о Сталине». Почти все темы здесь оригинальны, они не связаны с определенными народными мелодиями. Однако, с моей точки зрения, тематизм этих сочинений близок армянской народной песне и пляске, в нем сохранен дух национальной музыки.

Порой бывает и так, что большие куски собственной, оригинальной музыки перемежаются с народными темами или народными попевками. Эти попевки рождаются порой бессознательно, как своеобразные отголоски слышанных когда-то и дремавших в авторском сознании мелодий.

Исключительно большое значение следует придавать верной гармонической окраске национальной мелодии; в этом одно из важнейших проявлений активности композиторского слуха. Каждая национальная мелодия должна быть верно понята с точки зрения ее внутреннего ладо-гармонического строения.

Как режут слух музыканта, чутко воспринимающего национальную музыку, ремесленные обработки восточных мелодий, в которых своеобразные и прихотливые народные интонации втискиваются в жесткое прокрустово ложе абстрактной и схоластической гармонической схемы! То же происходит порой с русскими народными темами, искажаемыми надуманно-произвольными гармонизациями.

В своих личных опытах искания национальной определенности ладо-гармонических средств я не раз исходил из слухового представления о конкретном звучании народных инструментов с характерным строем и вытекающей отсюда шкалой обертонов. Я очень люблю, например, звучание тара, из которого народные виртуозы умеют извлекать удивительно красивые и глубоко волнующие гармонии; в них заключена своя закономерность, свой сокровенный смысл.

Пытаясь выяснить сущность проблемы народности искусства, я, естественно, опираюсь прежде всего на свой композиторский опыт. А этот опыт вновь напоминает мне, сколь многим я обязан своей родной армянской национальной музыкальной культуре, так же как и музыкальной культуре других народов Закавказья.

Все, что было сказано выше, в какой-то мере освещало лишь одну сторону проблемы, а именно, национальную форму искусства. Между тем понятие народности, конечно, гораздо шире и включает в себя не только вопросы национальной формы. Ведь национальная форма может

быть наполнена самым различным идейным содержанием. Мы знаем примеры узкой, ограниченной трактовки национальной формы, когда композитор в погоне за неприкосновенностью национальных признаков мелодии, лада, ритмики забывает о том новом, современном, что внесла в народную музыку социалистическая эпоха. Такая ложно понимаемая, национально ограниченная трактовка народности нам глубоко чужда.

Главное в понятии народности искусства связано с его идейным содержанием, с его близостью передовым устремлениям народа, с его демократической направленностью, доступностью, массовостью его распространения. Здесь мне хочется вспомнить замечательные слова Белинского, сказанные им в его статье о Гоголе: «Народность есть не достоинство, а необходимое условие истинно художественного произведения, если под народностью должно разуметь верность изображения нравов, обычаев и характера того или другого народа, той или другой страны. Жизнь всякого народа проявляется в своих, ей одной свойственных формах, следовательно, если изображение жизни верно, то и народно».

Здесь затронута важнейшая проблема правдивости высказывания художника, отображающего в своих произведениях волнующие жизненные явления действительности. Подлинно художественное произведение всегда правдиво выражает и изображает жизнь, глубоко и точно передает мироощущение народных масс, стихию народного характера.

Художник—глашатай своего народа. Он выражает народные думы и чувства. Но мы знаем немало примеров ярчайшего воплощения художниками не только образов своей национальности, но и жизни других народов и стран. Достаточно вспомнить о таких гениальных страницах русской музыки, как «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде» Глинки, «Итальянское каприччио» Чайковского, «Испанское каприччио» Римского-Корсакова. А глубочайшее проникновение русских композиторов-классиков в музыку Востока! Разве в этих произведениях мы не слышим, не ощущаем национальный дух, национальную жизнь, характеры людей, природу, наконец, неповторимое своеобразие музыки этих стран?

И все же названные произведения, созданные русскими композиторами, не утрачивают своих главных черт, по которым можно узнать их русское происхождение. Это русская музыка о Востоке, об Испании, об Италии и т. д.

Можем ли мы рассматривать становление национальной музыкальной культуры одного народа в отрыве от музыкальных культур других братских народов, вне связи и взаимодействия этих общественно-художественных явлений на протяжении исторических эпох? Мне кажется, что в музыке эти связи и взаимодействия проявляются гораздо сильнее и ярче, чем во всех других искусствах. Объясняется это, очевидно, самой спецификой музыкального языка, в своих основах общего для многих народов мира. И мне думается, что глубоко неправы те музыкальные деятели, которые пытаются во что бы то ни стало отстаивать «неприкосновенность» своей национальной музыкальной культуры, обере-

гать ее от влияний других национальных культур братских советских народов, охранять ее от проникновения новых, прогрессивных влияний только потому, что эти влияния исходят от другого народа. Эти ограничительные тенденции не только ведут к замыканию национального искусства в рамках одной культуры, но и нередко приводят к серьезным ошибкам националистического характера.

Наше отношение к проблеме взаимовлияния различных национальных культур должно определяться, по-моему, только одним—прогрессивно ли это влияние, знаменует ли оно движение вперед, обогащает ли оно музыкальную культуру данного народа передовой социалистической идейностью, демократической направленностью содержания и формы.

Возвращаясь к своей музыкальной биографии, я не могу не рассказать о том огромном благотворном влиянии, которое оказала на развитие моего творчества великая культура русского народа и, в частности, музыка Глинки, Бородина, Римского-Корсакова и Чайковского. Я очень поздно начал учиться музыке, очень поздно начал знакомиться с образцами русской и западноевропейской классической музыки. Весь слуховой опыт, бессознательно накопленный мной в детстве, был теснейшим образом связан с музыкой народов Закавказья. И вот здесь, в Москве, передо мной открылись новые музыкальные горизонты, новые формы и возможности художественного восприятия и отображения жизни.

Помню, как я был потрясен этими новыми огромными впечатлениями. Мой слух, воспитанный в атмосфере восточной музыки, мои сложившиеся музыкальные представления, определявшиеся интонационным строем музыкального искусства народов Закавказья, не могли сразу «приспособиться» к восприятию иного музыкального мира—величественного и могучего мира русской музыки.

Выдающийся русский композитор Николай Яковлевич Мясковский—мой незабвенный учитель—с необыкновенной чуткостью и глубоким пониманием направлял мою музыкальную мысль по пути познания всего богатства русской и западной классической музыки, по пути освоения профессионального композиторского мастерства, не стремясь при этом нарушить или изменить то живое ощущение национальной музыкальной стихии, которое было впитано мною с молоком матери. Наоборот, он всячески предостерегал меня от утери живого чувства ориентировки в ладово-интонационной и ритмической сфере музыки Востока.

Глубоко прогрессивным является воздействие русской классической школы на развитие творчества всех композиторов наших братских национальных республик и композиторов стран народной демократии.

Достаточно хотя бы обратиться к опыту композиторов Азербайджана, создавших на протяжении всего двух-трех десятилетий интереснейшую, яркую, богатую прекрасными талантами национальную школу. Разве могла бы появиться в Азербайджане такая блестящая плеяда молодых композиторов, если бы не было мощного направляющего влияния передовой русской музыкальной культуры? И надо во весь голос гово-

рить об этих прогрессивных влияниях, ибо они нисколько не умаляют значения богатой и самобытной народной азербайджанской культуры, заслуг таких крупных ее деятелей, каким был замечательный композитор, основоположник азербайджанской оперы Узеир Гаджибеков.

То же можно сказать и о музыке многих других советских республик, в которых ярко расцветает новое искусство—национальное по форме, социалистическое по содержанию.

Мировое значение русской классической музыки, мировое значение русской советской музыки, ее передовая идейная направленность, ее высокий гуманизм, ее народность—все это определяет многообразие и плодотворность влияния, которое она оказывает на историческое развитие музыкальных культур всех народов Советского Союза.

Писать музыку о народе и для народа—вот высшая цель каждого советского композитора. Создавать произведения, достойно воспевающие нашу великую Родину, вдохновенный патриотический труд строителей коммунизма, славить героев нашей эпохи—вот задача, стоящая перед всей многонациональной и дружной семьей композиторов Советского Союза [...]

Мы, советские композиторы, имеем такую аудиторию, о которой могли только мечтать композиторы прошлых времен. Советская музыка должна быть достойна своей замечательной аудитории. А в этом и заключается, в конечном счете, проблема народности.

«Советская музыка», 1952, № 5.

ВОЛНУЮЩИЕ ПРОБЛЕМЫ

Трудно переоценить значение Второго Всесоюзного съезда советских композиторов в жизни нашей творческой организации. Съезд должен будет критически-правдиво оценить достижения советского музыкального творчества, глубоко проанализировать ошибки, допущенные нами в прошлом и настоящем, наметить ясные перспективы дальнейшего развития советского музыкального творчества и музыкознания. Естественно, что эти задачи не могут быть выполнены без широкого развертывания острой творческой дискуссии по ряду наболевших вопросов теории и практики нашего искусства.

В задачу моего выступления в предсъездовской дискуссии не входят, конечно, подведение каких-либо итогов наших достижений (а их было немало), критическая оценка отдельных произведений или теоретических положений. Я просто хочу поделиться несколькими мыслями по волнующим меня проблемам.

Оглядываясь на пройденный путь, вспоминая «узловые» музыкальные события последних лет, связанные с работой нашего Союза, я не могу не высказать своего критического отношения к этой деятельности, особенно на первом этапе после съезда 1948 года.

Надо открыто признать, что руководством Союза композиторов было совершено немало ошибок, нанесших серьезный ущерб нашему искусству. Многие просчеты, заблуждения и недостатки в развитии советского музыкального творчества недавних лет связаны с тем, что руководители нашего Союза и ряда музыкальных учреждений не во всем верно поняли новые задачи.

Добросовестно стремясь претворить в жизнь указания партии, мы порой сужали задачи сложнейшего процесса творчества, пытались порой свести все многообразие творческих индивидуальностей талантливейших советских композиторов к некоему «общему знаменателю». Отсюда зачастую возникали требования ко всем писать в одной манере, что особенно явственно проявлялось в критических выступлениях некоторых секретарей Союза, нетерпимо относящихся к музыкальным явлениям, которые почему-либо лежат за пределами их личных творческих устремлений и художественных вкусов.

Эти ошибочные установки принесли немалый вред нашему искусству, помешали естественному и интенсивному развитию индивидуальностей молодых композиторов, сковали или охладили творческую фантазию композиторов старшего поколения (в какой-то мере это я ощутил и на себе).

Плохую услугу музыкальной культуре нашей Родины оказали те товарищи, которые захваливали примитивные, посредственные сочинения, единственным «достоинством» коих были громкие, многообещающие заголовки и отсутствие внешних признаков формализма, но которые по своей внутренней сути являлись продуктами формального, умозрительного творчества. Я не побоюсь поставить подобные анемичные, наспех написанные, никого не радующие «творения» на одну доску с пустыми и невыразительными опусами изощренного формалистического «искусства». И те и другие никому не нужны. И те и другие мешают развитию настоящего реалистического искусства. Ведя решительную и последовательную борьбу против безыдейного формалистического трюкачества в музыкальном искусстве, следует всегда помнить и об опасности, таящейся в снисходительном отношении к приспособленчеству, халтуре, в потакании отсталым, нетребовательным вкусам.

Что вкладывается в понятие реализма в музыке? Что вкладывается в понятие формализма? Предвижу, эти мои вопросы вызовут недоумение: Хачатурян, мол, ломится в открытые двери. Ведь все ясно. Скажу честно, мне не все ясно. Вернее, мне не всегда понятны те практические выводы, которые у нас порой делаются из абсолютно бесспорных положений марксистско-ленинской эстетики, выводы, сужающие и нивелирующие пути развития нашего искусства.

В Приветствии Центрального Комитета партии Второму Всесоюзному съезду писателей—этом замечательном документе современности—говорится, что «социалистический реализм дает возможность проявления широкой творческой инициативы, выбора разнообразных форм и стилей в соответствии с индивидуальными склонностями и вкусами писателя». Несомненно, это положение полностью относится и к советским композиторам.

Партия призывает нас, советских художников, к правдивому и многогранному отображению действительности, к смелости в решении творческих задач.

А у нас, в Союзе композиторов, порой еще сильно ощущаются «охранительные» тенденции, исходящие из фальшивых перестраховочных попыток узкого, упрощенного истолкования важнейших требований, которые предъявляет искусству наш народ.

Я понимаю композитора, как творческую личность; как сына своего народа, человека своей эпохи, которому есть, что сказать, и который знает, как сказать. Композитор порой мучительно трудно ищет «музыкальные слова», которыми он хочет поведать людям свои мысли, свои чувства. Бывает, конечно, и так, что из этого ничего путного не получается. Замысел не находит достойного выражения, форма запутывается,

законное желание мастера сказать по-своему приводит к художественному просчету. Другими словами, композитора постигла неудача. Тут-то иные «ретивые» музыковеды спешат назвать такое неудачное, плохое сочинение... формалистическим, идейно порочным и т. д. Я решительно возражаю против этого. Более того, я готов скорей простить композитору такую неудачу, чем похвалить пустую посредственность, которая пытается скрыться за громкими заголовками и готовыми, стертыми формулами.

У композитора сочинение не вышло, не получилось. Критикуйте его, покажите и расскажите ему, почему не получилось. Пусть он ищет! Если он талантлив и владеет мастерством, если он искренне стремится к живой беседе с людьми,—обязательно найдет верное решение замысла!

Формалистические произведения—это те, в которых нет мысли, нет художественной выразительности, в которых преобладает абстрактная игра форм. Композитор-формалист, прикрываясь пышными фразами о «новаторстве», создает не музыку, но идейно и эмоционально выхолощенную звуковую схему, «видимость» музыки. На мой взгляд, к формалистической музыке должно отнести и такие произведения, в которых при известной гладкости письма и внешней благопристойности формы, созданной по всем школьным правилам, отсутствует внутренняя содержательность. Ибо форма без содержания мертва. А искусство начинается там, где есть мысль, где пульсирует живое чувство, где жизнь.

Постановление ЦК КПСС о музыке—это программа борьбы за человечность музыкального искусства, за человеческую музыку, проникнутую высокими идеями нашей современности. Это, конечно, очень широкая программа, основанная на понимании искусства, как могущественного фактора в жизни общества. При абсолютной ясности общего направления развития социалистического искусства эта программа подразумевает широкий простор для инициативы художника, свободный полет фантазии, смелые поиски новых форм, вытекающих из нового содержания искусства.

Реализм в творчестве, с моей точки зрения, тесно связан со всем мировоззрением художника, его отношением к окружающей действительности, его видением мира, правдиво выраженном многообразными средствами искусства. Величайшими представителями реалистического мировоззрения в искусстве были Бах и Моцарт, Бетховен и Шопен, Глинка и Берлиоз, Чайковский и Сметана, Мусоргский и Григ и многие другие композиторы-классики. В их музыке запечатлены эпохи и народы во всем жизненном многообразии, во всем богатстве и неповторимой красоте национальных форм.

Несмотря на различие стилей, связанных с разными эпохами и национальными особенностями, развитие мирового искусства едино в пределах реалистического мировоззрения художников. Меняются стили, меняется и развивается мелодический и гармонический язык, эволюционирует оркестровая техника, но внутренняя линия развития музыкального искусства остается единой, направленной на служение народу.

Разительный пример—русская музыка девятнадцатого века. Какое разнообразие творческих индивидуальностей! Какая смелость и широта в стремлении выразить душу своего народа! Мы знаем, как страстно и целеустремленно боролись русские композиторы за свои художественные принципы, как они спорили друг с другом, как порой ошибались в своих оценках тех или иных явлений искусства. Но все они, подобно бурным, полноводным рекам, несли свое творчество в великое и вечное море, именуемое русской классической музыкой.

Все это общеизвестно и не вызывает споров. Но вот стоит только коснуться проблем нашей советской музыки, находятся товарищи, которые пытаются регламентировать естественное и необходимое соревнование творческих течений, толкуя понятие социалистического реализма как стиль—и только. Взяв на себя нелегкую, ответственную задачу определить черты стиля социалистического реализма в музыкальном искусстве, они сводят все дело к упрощенно понимаемой народности, к упрощенно понимаемой программности и к довольно обще выраженному требованию мастерства. При этом понимание идейной содержательности музыки нередко сводится к внешней, «фанфарной» декларативности, к официальной и, поэтому, холодной патетике. Эти товарищи не проникались мыслью о необходимости диалектического единства формы и содержания, о естественном историческом развитии музыкального языка и стилей. Они пытаются законсервировать творчество в искусственных, ограничительных рамках. Так было. И хорошо, что подобные попытки осуждены и сейчас больше не повторяются. Однако последствия этой глубоко ошибочной практики в деятельности нашего Союза и других музыкальных учреждений еще дают себя знать и сегодня.

Именно поэтому я ставлю здесь вопрос о настоятельной необходимости развертывания большой и плодотворной дискуссии по всем принципиальным проблемам теории и эстетики нашего искусства с тем, чтобы найти, наконец, «общий язык».

Тот факт, что понятия социалистического реализма, критического реализма, романтизма, формализма нашли четкое определение в уставах Союза писателей и Союза композиторов, конечно, вовсе не снимает необходимости широкой дискуссии по этим проблемам применительно к конкретным творческим задачам, к специфике искусства—и, в частности, искусства музыки.

Напомню слова А. М. Горького, сказанные им в письме к А. С. Щербакову (19 февраля 1935 года):

«...О соцреализме написано и пишется много, но единого и ясного мнения—не существует, чем и объясняется тот печальный факт, что на Съезде писателей критика не заявила о том, что она существует. А нам необходима твердо установленная «рабочая истина», настолько широкая, чтоб она могла охватить и осветить смыслы всех процессов в нашей стране и все акты сопротивления творчеству пролетариата-диктатора. Само собой разумеется, что в пределах «рабочей истины» неизбежны и допустимы разноречия,—отсюда следует необходимость особенно точ-

но, твердо установить пределы неизбежного и допустимого. Думаю, что исходной точкой социалистического реализма надобно взять Энгельсово утверждение: жизнь есть сплошное и непрерывное движение, изменение...»[1].

Вот об этой «рабочей истине» применительно к искусству музыки давно уже следует поспорить нам, поспорить, конечно, не для того, чтобы «опровергнуть» или «поставить под сомнение» идейно-теоретические основы социалистического искусства, но для того, чтобы найти правильные методы применения этих великих принципов к специфике музыкального искусства, чтобы «осветить смыслы процессов», как пишет Горький.

Мне представляется, что пределы этой «рабочей истины» достаточно широки. Они вбирают разные творческие течения, свободное соревнование разных творческих индивидуальностей, наконец, сосуществование разных стилей (я понимаю в данном случае стиль, как систему определенных художественных приемов в решении творческой задачи). Чтобы наше искусство было всегда жизненно-правдивое, смелое, многогранное!

Не могу понять музыкантов, которые признают только ту новую музыку, которая похожа на их собственное творчество. Слушая новое сочинение своего товарища, они применяют к нему свою мерку, свои, порой весьма ограниченные, критерии. И если новое сочинение не соответствует этой мерке, стало быть, оно оценивается отрицательно (и наоборот).

Вредная, фальшивая позиция, против которой необходимо развернуть решительную борьбу. Разумеется, каждый музыкант обладает своим вкусом, своими взглядами на искусство. Одному ближе музыка классическая, другому романтическая, третьему импрессионистская и т. д. Один любит Скрябина, другой предпочитает Рахманинова, третий —Прокофьева. Но ведь это не значит, что все те композиторы, которыми призван руководить тот или иной товарищ, должны писать соответственно—в духе Скрябина, Рахманинова или Прокофьева... Для наглядности я сознательно заостряю вопрос. Ибо, к сожалению, наша практика, особенно в первые два-три года после Первого съезда, характеризовалась именно таким узким подходом к творчеству.

Надо бороться за широту во взглядах на искусство, за свободное соревнование творческих течений, развивающихся в русле большого, высокоидейного искусства социалистического реализма. Только при этих условиях мы достигнем полного расцвета советской музыки, изобилия прекрасных и разнообразных произведений во всех жанрах, во всех формах.

Говоря все это, я считаю необходимым усилить борьбу против всех и всяческих извращений в искусстве, против формализма во всех его проявлениях, против лакировки действительности, против бездумного порхания по поверхности. Я считаю, что наша критика недостаточно борется за идейную чистоту нашего искусства, за художественное со-

[1] «Литературная газета» от 17 июня 1954 г.

вершенство воплощения жизненного содержания, за мастерство. Именно в силу беззубости некоторых наших музыкантов были «подняты на щит» многие плохие, серые, тусклые произведения, в которых даже благородный замысел получал жалкое, бездарное воплощение.

Свободная дискуссия по затронутым вопросам будет очень полезна для правильной ориентировки нашей композиторской молодежи.

Восьмой пленум Правления Союза неоспоримо показал, что в нашей стране растет прекрасная, талантливая композиторская молодежь. И меня особенно радует появление разных и ярких творческих индивидуальностей. В этом я вижу живое свидетельство не только талантливости нашего народа, но и результат великой заботы нашей партии и правительства о судьбах музыкальной культуры страны.

Молодые композиторы окружены у нас теплой заботой мастеров старшего поколения, они не знают материальной нужды; их сочинения исполняются лучшими оркестрами, мастерами-солистами. Это все так. Но, радуясь успехам в развитии творчества молодых, мы не должны закрывать глаза и на серьезные недостатки. Многие из них связаны с теми общими отрицательными явлениями в нашей музыкальной жизни, о которых я говорил выше.

Думается, что по отношению к молодым композиторам требование естественного развития творческой индивидуальности должно соблюдаться старшими товарищами, педагогами, критиками—в здоровой атмосфере творческих дискуссий.

Вспоминая творческую молодость моего поколения композиторов, я не могу не думать с благодарностью о Н. Мясковском, о С. Прокофьеве, о М. Гнесине, о Д. Шостаковиче, влияние которых мы ощущали и ощущаем, к голосу критики которых мы прислушиваемся, у которых мы учимся не только сочинять музыку, но и быть художниками. Я не оговорился: сочинять музыку и быть художником—это не всегда одно и то же. Настоящий композитор-художник должен быть духовно богатым человеком, обладать широким кругозором. Его мировоззрение должно опираться на научное понимание законов развития общества, на великое учение марксизма-ленинизма.

Композитор, которому есть о чем поведать людям, должен работать не от случая к случаю, но упорно, повседневно, так, как работали наши великие учителя-классики, как работали крупнейшие советские композиторы Н. Мясковский и С. Прокофьев, как работают ныне Р. Глиэр и Д. Шостакович.

Мир велик. Жизнь, окружающая нас, бесконечно богата, бесконечно многообразна. Каждый день рождает новое и новое. И мне хочется призвать нашу молодежь неустанно стремиться к новому, чутко прислушиваться к голосу народа, изучать жизнь, черпать вдохновение в борьбе народов мира за правду, за счастье.

Мы знаем, что путь художника—не легкий путь. Порой новое не сразу пробивает себе путь в жизни, терпит временное поражение в борь-

бе со старым. Но не надо бояться неудач. Надо оттачивать оружие мастерства и смело идти к своей цели.

Уже не раз звучали обращения к молодежи с призывом бороться за мастерство, за глубокие знания музыкальной литературы, за неустанное повышение общей культуры. Общая культура имеет самое прямое отношение к культуре профессиональной. Композитор—это драматург, знающий и понимающий человеческую психологию, человеческие характеры, владеющий мастерством «инженера человеческих душ». Поэтому он должен быть во всеоружии культуры и мастерства.

За последние годы мне довелось много бывать за рубежом. Бывал я в странах народной демократии, бывал и в странах капиталистических. Встречался со многими выдающимися прогрессивными музыкантами, слушал произведения многих современных композиторов, спорил с ними, отстаивал наши принципы, наши взгляды на искусство.

В западном мире в области искусства существует полнейший разброд. Там процветают всевозможные антинародные теоринки, уводящие искусство далеко в сторону от великих задач служения человечеству. Но было бы глубоко неверным не замечать или игнорировать положительные явления современной музыки Запада, недооценивать здоровые реалистические тенденции в творчестве многих крупных художников, работающих в буржуазных странах.

Волнующие нас проблемы развития современного искусства являются актуальными и для многих прогрессивных художников Европы и Америки, сознающих тяжелое, кризисное состояние модернистской музыки. Они задумываются над проблемами реализма и народности, ищут пути демократизации музыкального искусства. Нужно сказать, этим прогрессивным художникам порой бывает очень трудно оставаться верными передовым принципам в удушливой атмосфере идейного разброда и коммерческого предпринимательства. Конечно, в музыкальном искусстве буржуазных стран еще очень сильны декадентские формалистические тенденции. Но было бы совершенно неправильно распространять такое представление на всю современную музыку Запада.

У нас, безусловно, есть «свои счеты» с западными музыкантами. Мы справедливо негодуем и возмущаемся грубыми извращениями формалистического порядка, характерными для современной буржуазной музыки, решительно отвергаем антинародные, космополитические установки модернизма. Но в горячих творческих спорах с прогрессивными музыкантами Запада мы должны добиться полного взаимопонимания. Я убежден, что при наличии тесного контакта мы можем договориться по спорным вопросам—и вместе посмеяться над тем, что действительно смешно, и вместе порадоваться тому, что действительно хорошо, прогрессивно, что служит настоящей, большой культуре, что помогает делу мира и дружбы народов.

Встречи с крупнейшими музыкантами многих стран Европы, так же как и непосредственное соприкосновение с их творчеством, убеждают меня, что мы, советские музыкальные деятели, должны очень чутко и

внимательно следить за процессами, происходящими в музыкальной жизни капиталистических стран, глубоко вникать в творческие проблемы, встающие перед прогрессивными западными композиторами, помогать им с позиций художественной идейности бороться за высокое реалистическое искусство современности. Мы должны чаще встречаться с ними, горячо и откровенно спорить с ними, сближая там, где это только возможно, точки зрения во имя торжества высоких идеалов демократического искусства.

Я верю, что все крупные, мыслящие художники, все подлинно талантливые музыканты мира не только сочувствуют основным принципам демократического искусства, которые отстаиваем мы, но и готовы следовать им. И наш долг—помочь успеху этого дела, помочь сплочению всех прогрессивных музыкальных сил мира вокруг великой и благородной цели создания музыки, достойной своего народа, воспевающей светлое будущее человечества.

Вот в этом движении Союз советских композиторов должен быть застрельщиком. Он должен активно и последовательно бороться за консолидацию всех лучших, всех передовых музыкальных деятелей мира. Он должен изучать современное творчество композиторов стран народной демократии, являющихся верными нашими союзниками и соратниками, изучать современную западную музыку, остро критиковать недостатки, вскрывать формалистические извращения и вместе с тем горячо, смело поддерживать все передовое, все по-настоящему новаторское, по-настоящему талантливое.

На основании личного опыта утверждаю, что к нашему голосу, к высказываниям наших композиторов и критиков чутко прислушиваются во всем мире. Наша музыка звучит повсеместно. Ее играют в концертах, транслируют по радио, записывают на грампластинки; советские песни звучат в исполнении профессионалов и любителей, на фестивалях демократической молодежи, на рабочих митингах и демонстрациях. Наши замечательные исполнители с неизменным успехом выступают во многих зарубежных странах, завоевывая горячие симпатии большой демократической аудитории и безусловное признание критики.

Мы обязаны поддерживать тесный дружеский и деловой контакт с музыкальными организациями отдельных стран, делиться творческим опытом, изучать современную зарубежную музыку, труды зарубежных музыковедов. Другими словами, мы должны полностью использовать широкие возможности обмена опытом, взаимной учебы—для успешной борьбы за высокие идеи прогрессивного, демократического искусства народов.

Нам очень много дано, и с нас многое спросится. Славный тридцатисемилетний путь советской музыки—надежный залог успешного решения всех, даже наиболее трудных, задач. Владея великим опытом мирового музыкального искусства, опираясь на замечательные традиции

русской классической музыки, на беспредельные сокровища народного искусства нашей многонациональной страны, мы будем продолжать успешное строительство социалистической музыкальной культуры.

«Советская музыка», 1955, № 7. Этой статьей А. И. Хачатурян принял участие в широкой творческой дискуссии, развернувшейся на страницах печати перед Вторым съездом Союза композиторов СССР.

Статья печатается с небольшими сокращениями и изменениями.

ИЗ ВЫСКАЗЫВАНИЙ ХАЧАТУРЯНА

Теоретики авангарда обычно делят всех современных композиторов на две группы—«строителей-изобретателей нового музыкального языка» и так называемых «фольклорных композиторов», якобы застрявших в тисках народной художественной традиции. К первой группе с почтением причисляются всевозможные эпигоны «Новой Венской школы», главным образом Антона Веберна, а также сторонники новейших систем композиции на основе метода алеаторики, сонористики, конкретной и электронной музыки. К «фольклористам» эти теоретики ничтоже сумняшеся относят Бела Бартока, Золтана Кодая, Эйтора Villа Лобоса, Бенджамина Бриттена, Карла Орфа, и конечно, автора этих строк. Ну, что ж, я в неплохой компании. Однако по свойству своего характера не могу безразлично пройти мимо этих теорий, не высказать свое отношение к проблеме народности искусства.

Для меня никогда не существовало дилеммы писать музыку в том или ином стиле, быть близким к народу, к его музыкальной речи, или выдумывать какие-то новые формулы и приемы письма. Стиль композитора, как мне представляется, есть неотъемлемое свойство его творческой индивидуальности, его слышания мира, результат музыкальных впечатлений, впитанных с раннего детства и пройденной школы жизни и искусства...

* * *

Творческий гений народа создает величайшие ценности искусства, сохраняющие в веках свое непреходящее значение, неповторимый художественный аромат. Каждое соприкосновение с народной музыкой армянской, русской, украинской, грузинской, негритянской, испанской, шотландской, индийской неизменно вызывает во мне чувство восхищения бесконечным многообразием и красотой форм, жанров, стилистических особенностей мелодий, ритмов, гармоний. До сих пор для меня остается неразрешимой загадкой—как возникали эти неувядаемо прекрасные песни, выразившие чувства и мысли многих поколений людей, живших нередко в глубокой нищете, подвергавшихся социальному и национальному гнету, преследованиям иноземцев-завоевателей. Как сохранились они в устной традиции, восходящей порой к отдаленным време-

нам средневековья? Наконец, какими таинственными нитями эти мелодии связаны с особенностями национальной жизни, с природой страны, с ее пейзажем? Мне думается, эти связи с родной почвой столь же прочны и глубоки, как неповторимы вкусовые качества винограда, возросшего на определенной почве, как аромат цветка, растущего в долине или на склонах гор, на лесной полянке или в саду.

Народная песня. Мне удалось побывать во многих странах мира. И знакомясь с той или иной страной, с жизнью и культурой ее народа, я всегда стремлюсь как можно лучше и ближе узнать не только творческие достижения ее композиторов, но и народное искусство—песню, инструментальную музыку, танец. Живя в Советском Союзе, стране, объединяющей свыше ста различных народностей, я пытаюсь по мере сил приобщаться к истокам национального искусства этих народов. Естественно, что мои представления о народной музыке, мое понимание ее внутренних законов и особенностей глубже всего проявляются в отношении музыки моего народа, музыки впитанной мной, что называется, с молоком матери. Задумываясь о часто обсуждаемой и у нас и на Западе проблеме народности искусства, я, естественно, опираюсь прежде всего на свой композиторский опыт. А этот опыт вновь и вновь напоминает мне, сколь многим я обязан родной армянской национальной музыкальной культуре, как и музыкальной культуре других народов Закавказья, среди которых я провел годы детства и юности...

* * *

Скажу попутно, задача подлинно научного исследования особенностей народного музыкального языка Армении, Грузии, Азербайджана, Узбекистана, Туркмении и других республик Советского Союза все еще ждет своего решения. Перед нашими музыковедами и фольклористами—непочатый край работы. Целые пласты древнего профессионального и народного искусства еще ждут своих исследователей. Многие хорошо нам известные особенности народного музицирования, народной полифонии, манеры вокального и инструментального исполнения, восхищающие слушателей, еще не получили достаточно глубокого научного объяснения. Ценнейшие музыкальные находки, уникальные музыкальные документы далекого прошлого русской, украинской, армянской, грузинской, узбекской музыки все еще не изданы, не подвергнуты научному анализу. Нужно ли напоминать о том, что без хорошего знания музыкальной истории, музыкального прошлого невозможно полностью выявить и раскрыть национальное своеобразие музыки современной. Исключительный интерес, с моей точки зрения, представляет проблема взаимодействия национальных музыкальных культур народов, веками живших по соседству друг с другом. Например: грузин и армян, армян и азербайджанцев, узбеков и таджиков, казахов и киргизов. Если бы у меня было достаточно знаний в этой области, и если бы я располагал временем, я бы счел для себя долгом и интереснейшим делом углубиться в эти проблемы.

Вспоминаю свою юность. Сколько раз на улицах и дворах Тбилиси мне доводилось слышать пение армянских ашугов, которые наряду со своими родными песнями виртуозно исполняли грузинские мелодии. И народные праздники в Грузии, где нередко в потоке грузинских мелодий можно услышать азербайджанскую или армянскую песню, причем звучат они в своеобразном, несколько измененном варианте. И при всем этом—как отличаются по своему интонационному рисунку, ритмике, манере подачи, колориту песни Грузии от песен Армении!

* * *

Очевидно, моей творческой индивидуальности свойственна тяга к «концертности», к стилю красочно-виртуозного письма. Мне по сердцу сама задача создания произведения, в котором преобладает жизнерадостное начало свободного соревнования солиста-виртуоза с симфоническим оркестром.

(Впрочем скромность фактуры второй части моего фортепианного концерта, прослушанного Сергеем Прокофьевым еще в процессе сочинения, вызвала его шутливое замечание: «А здесь что ж пианист у вас будет мух ловить?»).

Фортепианный концерт, впервые представленный публике Оборинным, вошел затем в репертуар многих пианистов и у нас и за рубежом. Я горжусь тем, что его сыграл один из крупнейших пианистов нашего времени Артур Рубинштейн.

Через три года после появления на симфонической эстраде фортепианного концерта я начал работать над сочинением концерта для скрипки с оркестром. Писал я его с огромным увлечением. Музыкальные мысли переполняли меня, опережая темпы записи их на нотной бумаге. Концерт писался в Доме творчества Союза композиторов «Руза»—замечательном уголке в ста километрах от Москвы, на берегу Москва-реки в густом сосновом бору.

* * *

Несколько слов о балете «Спартак». Я задумал его еще в 1950 году. Находясь тогда в поездке по Италии, посещая исторические памятники Рима, особенно величественный Колизей, каждый камень которого является молчаливым свидетелем пышных празднеств римской знати и кровавых игр гладиаторов, я особенно глубоко проникся этой идеей. Однако, как мне вспоминается сегодня, некоторые мои коллеги и друзья выражали тогда сомнения в целесообразности обращения к этой теме, уводившей в далекую историю. Глубоко убежден, что эти суждения были ошибочными. Эпоха Спартака, восстание гладиаторов, вылившееся в могучее движение угнетенных народов против тирании Рима,—волнующая эпоха в жизни человечества. Сейчас, когда все новые и новые народы просыпаются от многовекового сна и вступают в борьбу за свою национальную независимость, бессмертный образ народного вожака Спартака приобретает особое обаяние. И работая над музыкой балета, посвященного этой эпохе, стремясь постигнуть атмосферу древ-

него Рима, воссоздать музыкой далекое историческое прошлое, я неизменно ощущал духовную близость Спартака нашей бурной эпохе, нашей борьбе против всяческой тирании, борьбе угнетенных народов мира против колониализма. Может быть, эти ощущения помогали мне и в поисках музыкального языка балета. Я видел свою задачу не в музыкальной стилизации или реставрации элементов античного искусства (кстати сказать, история не сохранила нам достоверных свидетельств о музыке античности), но в попытке проникнуть в духовный мир людей того времени с позиций современности. Отсюда—и характер музыкальной речи, основанной на использовании выразительных средств современного искусства.

* * *

Среди многих и многих встреч с большими людьми современного зарубежного искусства и литературы мне хочется совсем коротко рассказать о посещении великого американского писателя Эрнста Хемингуэя и гениального киноактера Чарли Чаплина.

Хемингуэя мы с Ниной Макаровой посетили незадолго до его трагической кончины в его доме на острове Куба. В этом человеке все было оригинально—внешность, манера говорить, образ жизни, обстановка, которой он и его жена Мери себя окружили. Небольшой дом в глубине парка, комнаты, заставленные стеллажами с книгами, шкуры и чучела животных—охотничьи трофеи писателя и его супруги. Хемингуэй был искренне рад встрече с советскими людьми, он с интересом расспрашивал нас о Москве, о жизни нашего народа...

Летом 1965 года во время пребывания в Швейцарии я был счастлив представившемуся случаю посетить дом Чарли Чаплина, познакомиться с этим обаятельным человеком, с его чудесной семьей. В свои семьдесят шесть лет он казался молодым, необычайно подвижным, излучающим сердечное тепло. Незабываема его улыбка—добрая, почти застенчивая. Как известно, Чаплин сочиняет музыку к своим фильмам. Естественно, я попросил его сыграть мне что-нибудь из его сочинений. Наш хозяин не заставил себя долго просить, очень решительно подошел к роялю, поднял крышку, придвинул стул, примерился... и этим дело и кончилось.

Но сценка была разыграна блестяще... Много интересных, много ярко талантливых людей встретилось мне на жизненном пути. Каждый прожитый день несет новые подчас не простые задачи. И я благодарен судьбе за то, что самый характер моей профессии композитора, дирижера, педагога создает широкие возможности для тесного общения с людьми.

СОВРЕМЕННИКИ О А. И. ХАЧАТУРЯНЕ

Б. В. АСАФЬЕВ

АРАМ ХАЧАТУРЯН

Это, прежде всего, пир музыки. Нечто рубенсовское в пышности наслаждающейся жизнью мелодики и роскоши оркестровых звучаний. И не только тут пышность, но и изобилие, щедрость: грозди мелодий и орнаментов. Словно вкушаешь музыку, расточительно привольную, радующуюся своему изобилию. Он не может создавать вне ощущения солнца, света, яркости тканей в игре напевов и ритмов, в сочности красок оркестра, больше того, в атмосфере гедонизма.

Повторяю, это Рубенс нашей музыки, но Рубенс восточных сказок, потому что Хачатурян—музыкант из стран дивных красочных поэм и прекрасных узорчатых мелодий. Но его пленила культура творчества тех славных русских композиторов-классиков, которые, увлекаясь природой и жизненной мудростью Востока, очарованные народным музыкальным гением Востока, создали на традициях и на личных впечатлениях от восточной музыки русскую музыку от Востока. Тут наряду с Глинкой, затем Бородиным и Римским-Корсаковым, хочется особенно выделить солнечного Балакирева с его «Тамарой», «Исламеем» и восточными по колориту несколькими выразительнейшими романсами (Грузинская песнь, Песнь Селима «Месяц плывет»). Именно Балакирев ассоциируется ближе и скорее всего с тем, что сейчас свойственно в широких масштабах и в условиях современного оркестра с его роскошной палитрой импровизационному стилю Хачатуряна. Тоже распевному, тоже орнаментальному, тоже цементируемому плясовыми ритмами рисунку изобильных напевов, как и у Балакирева, у Хачатуряна соответствует звено за звеном чередующаяся звукопись оркестра, звукопись в пластичной оправе, звукопись всегда нарядная и картинно-иллюзорная.

В какой бы форме ни являлась музыка Хачатуряна, в ней все же непременно обнаружится импровизационно-привольное звеньевое построение, то есть данные напев и ритм в вариантных сопоставлениях со множеством узоров на остинатном рисунке. Гамма настроений и смена их—беспредельны: от томных, нежных, изысканно-рыцарственных высказываний и образов до величаво-грозных, плотоядно-страстных, жгуче-солнечных. И всюду всегда слух ошеломлен щедростью вырази-

тельных средств и неисчерпаемостью выдумки. Роскошь музыки достигает порой иллюзии монотонности—у слушателей, в силу именно безоглядной изобильности и пестрой смены драгоценностей: словно пересыпаются лучистые драгоценные камни, и нанизывается ожерелье за ожерельем, и смены красок в оркестре и смены звеньев-настроений кажутся перемежающейся игрой сияний камней, от яркостей бриллиантовых лучей до элегической прелести жемчуга!

В Хачатуряне музыкальное сказание о Востоке переживает пышное Возрождение и даже новую жизнь, и еще более того—открытие новых стран—сфер музыки, озаренных светом радостного жизнепостижения и любовью к красоте жизни.

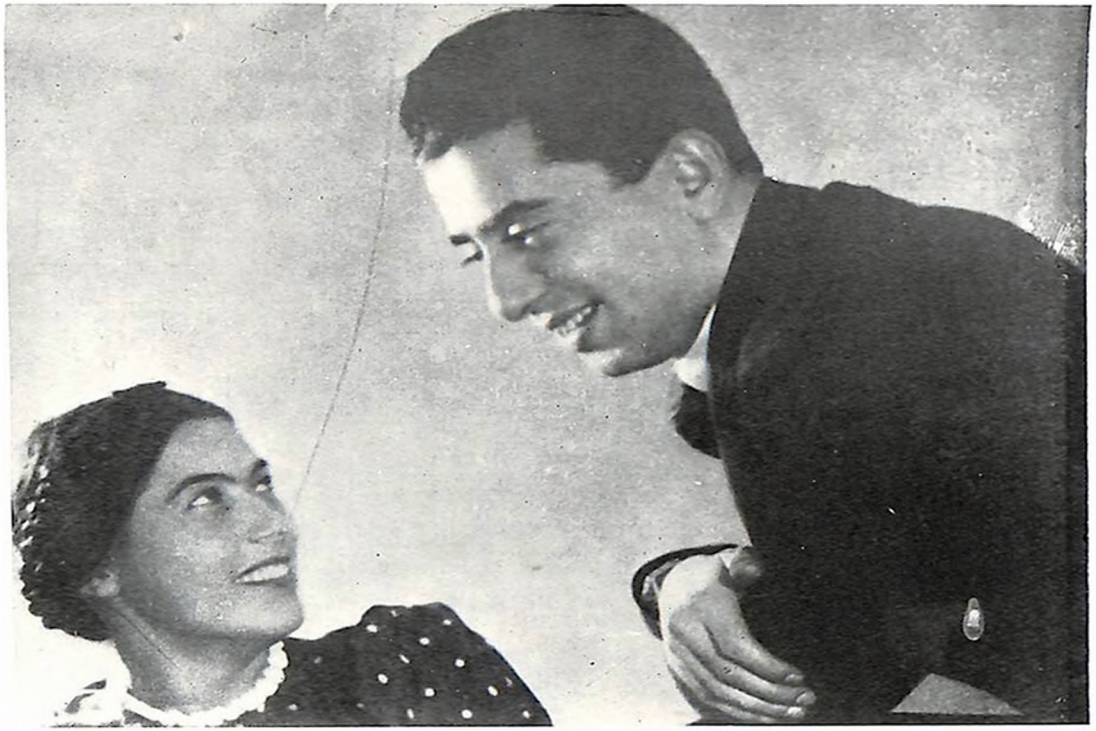
Хачатурян всем своим рубенсовским темпераментом, всей свойственной природе его музыки тягой к чувственным «прелестям звукотканей» выступает провозвестником реальности истинного гедонизма, ничего общего не имеющего с расслабленностью модернистической цивилизации, но уходящего глубоко в народные корни.

Этот родник хачатуряновских интонаций—многоликая образная песенность и плясовые ритмы народов Востока (разумею прежде всего страны и народы Кавказа и Закавказья, спаянные с русской культурой музыки, но своими «началами» уводящие слух и в Иран, и в другую сторону—в гомеровски широковетвистую музыкальную культуру Средиземноморья). Родник этот вечно юный, и связи, через соприкосновение с ним возникающие,—связи дальнозоркие. Тут, в краю неохватных еще возможностей, музыка еще и еще найдет для себя молодость и жизнерадостность, и то, чему можно уже сейчас сочувствовать в творчестве Хачатуряна, созревающем на наших глазах, разовьется в ближайшие десятилетия в век музыки, подобный кватроченто в живописи. Это возрождение из мелоса ближневосточных народов музыки великолепных монументальных форм в соревновании с тем, что подарили вековой музыкальной культуре Север и Запад. Но в этом богатейшем роднике ритмов и мелодий, созданных как отражение действительности в интонациях исторически многоопытными народами, заключается не только жизнерадостность, а и жизнеупорство от веками просветленного сознания. Достаточно вспомнить песни ашугов, чтобы ощутить именно мудрость их жизнеупорного мелоса и вложенное в него, отложившееся в нем народно-серьезное, высоко-этическое отношение к действительности.

Как разовьется эта сфера художественного сознания в рубенсовском по природе своей творчестве Хачатуряна, гадать не стоит. Творчество его, в стадии юности по своему гедонистическому размаху и любви к жизни в ее красоте, и оно несет с собою снопы ярких лучей света в наш симфонизм.

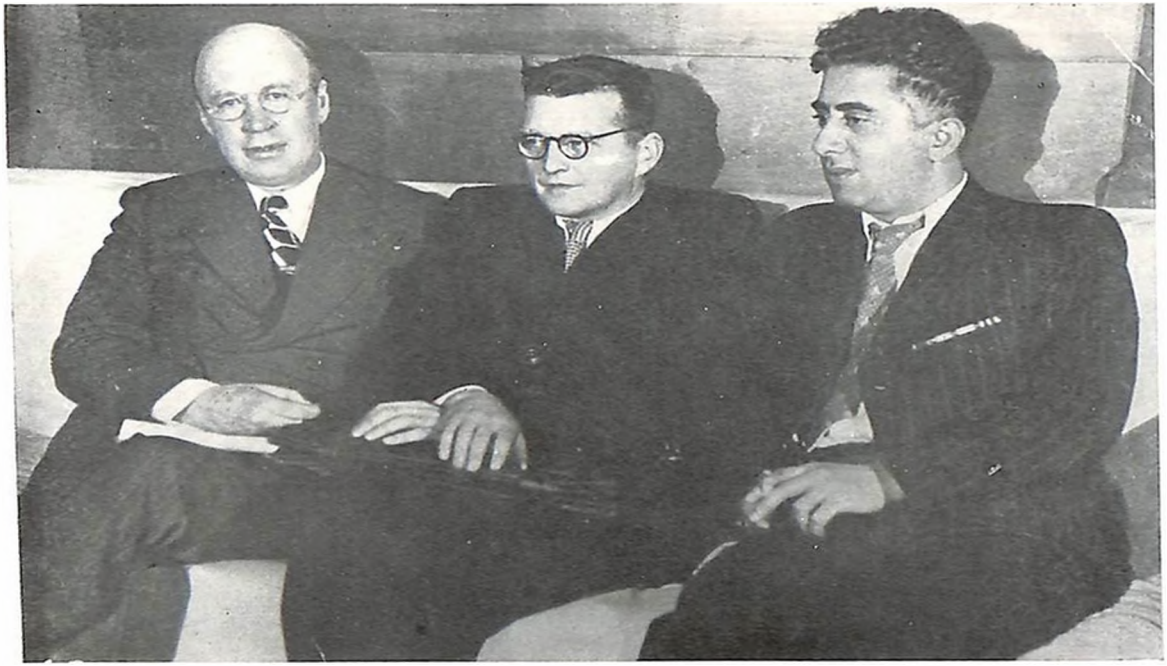
Искусство Хачатуряна зовет: «Да, будет свет! И да будет радость!». Теперь, в канун победы, эти зовы, пусть в восточно-колоритной оправе, но зовы жизни упорные, особенно манят и пленяют, а потому стоит ли внушать Хачатуряну старые заповеди эстетики чувства меры, то есть,

В квартете виолончелистов в училище им. Гнесиных. Крайний справа— А. Хачатурян (Москва, 1926).



А. Хачатурян с женой—композитором Ниной Макаровой (1937).

А. Хачатурян в мастерской художника П. Кончаловского.

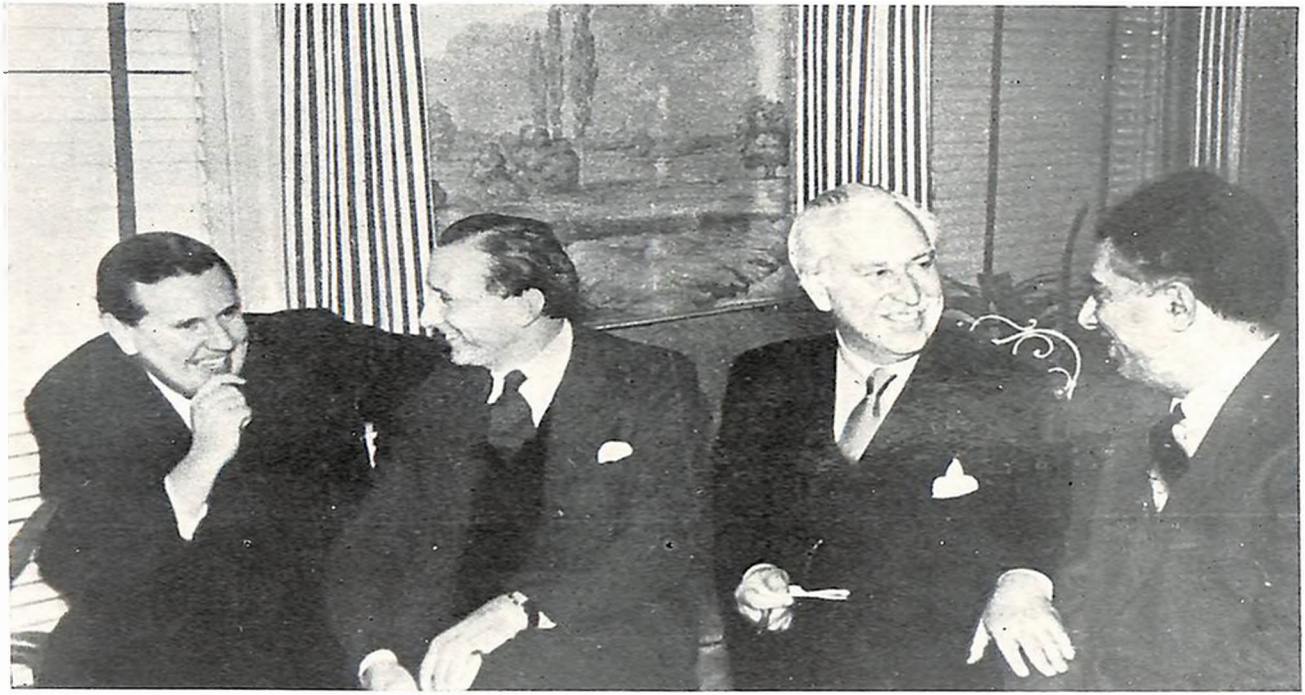


С. Прокофьев, Д. Шостакович и А. Хачатурян (Москва, 1945).

Сергей Прокофьев, Иван Козловский, Арам Хачатурян и Дмитрий Кабалевский (Москва, 1946).

После авторского концерта А. Хачатуряна. Слева направо—А. Хачатурян, Маршал Советского Союза И. Баграмян и скрипач Д. Ойстрах (Рига, 1947).

У развалин Помпеи (Италия, 1951).



Арам Хачатурян беседует с английским дирижером и композитором Артуром Блиссом. Крайний слева—английский композитор Арнольд Малькольм (Лондон, 1954).

что роскошь плюс роскошь и еще раз роскошь красочности в музыке, как и во всяком искусстве, требует глубоких контрастов. Это знали наши классики русской музыки о Востоке и знают музыканты Востока. Но право же, хотя досадно было бы, если дарование Хачатуряна остановилось бы на горделивом юном самоуслаждении роскошью мастерства и изобилием фантазии[1], все-таки оно—солнечно и поет гимн вечно возрождающейся жизни. А за это стоит быть благодарным даровитому композитору, чарующему слух буйной роскошью мелодий и орнаментов.

1945 г.

---

[1] В то время, когда писался этот очерк, Б. В. Асафьеву еще не были известны (впоследствии высоко оцененные им) балет «Гаянэ» и Вторая симфония А. Хачатуряна. Тем более он не мог знать созданные А. Хачатуряном значительно позднее музыку к кинофильмам и особенно балет «Спартак». В этих произведениях творчество А. Хачатуряна достигло полного расцвета, большого идейно-тематического и жанрового разнообразия, возвысилось до воплощения трагедийных и эпико-героических образов.

3—931

Аром Хачатурян глубоко прочувствовал и познал душу армянской народной песни, которая вдохновила его свежую и прекрасную музыку.

Он представил миру армянскую песню, прославленную своим приемом своего великого таланта.

А. Исаакян

Автограф Аветика Исаакяна

АВЕТИК ИСААКЯН

Арам Хачатурян глубоко прочувствовал и познал душу армянской народной песни, которая вдохновляла его свежую и прекрасную музыку.

Он представил миру армянскую песню, преломленную сквозь призму своего великого таланта.

Հրատ Ջաուշյանի երաժշտությունից սիրով ու հիացմունքով կգրեի հեղինվիզ գեղեցիկ 30-ական թվեր հանձնեիներ: Երբ արվեստագետը ուրիշի արվեստում գրաված ու շաղախված մարդ, ընկալունակ ներաշխարհներ, գրականությունը ներքին ցնծոք քերում հրաշ դիպ:

Կամ երեկ իրեն Ջաուշյանը հարազատ ստացավ ինձ: Մեծ քա ու գեղեցիկ, որ գարշ ուներ արվեստագետի դիպ, որի հանկարծակի հարազատվեց էր իր ժողովրդի գիտակցումն ընդլայնած ոգեկոչ վերաբերմունքից: Արժեքը միայն հրաշալոն չէ, որ նուվերը իր էներգաշունչը ունեցողներ ժողովրդական երաժշտության գանձարանից: Արվեստի, հոգեկանության բնության պատկերացման մեջ նոր ներանցը գրարանցվեց է: Ինձ համար հրաշ արվեստի մեծագույն արժեքը ժողովրդի հոգեկերպի հանձնելն էր, ընդարձակելն ու ժողովրդի հասանելիքի դարձնելն իր գանձանոցում վերջնական քնարերգի տեսք է: Ջաուշյանը ընդգրկումները տաղանդաբանորեն էին: Ցանկանում արվեստը ունի մեկնաբանություն: Կա: Դա սիմֆոնիան, ունկնդրանքներ հանգստանում է: Եվ էրեք անհանգստանան ստեղծագործությունը ինքնարժեք է, որ կարգալուն ընդարձակի հանար գաղափարներ կգտնվեր, ուզում ինձ խոսք արվեստագիտության գրումը տրված է: Ջաուշյանը ինձ արվեստը հոր էներգիաներ ուզգալու նշանակություն հանար:

Այդ էներգիան խայթեց բանալին ուղիներ, գրքերի խորհրդավոր գրաստանը: Ինչպես ուղիներ ընթացքը ճնշեց ինձ. քաջալերանքը: Ու մինչև այսօր խայտառակ է նրա հարազատությունը, հաղորդակցվելով գարձելով հայրենի երաժշտությունը ամենաբարձրագույն ընթացքին:

Մարտիրոս Սարյան

15 VIII 1970 Երևան

Автограф Мартироса Сарьяна

МАРТИРОС САРЬЯН

С любовью и интересом я начал следить за музыкой Арама Хачатуряна уже с 30-х годов. Когда художник в искусстве другого подмечает и улавливает черты общие и родственные, он связывается с ним узами особенно тесными. Так от сочинения к сочинению стал мне близок Хачатурян. Слушая его музыку, чувствуешь: перед тобой художник, чье кредо сформировалось и окрепло в творчески активном отношении к своему народу. Ценно не только то, что композитор вскормил свою палитру сокровищами народной музыки. В истории искусства, особенно музыкального, это встречается не так уж редко. Для меня самая великая заслуга его искусства—в обобщенном воссоздании образа народа, во вдохновенно запечатленной характеристике родной природы и духа народного.

Художественные представления Хачатуряна масштабны.

Истинное искусство предъявляет еще одно чрезвычайно важное требование. Это утверждение неповторимой творческой индивидуальности. Если же эта индивидуальность настолько самобытна, что в процессе развития искусства воспринимается как открытие,—что и говорить, вклад художника становится особенно значителен. Творчество Хачатуряна явилось новым вкладом в национальную культуру. Он проложил множество путей, таинственных и пленительных путей искусства.

По главному из них прошел он сам, Хачатурян. И до сих пор идет своей уверенной поступью, приобщая родную музыку к движению мирового музыкального искусства.

1970

Д. Д. ШОСТАКОВИЧ

АРАМ ХАЧАТУРЯН

Летом 1934 года мне пришлось ехать из Ленинграда в Баку.

В Москве, на перроне вокзала, один из моих московских друзей познакомил меня с Арамом Ильичом Хачатуряном. О нем я слышал уже раньше. Мне были известны некоторые его произведения. Арам Ильич ехал из Москвы в Ереван, и по счастливой случайности мы очутились в одном вагоне. Хачатурян только что окончил тогда Московскую консерваторию и ехал к себе на родину, в Армению. Лето в тот год стояло жаркое, в вагоне было душно. Путешествие было довольно тяжелое, но Хачатурян оказался очень хорошим спутником, и это скрасило наше длительное путешествие. В Баку мы расстались, обменявшись адресами, и так завязались наши хорошие, дружеские отношения...

Я часто думаю о своеобразии творческого пути Хачатуряна. У некоторых композиторов дарование проявляется очень рано: с детства они начинают учиться музыке и рано становятся композиторами; у других из-за целого ряда причин композиторские способности проявляются позднее. Несмотря на то, что музыкальные наклонности проявились у Арама Ильича еще в детстве (родители его были также очень музыкальные и любящие музыку люди), систематические занятия музыкой он смог начать лишь в девятнадцатилетнем возрасте, когда в 1923 году он поступил в Московский музыкальный техникум им. Гнесиных.

Детство Хачатуряна целиком прошло под знаком некоей «самодеятельности»: будущий выдающийся советский композитор очень любил в детстве петь и аккомпанировать себе на ударных инструментах.

После поступления в музыкальный техникум, где его выдающиеся музыкальные способности привлекли с самого начала внимание педагогов, в нем долго еще происходила острая внутренняя борьба. Он не мог решить, следует ли ему стать ученым, или музыкантом. Нужно сказать, что еще в 1922 году Арам Ильич поступил на физико-математический факультет Московского университета и собирался посвятить себя науке.

Интересно, что в техникум им. Гнесиных Хачатурян поступил по классу виолончели, будучи при этом совершенно неподготовленным. Нот он не знал, играл только по слуху, и лишь благодаря необыкновенной

чуткости и настоянням М. Ф. Гнесина—композитора и педагога, присутствовавшего на экзаменах, Хачатурян был принят в техникум: Гнесин почувствовал в робком музицировании молодого человека большой музыкальный талант. Еще в стенах техникума им. Гнесиных Хачатурян начал сочинять музыку и обнаружил несомненное композиторское дарование, которое быстро развивалось под руководством его первого педагога М. Ф. Гнесина.

После окончания техникума в 1929 году Арам Ильич поступил в Московскую государственную консерваторию, которую блестяще окончил в 1934 году, пройдя полный курс композиторского факультета. Основным его руководителем в консерватории был композитор Н. Я. Мясковский. По окончании консерватории Хачатурян, как окончивший с отличием, был оставлен аспирантом. Он прошел аспирантский курс под руководством Мясковского. Имя Хачатуряна высечено на мраморной доске окончивших с золотой медалью воспитанников консерватории наряду с Рахманиновым, Танеевым, Скрябиным, Игумновым и другими.

По окончании консерватории Хачатурян стал много и плодотворно работать. Он написал целый ряд интересных сочинений: Первую и Вторую симфонии, концерт для фортепиано, концерт для скрипки, балеты «Счастье» и «Гаянэ», концерт для виолончели и ряд других произведений. Все они, несомненно, являются значительнейшим вкладом в нашу советскую музыкальную культуру.

Я очень хорошо помню то большое и сильное впечатление, которое на меня произвела Первая симфония, впервые исполненная в Ленинграде в 1936 году под управлением дирижера Штидри. Еще до исполнения симфонии Хачатурян ознакомил меня с ее партитурой. Меня поразило необыкновенное мелодическое богатство этого произведения, превосходнейшая яркая оркестровка, глубокая содержательность музыкального материала и его общий праздничный и радостный колорит. О музыке Первой симфонии можно сказать, что это настоящее упоение красотой и радостями жизни. Помнится, что на премьере Первой симфонии было очень много музыкантов, которые испытывали примерно то же чувство, что и я, чувство радости по случаю появления очень большого и талантливого композитора. Я часто вспоминаю Первую симфонию Хачатуряна и то впечатление, которое она произвела при первом исполнении.

Следующее сочинение, с которым мне пришлось познакомиться, был концерт для фортепиано с оркестром, занявший почетное место в репертуаре пианистов. Впервые я его слышал в превосходном исполнении Льва Оборина. В концерте был сделан значительный шаг вперед по сравнению с Первой симфонией. При большом, виртуозном блеске этого произведения в нем чувствовалась большая, глубокая мысль и еще больший симфонический размах, нежели в Первой симфонии. В этом концерте Хачатуряну удалось сочетать виртуозное богатство с глубиной содержания.

Скрипичный концерт Хачатуряна, также обрадовавший большими достоинствами, как мне кажется, все же несколько уступает фортепиан-

ному концерту: в скрипичном концерте и еще в большей мере в виолончельном концерте Хачатурян несколько увлекается виртуозными возможностями солирующих инструментов в ущерб глубине музыкального содержания. С этой стороны я все же ставлю скрипичный концерт значительно выше, нежели виолончельный.

В мою задачу не входит подробный и детальный анализ всего, в высшей степени сложного и интересного пути Хачатуряна, но на одно, очень важное обстоятельство хочу указать—на факт теснейшей связи его музыки с родным армянским фольклором. Народные истоки в творчестве Хачатуряна столь ярки и самобытны, они до такой степени окрасили его композиторскую индивидуальность, что достаточно сыграть несколько тактов из любого его произведения, чтобы сразу можно было догадаться, что это Хачатурян.

Он награжден орденом Ленина, орденом Трудового Красного Знамени.

Являясь образованнейшим музыкантом, Хачатурян постиг, понял и внутренне переработал, сообразно своей индивидуальности, многое из того, что дала мировая музыкальная культура. Глубока и органична его связь с русской музыкальной культурой: со студенческих лет он воспитывался на лучших образцах музыки Глинки, Чайковского, Бородина, Мусоргского и Римского-Корсакова.

В беседах со мной Хачатурян неоднократно говорил о том, что эти авторы являются его любимыми композиторами. Без сомнения, великие мастера русской музыки сильно повлияли на формирование творчества Хачатуряна, и это влияние принесло ему большую пользу. Несмотря на разницу музыкального языка, у Хачатуряна есть много общего с Бородиным, этим родоначальником нашего русского, я бы сказал, богатырского—полнокровного, здорового, жизнеутверждающего—симфонизма. Без сомнения, эти качества Бородина имеются и в творчестве Хачатуряна.

В то же время у Чайковского Хачатурян научился создавать драматургически развитые симфонические произведения. Ведь, пожалуй, никто так сильно не владел искусством музыкальной драматургии, как Чайковский.

Наконец, знакомство с партитурами Римского-Корсакова немало научило Хачатуряна пользоваться богатейшими оркестровыми красками. Среди современных советских композиторов мало кто так владеет современными ресурсами симфонического оркестра, как Хачатурян.

Влияние этих великих композиторов—Чайковского, Римского-Корсакова и Бородина—ни в коей степени не подавило композиторскую индивидуальность Хачатуряна. Индивидуальная композиторская физиономия Хачатуряна очень ярка. Эти влияния лишь умножили его творческие возможности.

Я хочу остановиться также на Второй симфонии Хачатуряна, созданной им в 1943 году.

События Великой Отечественной войны нашли отражение в твор-

честве советских художников. Эта симфония явилась замечательным отзвуком военных событий. В трагических частях Второй симфонии автор добивается необыкновенной силы. Вторая симфония—это, пожалуй, первое сочинение Хачатуряна, в котором трагическое начало подымается на очень большую высоту. Но, несмотря на свою трагическую сущность, это произведение полно глубокого оптимизма и глубокой веры в наше правое дело, в нашу победу. В симфонии много траурных звучаний и в то же время—ликующего торжества. Сочетание трагического и жизнеутверждающего приобретает здесь большую силу.

А. И. Хачатурян является автором Государственного гимна Армянской ССР.

* * *

Большим событием в нашей музыкальной жизни мне представляется новое сочинение А. Хачатуряна—балет «Спартак».

Яркость и контрастность музыкальных тем-характеристик и смелость, с которой они сталкиваются,—это первое впечатление, которое выносишь, просматривая партитуру «Спартака».

Прекрасная способность А. Хачатуряна наделять своих героев характерными музыкальными образами-темами с новой силой проявилась в балете «Спартак». Автор умело сочетает здесь принципы симфонического развития со спецификой требований, предъявляемых к хореографическому искусству. К этому следует добавить, что партитуру «Спартака» отличает редкая по самобытному колориту звучность оркестра, безукоризненное умение композитора выгодно расположить в общей звуковой картине краски отдельных инструментов, находить бесконечное множество их сочетаний.

Яркость, красочность, колоритность музыки балета «Спартак» столь велики, что моментами возникает даже опасение: не потускнеет ли в результате этого основная тема-идея балета—революционная борьба рабов против своих угнетателей.

Хочется верить, что А. Хачатурян сумеет избежать этого. Тем более, что драматургическое развитие балета в общем увлекательно. Начиная от первой картины, где показываются сила и смелость Спартака, и кончая последней сценой боя, когда герой погибает, зритель с неослабевающим интересом будет следить за развертыванием сюжета.

Музыка балета «Спартак», несомненно, интересна и волнующа. Она написана талантливо, и на ней, как и на всем, что пишет А. Хачатурян, лежит печать яркой творческой индивидуальности.

Индивидуальность А. Хачатуряна, являющаяся результатом большого творческого дарования, сказывается не только в манере письма, не только в том, что буквально в каждом такте узнаешь своеобразный почерк автора. Индивидуальность А. Хачатуряна значительно шире и богаче, чем сфера только музыкальной технологии; к ней надо отнести и мироощущение композитора, основанное на глубоком оптимистическом, жизнеутверждающем толковании нашей действительности.

...Мне кажется, что одним из замечательных свойств музыки А. Хачатуряна в целом и балета «Спартак» в частности является ее народность.

Народность и национальность музыки А. Хачатуряна ярко проявляются не только в его замечательных симфониях, инструментальных концертах, но и во всех остальных произведениях, сколь ни различны они по сюжету.

В балете «Гаянэ», в музыке к драме Лермонтова «Маскарад», в сюите «Валенсианская вдова», в балете «Спартак»—всюду А. Хачатурян ярко национален. Но это не узкое понимание народности и национальности, ограниченное привычными ладовыми интонациями, гармониями или ритмами. Это подлинная народность, обогащенная вершинами мировой культуры и сама вносящая в мировую культуру свой новый ценный вклад.

Таким представляется мне новый балет А. Хачатуряна «Спартак». Это большое и радостное событие в нашей музыкальной жизни.

Я уверен, что Арам Ильич создаст еще много новых произведений, которые будут радовать наш народ и прославлять нашу родину.

1947—1956

ДАВИД ОЙСТРАХ

Первые исполнительские впечатления от музыки Арама Ильича Хачатуряна восходят к годам моей юности. Я часто играл тогда его ранние скрипичные пьесы, которые сердечно люблю и до сих пор: «Песню-поэму» и «Танец». Но наш тесный творческий контакт начался позже, ко времени создания Концерта для скрипки с оркестром.

Хорошо помню летний день 1940 года, когда Арам Ильич приехал к нам на дачу. Он был так захвачен своим новым сочинением, что сразу же устремился к роялю. Играя с присущим ему пылом и вдохновением, он заворожил всех нас. Музыка искренняя и своеобразная, исполненная мелодических красот, народного колорита, остроумия, словно искрилась. Все эти черты, которыми концерт до сих пор радует слушателей, произвели тогда незабываемое впечатление. Было ясно, что родилось новое яркое произведение, что ему предстоит большая жизнь на концертной эстраде.

Моей скрипке суждено было положить начало этой жизни. Я получил вскоре от автора экземпляр концерта, над которым и начал работать. Премьера состоялась в конце 1940 года в зале им. Чайковского. Дирижировал ныне уже покойный Александр Васильевич Гаук; со свойственными ему темпераментом и искренностью интерпретировал музыку Хачатуряна этот большой музыкант.

Высоко оценили концерт и все любители музыки. В короткий срок он был повторен дважды, покорив всех своей праздничностью, жизненным пульсом, характерными для всего творчества Хачатуряна. Смело можно сказать, что это произведение равнодушным не оставило никого.

В годы войны скрипичный концерт Хачатуряна был уже широко известен и часто звучал по радио, своим светлым характером, жизненной энергией помогая переносить невзгоды, укрепляя веру в будущее, в победу советского народа.

В дальнейшем наша творческая дружба еще больше укрепилась, особенно когда Арам Ильич стал выступать как дирижер. Мы концертировали с ним в Москве, Ленинграде, Киеве, Одессе, Харькове, Ярославле, Рыбинске, Свердловске, в закавказских республиках. Скрипичный концерт продолжал свое победное шествие и на зарубежных эстрадах.

Он выдержал большое количество записей на пластинки во многих странах мира.

Вспоминаю, как принял это произведение один из наиболее замечательных музыкантов XX века, румынский скрипач, дирижер и композитор Джордже Энеску. В Бухаресте в 1945 году я познакомил его с концертом и подарил ему партитуру. Энеску, увлеченный музыкой Хачатуряна, по партитуре выучил сольную партию и, приехав в Советский Союз, сыграл концерт блестяще и по-своему. Юношеский пыл и увлеченность, проявленные знаменитым артистом (тогда ему было 65 лет), свидетельствуют о том, как вдохновило его это произведение.

В моей педагогической практике концерт занимает одно из первых мест. Его играют все мои наиболее одаренные ученики. Так длится моя уже почти четвертьвековая дружба с Хачатуряном, с его произведениями.

1963

ЛЕВ ОБОРИН

Первая встреча с Арамом Хачатуряном... Вспоминая о ней, вижу перед собой кудрявого студента гнесинского училища, играющего на виолончели рахманиновский «Вокализ». Было это на каком-то вечере, где началось наше знакомство. А вскоре мы, студенты Московской консерватории, прослышали о том, что он—один из одареннейших учеников Николая Яковлевича Мясковского, который возлагает на Арама большие надежды...

И вот я слушаю Первую симфонию Хачатуряна (кажется, его дипломное сочинение). Что меня больше всего поразило тогда в этой музыке, это яркость, самобытность языка. Сам я в какой-то период одновременно с занятиями по фортепиано учился композиции у Мясковского, был хорошо знаком с первыми творческими опытами сверстников, знал, что своеобразие, оригинальность—самое редкое качество, отличающее настоящего композитора и приходит оно далеко не сразу... Хачатурян как-то счастливо избежал долгих поисков собственного творческого лица. Несмотря на то, что музыкой он начал заниматься довольно поздно, он сразу же заговорил «своим голосом» и стал тем Хачатуряном, которого мы все теперь знаем. В этом «дружном» (как говорят о весне) половодье таланта, мне кажется, и таится секрет творческой удачи, сопутствующей ему вот уже много лет.

Наше творческое содружество началось с исполнения Концерта для фортепиано с оркестром. Автор посвятил это произведение мне, что я с признательностью рассматриваю как оценку первому моему исполнению концерта.

Фортепианный концерт—одно из лучших сочинений Хачатуряна. Он быстро обошел эстрады нашей страны и также быстро нашел признание за рубежом. Мне кажется, трудно было бы назвать крупного пианиста, репертуар которого не включал бы этого произведения. Его одинаково любят и исполнители старших поколений, и молодежь.

Чем же увлекает меня эта музыка вот уже многие годы, начиная с первого исполнения в Москве под управлением А. Гаука и до наших дней? Да тем, пожалуй, что характерно и для всего творчества Хачатуряна: могучим темпераментом, самобытностью, яркой виртуозностью

партий солирующего инструмента и оркестра. Позволю себе сказать, что Фортепианный концерт Хачатуряна—одно из немногих современных произведений этого жанра, являющееся поистине концертом, а не просто пьесой для фортепиано с оркестром. В нем есть масштабность, есть яркое острое противопоставление и соревнование солиста и коллектива.

Играю я и другие фортепианные сочинения Хачатуряна. Недавно в Японии сыграл его новую Сонату. Знаю, что это произведение имело большой успех в исполнении Гилельса в Ленинграде, во Франции. Надолго запомнятся мне триумфы, которыми сопровождались собственные выступления А. Хачатуряна в Японии и других странах.

1963

КЛАУДИО САНТОРО

ХАЧАТУРЯН И БРАЗИЛЬСКАЯ АУДИТОРИЯ

Хачатурян является, пожалуй, самым известным и самым популярным советским композитором в Бразилии.

Меня, уже ранее слышавшего произведения этого мастера, при встрече с ним не удивила его обаятельность и жизнерадостность. Простота и темперамент Хачатуряна воплощены в его творчестве, в его манере выдвигать и развивать музыкальные идеи. Эти черты, на мой взгляд, и обусловливают в основном успех его музыки.

Бразильская публика любит проникновенную мелодию и бурный ритм. Как-то в Париже, говоря о бразильской музыке, известный профессор композиции Надя Буланже сказала: «Темперамент бразильского народа имеет большое сходство с русским темпераментом, который в музыке характеризуется быстрыми переходами от состояния душевной грусти и печали к головокружительным ритмам танцев»...

Творчество Хачатуряна обладает не только присущими ему одному особенностями, но и человечными чертами, свойственными всем лучшим произведениям советской музыки. Гуманизм содержания содействует успеху произведений советских мастеров. Гуманизм, которого так недостает в творчестве большинства современных композиторов Запада, определяет тот факт, что советская музыка стала большим искусством нашего времени, находящим живой отклик в самых различных слоях населения.

Из современных композиторов исполнители отдают предпочтение Прокофьеву, Шостаковичу, Кабалевскому и Хачатуряну, потому что их творчество в наши дни способно завоевать симпатии широкой публики. Оркестры, радиостанции, приобретатели грампластинок предпочитают этих композиторов большинству современных композиторов других стран. Мы, бразильцы, также отдаем явное предпочтение советским композиторам и среди них Хачатуряну, как одному из наиболее выдающихся. Мне часто приходится встречаться с музыкантами, желающими исполнить его Фортепианный или Скрипичный концерты или Концерт для виолончели. Однако у нас крайне трудно приобрести эти ноты, поэ-

тому некоторые пьесы Хачатуряна звучат не так часто, как могли бы. Оркестровый материал этих произведений обычно поступает к нам из Соединенных Штатов, стоит очень дорого, присылается с большой задержкой. Партитуры же сочинений Хачатуряна, например сюиту из балета «Гаянэ», можно приобрести легче. «Танец с саблями» из «Гаянэ» был одно время настоящей сенсацией. Все радиостанции постоянно передают эту музыку и не только в оригинале, но и во всевозможных переложениях, в том числе и в переложении для джаз-оркестра. Конечно, такое непочтительное отношение к произведению нас раздражает. Но с другой стороны, следует отметить, что джазовый вариант «Танца с саблями» принес композитору большую популярность среди самых широких слоев слушателей. Я берусь утверждать, не боясь ошибиться, что Хачатурян в нашей стране является самым популярным и любимым из современных композиторов. Он, пожалуй, единственный современный автор, известный самой широкой публике: от простых тружеников до представителей умственного труда. Мы можем по-разному оценивать его творчество, но невозможно отрицать его значение. В отношении формы произведений Хачатуряна, формально-технических методов и содержания его творчества существуют разные взгляды. Имеются, конечно, «пуристы», ревнители «чистого искусства», которые пытаются оспаривать значение творчества этого мастера, ссылаясь на то, что его музыка «легко проникает в массы», а это, по их мнению, является недостатком. Правда, таких судей меньшинство, и их влияние не столь уж велико.

Продолжая традиции русских классиков, Хачатурян-композитор, обладающий ярко выраженной индивидуальностью, привносит новые краски в оркестровку—краски своей родины. Подобно тому как Сарьян вносит родной армянский колорит в произведения живописи, Хачатурян выражает его в своих оркестровых полотнах.

Произведения лучших советских композиторов не только легко завладевают публикой, но они оказывают также большое влияние на развитие современной музыки в целом. Это смелое, новое искусство, не порывающее с традициями прошлого, служит для нас высоким примером. Новое искусство понимают и любят благодаря его гуманизму, прогрессивному содержанию, простоте и ясности формы не только советские люди, но также и народы всего мира.

У нас самыми известными и любимыми его произведениями являются сюита из балета «Гаянэ», Концерт для фортепиано с оркестром, Скрипичный и Виолончельный концерты, Токката для фортепиано. Симфонии Хачатуряна в Бразилии, к сожалению, неизвестны.

Отличительной особенностью произведений Хачатуряна является, несомненно, ясно выраженная мелодия, обрамленная характерной гармонией и одетая в нарядные оркестровые одежды. Национальная форма выражения с ее самобытной ритмикой и гармонией отличает Хачатуряна от других советских композиторов. Музыка Хачатуряна узнается по первым тактам. Однако своеобразие творчества композитора определяют

не только национальные моменты. Свежесть идей, бравурные темпераментные allegro или грустно-напевные lento, жизнеутверждающий тонус звучания—вот что наиболее существенно в его произведениях.

В своих симфонических и камерных сочинениях Хачатурян раскрывает душу своего народа, никогда не отклоняясь от ведущего направления передового, гуманистического искусства наших дней.

Творчество Хачатуряна, как и творчество других выдающихся советских композиторов, выполняет благородную миссию, которая состоит в том, чтобы через музыку выразить искренние чувства своего народа, содействуя таким образом братскому взаимопониманию и дружбе народов всего мира.

Рио-де-Жанейро.
1956

САМЮЭЛ БАРБЕР

9 октября 1943 года, только что демобилизовавшись из Военно-воздушных сил, где я сделал далеко не блестящую карьеру, мне довелось побывать в Бостоне, где симфонический оркестр во главе с Кусевицким исполнял мою новую пьесу. Увы, моя композиция оказалась тоже далеко не блестящей!

Зато мне очень приятно вспоминать ошеломляющий успех последовавшей вслед за тем американской премьеры Фортепианного концерта Арама Хачатуряна. Где бы ни появлялся отныне его первый исполнитель, Вильям Капелл, публика всегда заставляла его играть это сочинение. Она так и требовала: «Концерт». Уже во время репетиции Кусевицкий сказал мне со своей таинственной и заинтриговывающей улыбкой, приберегаемой обычно для самых больших событий: «Вы сейчас кое-что услышите, мой дорогой». Он был прав. И сегодня, через двадцать лет, я живо вспоминаю первое впечатление от хачатуряновских красок и ритмов. Оно не стало с годами менее свежим, так как Хачатурян говорит голосом своей страны и голосом своего народа. Композитор, который делает это с такой непосредственностью и непринужденностью,—большая редкость.

Нью-Йорк.
1963

П. ВЛАДИГЕРОВ

Искусство Арама Ильича я люблю страстно и высоко ценю.

Лично с ним я познакомился в 1948 году, во время моей первой поездки по Советскому Союзу. Музыку же его я знал намного раньше, так же как и он знал мои сочинения.

Я считаю, что Хачатурян стоит на вершине армянской музыкальной культуры, как я сейчас лично убедился, богатой яркими дарованиями; он принес армянской музыке всемирную известность. Благодаря его произведениям музыка армянского народа стала близка и понятна народам всего мира, ибо, по моему глубокому убеждению, сила его таланта в сочетании национальных традиций с самобытнейшей творческой индивидуальностью.

Хачатурян открыл широкую дорогу армянским композиторам, и идти по ней должны лишь достойные, так как достигнуть его мастерства нелегко. Арам Ильич не только выдающийся композитор, но и педагог, общественный деятель. Много сделал и делает этот замечательный музыкант для армянской культуры, громадный вклад внес в советское многонациональное искусство.

В жизни он обаятелен и прост, как все поистине большие люди. Строгий, взыскательный, он проявляет удивительное внимание и тепло к тем, кого полюбит.

У наших народов много общего. Много общего и в наших, с Арамом Ильичом, творческих принципах. Его сочная, яркая, темпераментная музыка очень близка мне; я всегда с большим нетерпением жду его новые сочинения, в которых всегда, уже с первых тактов узнаю своего большого и любимого друга.

Армения, Ереван.
1967

АЛЬФРЕД МЕНДЕЛЬСОН

С трудом верится, что в жизни молодого, горячего, шутливого и степенного, приветливого и проницательного нашего друга наступает 60-я весна.

Да, именно весна, потому что в его музыке весна, весна человечества, весна Советской Армении.

Смычок Джордже Энеску, а затем дирижерская палочка Джордже Джорджеску познакомили меня с его Концертом для скрипки и Второй симфонией...

Я узнал Хачатуряна еще больше, когда увидел великолепные результаты творческих занятий с ним его ученика и моего талантливого коллеги Анатоля Виеру (в прошлом ассистент, ныне преподаватель кафедры композиции).

Несколько раз, правда, в спешке я лично встречался с А. Хачатуряном... В 1949 году в гостеприимной комнате Союза советских композиторов, в кругу коллег, я исполнял на рояле наброски Концерта для виолончели, написанные мною ночью в номере одной из московских гостиниц. Только два слова были тогда сказаны: «Хорошая музыка». А спустя много лет он как-то спросил меня: «Как дела с Концертом для виолончели?»—«Хорошо, маэстро!»

Но не только за эти трогательные слова и воспоминания или, вернее, не столько за это мы ценим народного артиста, нашего искреннего и горячего друга.

Наряду с Дмитрием Шостаковичем Арам Хачатурян самый известный у нас советский композитор. Ему удалось создать средствами музыки одухотворенные картины человеческих страстей, кипучей жизни. Далекие горизонты, нежное мерцание и яркость красок родного неба, сладость человеческих признаний, убедительный призыв трибуна—обо всем повествует его музыка. «Так далеко и все-таки так близко»,—будто говорят его мелодии.

Арам Ильич покоряет простотой и неожиданностью. Он учит нас тому, что простота подразумевает непосредственно эмоциональное воздействие, завоевывается упорным трудом над партитурой.

Звуковое оформление его сочинений выдерживает даже самый взы-

скательный технический анализ. Глубокие басы, пунктирные органные пункты, полное слияние мелодии с гармоническим языком, неожиданные модуляции, своеобразие ладов—все эти и многие другие свойства его почерка говорят о высоком мастерстве.

Ни одной лишней ноты, ни одного аккорда, сколь бы он ни был причудлив, выпадающего из контекста... Мне кажется, что характерной чертой его музыки является, с одной стороны, неистощимая изобретательность мелодии, с другой—полифоническое раскрытие движения, дыхания, органичность этого процесса. То, что на первый взгляд нам кажется самопроизвольным, вытекающим без каких-либо усилий, по существу есть результат последовательной и удивительной логики, тем более удивительной, поскольку «действие» преимущественно развивается в сфере, казалось бы, столь эмоциональной.

Бухарест.
1963

ДЖОРДЖЕ ДЖОРДЖЕСКУ

С творчеством Арама Хачатуряна я познакомился задолго до нашей личной встречи. Однажды летом, отправляясь в санаторий на побережье Черного моря, я захватил с собой партитуру Второй симфонии. При первом же просмотре меня необыкновенно увлекло великолепие ее содержания, богатство мелодий, искренность. Вскоре мне захотелось по-настоящему изучить симфонию и исполнить ее. С нетерпением ждал я начала сезона. Осенью, по возвращении в Бухарест, я стал работать над Второй симфонией вместе с оркестром, и вскоре симфония была включена в четыре наших концерта, имевших колоссальный успех. Иначе и не могло быть с произведением столь величественным, в котором счастливо сочетаются колорит, поэзия, идущие от народного искусства, и классическая ясность формы. Сочетание оригинальное, свежее! Это произведение полное глубокого драматизма, богатое и разнообразное по звучанию. В симфонии выражены, кажется, все чувства, которые бушуют в сердцах людей. В ее звуках—гнев и возмущение, скорбь, доходящая до отчаяния, но полная энергии, и лирика, интимная и в то же время торжественная.

И всю эту гамму чувств сменяет настроение праздничности, возвещающей торжество радости жизни.

Вторая симфония Хачатуряна прочно вошла в репертуар оркестра Бухарестской филармонии. Она в значительной мере способствовала успеху и наших гастролей за рубежом: в Москве, Киеве, Ленинграде, Варшаве, Праге. Мне приходилось дирижировать ею и в Риме, Белграде, Лейпциге, а также на Первом международном фестивале им. Джордже Энеску в Бухаресте (1958).

Той же искренностью и богатством звучаний, разнообразием ритмических форм отмечены и другие произведения Хачатуряна. Сюита из балета «Гаянэ», Скрипичный и Виолончельный концерты и многие другие. И от «встреч» с этой музыкой у меня в воображении возник свой «образ Хачатуряна». Позже, когда мне удалось с ним встретиться, я убедился, что не ошибся. Я убедился, что наряду с талантом и способностью писать возвышенную и задушевную музыку он обладает и великолепными человеческими качествами—душевной теплотой, искренностью, чуткостью и вниманием. Рядом с ним я чувствовал себя как-то особенно непринужденно, радостно...

Бухарест.
1963

ЭДВАРД МИРЗОЯН

Думается, что мы далеко еще не осознали все значение творчества Арама Хачатуряна. Поясню свою мысль. В мировом музыкальном искусстве последних десятилетий можно указать на немало выдающихся явлений и крупнейших творческих фигур. Заметная их часть развивалась (или развивается) в русле, если можно так сказать, аналогичных, родственных направлений, течений, школ. На смену одним композиторам, в свое время казавшимся крупными величинами, приходили (или могут прийти) новые, продолжающие то же направление, тот же путь, но более яркие и масштабные по дарованию. Естественно, что с их появлением слава первых заметно меркнет и тускнеет. Мы сами были уже свидетелями подобных вполне закономерных переоценок.

И вот, если попытаемся оценить творчество Арама Ильича в такой перспективе времени, то оно предстанет как явление совершенно исключительное в музыке XX века. Мир музыкальных образов этого композитора настолько самобытен и так полон новых жизненных импульсов, что его не спутаешь ни с чем другим. Хачатурян выступил в определенной степени как первооткрыватель. Он «открыл» огромные богатства, таившиеся в музыке Востока, т. е. той области, которая не была по-настоящему «освоена», вернее, не была освоена на таком уровне и с тем размахом, как это удалось сделать Хачатуряну. И ценность этого одного из самых замечательных открытий музыки XX века с годами (в чем я глубоко убежден) будет ощущаться со все большей силой и очевидностью.

Музыка Хачатуряна оказала огромное влияние на творчество армянских композиторов. Лично о себе могу сказать, что с самых первых моих шагов в творчестве я находился под неотразимым обаянием искусства нашего великого современника. Мое первое непосредственное знакомство с музыкой Арама Ильича началось с его «Поэмы» для фортепиано. Это была одна из очередных пьес, которую я должен был пройти в фортепианном классе (дело происходило в 1936—37 гг.). Разучивая «Поэму», я был сразу захвачен целым потоком неожиданных и волнующих музыкальных впечатлений. Предо мною словно возник со-

вершенно новый мир. Он, казалось, был мне очень близок и в чем-то знаком и в то же время поражал непривычностью, удивительной новизной и свежестью. Непривычны были новые методы обращения со знакомым народным музыкальным материалом, сочность своеобразнейших хачатуряновских гармоний, богатство колорита, разнообразие фортепианной фактуры, которая сама по себе уже звучала очень «национально».

«Поэму» я играл с особым удовольствием и любовью, и она еще долгие годы жила в моем пианистическом «репертуаре». Тогда же на всю жизнь запомнились ослепительная, как фейерверк, музыка Фортепианного концерта и «Поэма о Сталине», в которой особенно поразило сочетание необычайной простоты с философской глубиной и масштабностью воплощения. Словом, каждое новое произведение Арама Ильича, которое ожидалось мной и моими друзьями-композиторами с большим нетерпением, не только вызывало большой восторг, но и становилось источником раздумий, вникания в творческую лабораторию композитора.

В этом смысле я всегда считал и считаю Арама Ильича своим учителем. Правда, формально я не был его учеником (хотя и, должен отметить, что постоянно пользовался и до сих пор пользуюсь его ценнейшими советами), но его музыка стала для меня большой и очень дорогой школой в самом высоком и истинном значении этого слова.

У нас бытует мнение, будто влияние музыки Хачатуряна на творчество армянских композиторов моего поколения (и даже более молодых) было настолько сильным и всеохватывающим, что в какой-то момент оно начало тормозить проявления творческой самостоятельности у каждого из нас. Должен сказать, что в этом вопросе я придерживаюсь противоположного мнения. Сошлюсь опять на свой опыт. Знакомство с глубоко самобытным и национальным искусством Арама Ильича стало для меня как бы распахнутым настежь окном в мир большой современной музыки. Оно дало ту необходимую почву, опираясь на которую я мог гораздо увереннее и, можно сказать, смелее начать свои творческие поиски. Думаю, что подобное чувство испытали и многие другие армянские композиторы моего поколения. Музыка Хачатуряна не «подавляла», а, напротив, словно окрыляла, она открывала новые, необозримые горизонты и тут уже каждый был волен идти по тому пути, который был ближе его сердцу.

Многими нитями Арам Ильич связан с родной ему армянской действительностью, с композиторской организацией Армении. Каждый свой приезд на родину он широко использует для знакомства с новыми произведениями армянских композиторов, с особой заинтересованностью относясь к творчеству молодых. Исключительный авторитет его суждений—своеобразный компас, направляющее воздействие которого мы продолжаем ощущать с огромной для себя радостью и гордостью.

Каждый раз в большой общенациональный праздник искусства выливаются авторские концерты Хачатуряна в Армении. В горячей и непосредственной эмоциональной реакции слушателей как бы еще и еще

раз обнаруживается исключительная жизненность и могучая сила его искусства. Творчество Хачатуряна, находясь на уровне самых высоких требований современной мировой музыки (в известной степени оно само уже стало одним из критериев, определяющих этот уровень), в то же время захватывает и волнует и самого неискушенного слушателя. В подлинной народности—один из «секретов» вечной молодости искусства Хачатуряна, которое по праву вошло в «золотой фонд» музыкальной классики.

Дилижан.
Май 1969 г.

ГЕОРГИЙ ТИГРАНОВ

РУБЕНС НАШЕЙ МУЗЫКИ

Я считаю Арама Хачатуряна одним из крупнейших музыкантов XX века. Не могут не поражать интенсивность и масштабы его творческой деятельности! Талантливейший и необычайно самобытный композитор—классик советской музыки, видный музыкально-общественный деятель, одаренный и интересный исполнитель-дирижер, опытный и серьезный педагог, создавший свою композиторскую школу... Вот несколько граней его яркой, неутомимой, непрерывно излучающей творческую энергию личности.

Арам Ильич—человек огромного обаяния, широкого кругозора, большого гражданского самосознания, исключительной общительности, огненного темперамента. Я даже слышал однажды фразу—«у Арама Ильича атомная энергия», и, признаться, мне показалось, что в этих словах схвачено что-то очень верное. Но бурная, динамичная, страстная натура Хачатуряна, присущая ему эмоциональная непосредственность в проявлении чувств сочетаются с острым интеллектом и ясным умом.

В искусстве прямые сравнения и сопоставления всегда рискованы. Тем не менее я предварил свои строки о Хачатуряне словами академика Б. В. Асафьева. Назвав А. Хачатуряна «Рубенсом нашей музыки», Б. В. Асафьев хотел подчеркнуть, как нечто очень важное и существенное, исключительное жизнелюбие, глубокую человечность, оптимизм, ренессансную полнокровность чувств, воплощенных в творчестве композитора. И эти слова выдающегося мыслителя о музыке приобрели уже хрестоматийное значение. В самом деле, ощущение радости бытия, ослепительного света, счастья, торжествующей человечности, вот первое, что охватывает каждого, кто слушает великолепную музыку Хачатуряна, будь то его инструментальные концерты, рапсодии, Первая и Третья симфонии, балет «Гаянэ» и многое другое. Но это вовсе не означает, что в творчестве Арама Ильича нет отражения других сторон жизни, других граней человеческих мыслей и чувств. Его произведения содержат немало страниц, насыщенных мужественной скорбью и печалью, сосредоточенным раздумьем и истинным трагизмом. Таков он прежде всего во Второй

симфонии—правдивом и взволнованном повествовании о бедствиях и героизме народа в дни Великой Отечественной войны. Таков он в балете «Спартак»—монументальной эпопее о восстании рабов в древнем Риме.

Стиль Хачатуряна неповторимо своеобразен, индивидуален. Вот уж действительно композитор, творческий почерк которого ни с чьим другим не спутаешь. Мы всегда легко узнаем его произведения по интересному смелому замыслу, необычайно красочной гармонии и оркестровке, выразительному, буквально врезывающемуся в сознание мелосу, типично хачатуряновскому ритму, по богатству и щедрости применения всех выразительных средств. Особенно обращает на себя внимание национальная характерность музыки Хачатуряна, глубокая, органическая и многосторонняя связь его творчества с культурой Востока и прежде всего родной ему АРМЕНИЕЙ.

И все это рождает другие параллели, другие ассоциации, возникающие из сопоставления выразительной красочной музыки Хачатуряна со сверкающей богатейшей палитрой Мартироса Сарьяна. Как и Сарьян, Хачатурян не только восходит в своем творчестве к разнообразным истокам армянской художественной культуры. Он и сам безмерно обогатил, расширил, развил ее, создал в ней новые традиции, открыв перед ней небывалые ранее горизонты. Хачатурян сыграл решающую роль в становлении и развитии в армянской музыке жанров симфонии, инструментального концерта, балета, театральной и киномузыки. На основе интонаций армянской музыки он создал крупные симфонизированные формы. Наконец, он явился первым, кто с такой силой, яркостью и мастерством воспел в музыке новый, возрожденный Великим Октябрем Восток, новую Советскую Армению.

Музыкальные образы, созданные Хачатуряном—конкретны, пластичны, «зримы» и, вместе с тем, представляют собою широкие художественные обобщения; они глубоко реалистичны и полны высокой романтики.

Творчество Хачатуряна многообразно. В сочинениях композитора встают картины исторического прошлого и волнующие события нашего времени, возникают героический эпос и бытовые, жанровые, пейзажные зарисовки. Его творчество охватывает и лирику, и драму, и трагедию. Но есть нечто основное, что пронизывает каждое его творение независимо от тематики, жанра, характера. Это живое ощущение (и передача в своей музыке) современности, дыхания и пульса нашего времени, мыслей, чувств, социальных, нравственных и художественных идеалов советских людей.

Вся жизнь, вся творческая деятельность Арама Хачатуряна патриотичны в самом глубоком и благородном смысле, они неотрывны от нашей действительности, от судеб родной страны, от жизни и стремлений советского народа.

Вместе с тем, они проникнуты духом подлинного интернационализма, глубоким уважением и истинным интересом к жизни и культуре других народов. Наряду с армянской художественной культурой, его твор-

чество питали русские и зарубежные классики, многонациональное советское искусство. Интернациональное значение имеют и затрагиваемые в произведениях Хачатуряна идеи гуманизма, дружбы, солидарности народов, борьбы за мир и т. п. Наконец, само творчество Арама Ильича звучит на всех континентах земного шара и приобрело международное значение.

Музыка А. И. Хачатуряна завоевала поистине всенародную любовь, широчайшее признание. А это высшая награда художнику!

1969

В. КОНЕН

СОВРЕМЕННОСТЬ КАК ИСТОРИЯ
(Фрагмент)

Каждый из советских художников—Мясковский, Прокофьев, Шостакович, Хачатурян и другие—принес в мировое искусство свою идейно-образную сферу, расширив границы выразительности современной музыки. Своеобразие творческого стиля каждого из них и его место в мировом искусстве еще многие годы будут оставаться предметом изучения для музыковедов. Хачатурян, в творческом отношении самый молодой из этой группы композиторов и в известной мере воспринявший некоторые особенности стиля и Мясковского, и Прокофьева, и Шостаковича, тем не менее нашел свой собственный путь в искусстве. Это стало ясно с того момента, как впервые прозвучал его Фортепианный концерт.

Новаторский характер этой музыки не оставлял никаких сомнений. Его интонационный строй поражал оригинальностью. Гармонический язык выходил за пределы известных нам звуковых сочетаний. Блестящие сочные краски, сложные и островыразительные ритмы, новые «импровизационные» формы изложения придавали музыке неповторимое своеобразие. По существу, Фортепианный концерт Хачатуряна, как и другие, последовавшие за ним произведения, развивает и традиции классиков, и передовые достижения искусства XX века, в частности красочность музыкального импрессионизма. Но в 30-е годы не эта сторона хачатуряновского стиля поразила слушателей. И советская, и зарубежная аудитория восприняла прежде всего его бесспорную современность.

При этом новаторство концерта характеризовалось одним особенным свойством—подлинной *доступностью*. К его самобытной красоте оказались восприимчивы самые широкие круги любителей музыки.

Каковы же были истоки этого нового искусства, обладающего такой силой массового воздействия?

В нем не слышались ни перепевы прошлого, ни знакомые обороты музыки нашего времени. Далеко не непосредственно ощутимо в концерте влияние ведущих советских композиторов того периода, в том числе

крупнейшего симфониста Н. Я. Мясковского, у которого учился Хачатурян.

Новаторство хачатуряновского стиля восходит в основном к другой сфере.

За время, истекшее со «дня рождения» Фортепианного концерта Хачатуряна, его связь с восточным фольклором стала избитой истиной. Но с точки зрения психологии слушателя того поколения, в свете той постановки проблемы новаторства, которая была актуальной в 30-е годы, этот вопрос приобретает принципиально важное значение. Ибо оказывается, что новое современное звучание придавали концерту те его черты, которые были близки кавказской, в частности армянской народной музыке. В фольклоре многовековой давности Хачатурян сумел услышать интонации, отвечающие эмоциональной настройке людей нашего времени.

Проблема интонационного обновления музыки рассматривалась в те годы в неразрывной связи с расширением выразительной сферы гармонии. Атональная музыка экспрессионистов, четвертитонные изыскания Алоиса Хаба, Антейля, Коуэлла и др. преследовали цель утверждения новых звуковых комплексов. Но умозрительный характер поисков обрекал их на сочинительство, не способное вызвать эмоциональный отклик.

Музыка же Хачатуряна прежде всего возбуждала необычной выразительностью гармоний. Незабываемый эффект производили ее искрящиеся многокрасочные диссонансы, насыщенные «хрустящими» секундами. Они пронизывали все произведение. Стоячие басы, образующие жесткие сочетания с мелодией, также обладали необычайной и острой выразительностью. Гармонический язык концерта в целом выходил за пределы известных звуковых комплексов того времени.

Истоки его мелодического стиля уводят преимущественно к вокальному искусству армянских ашугов. Влияние ашугского искусства ощутимо и в новаторском облике каденций концерта—свободных «рапсодий» импровизационно-экстатического характера.

Трудно переоценить важность подобного отношения к фольклору, как источнику современного художественного стиля. Этот момент сохраняет свою остроту и для творчества наших дней.

Поэт света и красок, он привнес в свой Фортепианный концерт жар юности, непоколебимую веру в стихийно-прекрасное. Быть может, именно «омолаживающие» свойства его музыки и вызвали прежде всего отклик массовой аудитории, и в особенности публики на Западе, уставшей от безверия и иронии, от механической бездушности или наигранного веселья «новейшего» искусства.

«Советская музыка».
1957, № 5

ЮРИЙ ЗАВАДСКИЙ

Солнечное искусство Хачатуряна... Это определение, часто повторяющееся, очень точно и очень емко. Свет и радость, огромный оптимизм и жизнелюбие, чарующая увлекательность мелодики, властная динамика ритмов, ярчайшие оркестровые краски—все это живет, органично сливается в музыке Хачатуряна, солнечной, как сама страна, родившая этого замечательного композитора.

Есть в его искусстве удивительное качество: при всей неповторимой оригинальности любого сочинения мы сразу же открываем в нем что-то для нас очень знакомое и близкое—то, что хотелось услышать давно, но что заставила так ярко и так по-новому услышать только музыка Хачатуряна. Властью своей феноменальной одаренности он знакомое превращает в совершенно новое. Он ведет в новое, не отрываясь от питавших его корней,—будь это народные напевы Закавказья, или классические традиции музыкального «русского Востока», или ритмика и колорит Равеля. Во всем этом сказывается и высокая демократичность таланта композитора, который умеет быть предельно доходчивым, умеет широко раскрыть людям свой неисчерпаемо богатый эмоциональный мир.

Всегда радостно наблюдать созревание и развитие большого художника. Вышло так, что с Арамом Ильичом мы познакомились давно, еще в пору его первых композиторских шагов. Я никогда не забуду наших первых встреч, так как они были связаны с началом работы Хачатуряна в театре—в области искусства, особенно мне близкой. Это было в 20-е годы. Совсем юный композитор пришел тогда в нашу студию и горячо взялся помогать молодому артистическому коллективу в его художественных поисках. Особенно привлекали его уроки сценической импровизации. Мы сочиняли этюды, а он сопровождал их музыкальными импровизациями, удивительно тонко и точно сливавшимися с внезапно рождающейся фантазией артистов, с неожиданными поворотами действия.

Уже в этих первых композиторских опытах проявились те грани хачатуряновского таланта, которые, на мой взгляд, стали впоследствии определять его творческий облик вообще. Это бурный полет художественной фантазии, высокая изобретательность импровизационного нача-

ла. Это динамика, рожденная активным действием, стремительность, острые контрасты сменяющихся образов. Это, наконец, внутренняя драматургичность—качество, которое мне особенно близко и дорого в музыке Арама Ильича.

Я всегда соединяю имя Хачатуряна с театром. И дело здесь не только в том, что многие (притом превосходные) его сочинения прямо связаны с театром, музыкальным и драматическим, вся музыка композитора, включая его замечательные симфонии и инструментальные концерты, пронизана внутренним драматизмом, она всегда действенна и в высоком смысле слова театральна.

Что же касается музыки Арама Ильича, специально написанной для драматической сцены, то она является достижением сцены и гордостью всей нашей советской театральной культуры. Это относится к его потрясающему «Маскараду», популярному ныне во всем мире. Трудно отделить хачатуряновский «Вальс» от мира поэзии Лермонтова, от образа Нины, с таким проникновением запечатленного музыкой композитора. Но в этой музыке есть и другое: подлинный трагизм, страстный и бурный протест—то, что составляет сердцевину лермонтовского «Маскарада».

Этими же чертами высокой трагедийности и человечности отмечена музыка Хачатуряна к «Королю Лиру». Может быть, для читателей небезынтересна будет история ее создания. Незадолго до премьеры режиссер спектакля И. С. Анисимова-Вульф пригласила Арама Ильича на актерский прогон спектакля. Он просмотрел его и буквально за две недели написал музыку, необыкновенно точно слившуюся и с образами Шекспира, и с замыслом режиссера. Спектакль заиграл новыми красками, музыка еще больше подчеркнула в нем то, к чему мы стремились,— острый драматизм столкновений человеческих страстей, могучую шекспировскую веру в человека, в добро и справедливость. Мы часто вспоминаем с Арамом Ильичом, какую бурную овацию после первого знакомства с музыкой устроили ему артисты оркестра, забыв все сроки, отведенные для репетиции. И мне всегда бывает жаль, что у нас сравнительно мало знают музыку Хачатуряна к «Лиру». А ведь это великолепный образец советской музыкально-театральной шекспирианы!

Сейчас Арам Ильич в расцвете своего творчества, в зените своей славы. И нам хочется, чтобы он ощутил, какими горячими и добрыми чувствами проникнуты наши пожелания ему дальнейших успехов. Хочется по-прежнему видеть в нем друга нашего театра, любимого композитора, совместное творчество с которым всегда большой и радостный праздник для каждого из нас.

1963

ЭДГАР ОГАНЕСЯН

Возраст художника, вероятно, правильней было бы определять возрастом его творчества. Как же определить возраст музыки Хачатуряна? Иной раз кажется, что ее знали (не могли не знать!) актеры и зрители древнеармянского театра более двух тысяч лет назад. И в то же время творчество Хачатуряна—гимн действительности, возродившей сорок с лишним лет назад древний народ к новой жизни. Возраст определяется, вероятно, и характером музыки. Тут уж никаких сомнений: это напористый, влюбленный в жизнь, уверенный в завтрашнем дне юноша; ему нет еще и тридцати...

* * *

Очень трудно писать о Хачатуряне. И не только потому, что многое уже написано и сказано. Просто далеко не каждому это по плечу. Казалось бы, проще рассказать о Хачатуряне-педагоге. Но и это достаточно сложно.

Учеником Арама Ильича я чувствовал себя с того самого дня, когда впервые услышал его музыку, а это было еще в детстве. И, думаю, не я один. Поколения армянских композиторов, пришедших в музыку после того, как творчество Хачатуряна достигло расцвета («пышного расцвета», как пожелал ему, кажется, А. Спендиаров), в той или иной степени находились и находятся под обаянием мощной индивидуальности Хачатуряна. Искусство его—сгусток лучших национальных традиций, и потому так сильно влияние его на художников Армении, да и не только Армении. В этом смысле творчество Арама Ильича, пожалуй, можно было бы назвать энциклопедией современной армянской музыки. В его сочинениях, даже самых ранних, нет такого «тезиса», нет такого штриха, который не был бы развит в дальнейшем или им самим, или его младшими коллегами. И возможности развития и углубления его даже «невзначай оброненных» мыслей и фраз далеко еще не исчерпаны, и еще не одно поколение композиторов Армении будет припадать к роднику музыки Хачатуряна. Тем более, что если хочешь учиться у мастера, не всегда обязательно посещать его класс,— достаточно просто любить его музыку.

Что можно сказать о «педагогическом методе» Хачатуряна—человека, придерживающегося чрезвычайно скромного мнения о роли учителя («ни один педагог не может дать того, что дает музыка, музыкальная практика, жизнь»)?

Требователен. Скуп на комплименты. Добивается, чтоб все было понято учеником здесь же, в классе. Нетерпим к лени. Еще более нетерпим к хвастливому бравированию «новациями». Ученик должен отвечать за каждую ноту своего опуса. В особенности, если это музыка для сцены или для экрана. Тогда на каждый штрих в партитуре—вопрос: «А что здесь происходит?».

Очень ценит в молодых музыкантах настойчивость. Один из них на каждое занятие приносил по целой части большого циклического произведения. Арам Ильич, казалось, высказал уже все, что хотел, а студент и не думал уходить, снова и снова задавал вопросы буквально по каждому такту. Уставали все, кроме двоих,—ученика и учителя; они не замечали ни времени, ни нас: они работали.

Великолепно рассказывает об увиденном и услышанном в частых поездках. Умеет точно охарактеризовать услышанное, отчего кажется, что ты и сам знаком с этой музыкой. Иной раз подобные интермедии дают не меньше пищи для размышлений и для творчества, чем сами занятия за инструментом.

С большим уважением относится Арам Ильич к творчеству Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Кабалевского, Хренникова. Учит находить в музыке современных композиторов конкретные связи с классикой: «Ничто, даже самое самобытное, не рождается на пустом месте».

* * *

Мы, ученики, всегда были в курсе всех самых разнообразнейших дел Арама Ильича. Признаюсь, меня подчас удивлял непоседливый его характер. Худсоветы и редсоветы. Секретариаты и президиумы. Поездки, концерты, встречи. Приветственные речи и прощальные тосты. Вероятно, в этом есть что-то от «эгоизма» художника—желание еще раз (который!) убедиться, что ты творишь не напрасно, творишь не для себя; желание видеть улыбки и слышать рукоплескания, вызванные твоей музыкой. Хачатурян не может жить без людей, не может не общаться со слушателями.

Особенно любит Арам Ильич, мне кажется, поездки по Армении. Редкий его приезд в Ереван обходится без того, чтобы он не концертировал в районах республики: «Хочу встречаться с народом». И народ платит Хачатуряну огромной любовью. Музыка его, искренняя, правдивая, вызывает у людей бесконечное доверие к автору, великому сыну своего народа.

1963 г.

ИССЛЕДОВАНИЯ

Б. ЯРУСТОВСКИЙ

ЕЩЕ РАЗ О НАРОДНОСТИ И СОВРЕМЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА ХАЧАТУРЯНА

Как хорошо известно, творческий дебют Арама Ильича Хачатуряна состоялся в середине тридцатых годов. В этом факте, как это часто бывает в логике смен исторических явлений, есть и случайное и необходимое. Диалектика этих двух философских категорий жизни сказалась в совпадении *случайного* факта рождения именно в это время крупнейшей творческой индивидуальности и исторической *необходимости* появления именно в эти годы выдающихся творческих фигур—представителей национальных культур народов Советского Союза.

Напомним читателю, что именно в это десятилетие произошли знаменательные исторические акции утверждения СССР как могучего многонационального социалистического государства: почти полное территориальное воссоединение страны (только к концу второго десятилетия закончилась гражданская война в республиках Средней Азии), принятие Конституции на VII съезде Советов, образование Верховного Совета, выборы в него и многое другое.

В полном соответствии с этими фактами политической жизни находятся и примечательные явления развития социалистической культуры. Именно в 30-е годы создается единая «кровеносная» система культурной жизни республик: каждое новое значительное художественное явление, возникшее в одной из них, становится достоянием всех других членов братского союза. Начинается активный процесс «выравнивания уровней» культур, их взаимное плодотворное влияние. Летопись музыкальной жизни 30-х годов зафиксировала первые акты товарищеской культурной помощи. Многие русские композиторы (Брусиловский, Успенский, Глиэр и др.) едут, чтобы помочь развитию искусства в республики Средней Азии, украинцы—в соседнюю Молдавию, открываются специальные курсы подготовки молодых композиторов и исполнителей при Московской, Ленинградской и других консерваториях, в стенах которых воспитываются многие деятели из республик Советского Закавказья.

В 30-е годы берет свое начало традиция декад национального искусства и литературы в Москве—на первых порах она принесла немало пользы, стимулировала новые, более активные темпы развития культур, организацию новых профессиональных музыкальных коллективов, рождение многих новых произведений крупной формы. В те же годы начался систематический обмен и отдельными музыкальными—театральными и концертными премьерами между столичными театрами отдельных республик.

Естественно, что в то же десятилетие формируются главные принципы социалистической эстетики, новой художественной образности в музыкальном искусстве—новый интонационный строй—основа советской музыкальной классики. Очертания, контуры ее могли возникнуть лишь при самом активном творческом участии создателей не только русской культуры, но и музыки других национальностей, ибо новое, социалистическое в нашей стране—плод *многонационального* процесса, синтез всего лучшего, что рождалось в каждой республике, в атмосфере нового общества.

В сфере искусства участниками этого важнейшего процесса оказываются обычно не только факторы общенародного мышления, но и органически связанные с ним, во многом определяемые им отдельные выдающиеся творческие индивидуальности. Объективное в этом процессе складывается в результате деятельности тех, кто, благодаря своей особой прозорливости, жизненно-художественной зоркости, таланту, многое подмечает раньше и глубже других своих современников, умеет искусно возвышать или обличать различные явления жизни—добрые, прогрессивные, гуманистические и злые, препятствующие рождению нового и радостного в жизни человека.

Итак, степень активности и плодотворности влияния культур отдельных республик в общем процессе рождения общей социалистической культуры во многом определялась уровнем таланта и творческой силы отдельных индивидуальностей—тех, кто конкретно представлял эти отдельные культуры. Одной из таких, самых значительных личностей, сыгравших поистине выдающуюся роль в важнейшем для развития советской музыки историческом процессе и явился сын Армении—А. И. Хачатурян.

* * *

Уже в первый период своей творческой биографии, во время учебы проявились примечательные тенденции хачатуряновских образно-тематических симпатий—интерес к воплощению в творчестве характерных особенностей музыкального мышления народов Закавказья, прежде всего гусано-ашугского импровизационного повествования, ладового мира мугамов, темпераментных ритмов народного танца. Эта «диалектика» прихотливой эпической кантилены и импульсной танцевальной ритмической пластики отличает, как известно, весь творческий путь Хачатуряна.

Не менее важна и другая черта, характеризующая его творческий дебют,—интерес к советскому современному быту. Уже в 30-е годы Хачатурян пишет немало песен, ансамблей, связанных с образами, типичными для советской жизни, особенно этих лет. Пионерия, Комсомол, Красная Армия, колхозы—вот темы его сочинений. Он откликается на испанскую трагическую эпопею, на военные конфликты у границ родной страны. И, наконец, Отечественная война... Она входит важнейшей темой в его творческую жизнь последующего десятилетия.

Поразителен интерес Хачатуряна к музыкальным образам самых различных национальностей. Почти с первых же лет сочинительства он обрабатывает (и использует в инструментальных сочинениях) узбекские, таджикские, туркменские песни (в том числе, не только классические, но и новые, посвященные советскому быту). Он записывает и обрабатывает турецкие, испанские, венгерские песни. Не говоря о русских и, разумеется, родной ему музыкальной стихии Армении... Удивительная память композитора хранит тысячи подслушанных им в городе своей юности песен и танцев—армянских, грузинских, азербайджанских. Надо ли напоминать о том, что этот богатейший и самобытнейший мир армянской музыки, музыки разных народов с огромной силой возбудил его личную творческую фантазию, определил оригинальность его интонационного мышления, во многом отличного от традиционного, общеевропейского, выработавшего свои вековые ладогармонические каноны?

Новизна, свежесть, необычность интонационного облика музыки молодого аспиранта Н. Я. Мясковского отмечается всеми рецензентами первых же премьер Хачатуряна, в воспоминаниях его современников. «На моей памяти немного случаев, когда первое знакомство с новым произведением молодого композитора оставило бы столь яркое и сильное впечатление, как это было во время первого исполнения в Ленинграде Первой симфонии А. Хачатуряна,—вспоминает Д. Шостакович.— Еще до этого события мы в Ленинграде уже знали о появлении нового, многообещающего таланта, воспитанного в классе Н. Я. Мясковского»[1].

Действительно: и острая полиритмия финала «Танцевальной сюиты», и смелая политональная «шероховатость» звучания побочной партии первой части фортепианного концерта, и буйная ритмическая сила «Токкаты», и многое другое было тогда для многих в диковинку, подлинным «звуковым» откровением. Еще до концертной премьеры в классе Мясковского собирались молодые музыканты послушать новинки одареннейшего юного композитора. И нет сомнения в том, что радикальные для того времени созвучия оставили след не только в творчестве молодых московских коллег Хачатуряна, но и (по признанию Шостаковича) многих юных ленинградцев...

Несколько позднее биографы композитора связывали оригинальность языка Хачатуряна, смелость его полигармонии, причудливую остроту полиритмии с его увлечением музыкой французских импрессио-

---

[1] «Советская музыка», № 6, 1959, стр. 13.

нистов, преимущественно М. Равеля. Да, разумеется, произведения автора «Отражений» и «Дафниса и Хлои» увлекли юного армянского студента, а затем аспиранта Московской консерватории. Однако это была отнюдь не почтительность провинциала перед откровениями западноевропейских метров. Нет, это был живой интерес к тому в их творчестве (особенно, Равеля!), что было *близко* к *его* собственному ощущению музыки, окружающего мира,—ощущению полнокровия жизни во всем многообразном богатстве ее ритмов и красок, остром чувстве колорита, ритмопластики. Обогатило ли молодого Хачатуряна его знакомство с произведениями Равеля, Де Фалья, отчасти Бартока? Да, безусловно! Но, без капли подражания, брал он от них лишь то, что мог (и хотел!) органично ассимилировать в своем творчестве, сделать *своим*. Это, прежде всего, касалось мира музыки народов, наиболее самобытных в своем ладовом и ритмическом мышлении. Разве не характерна в этом смысле тяга не только юного Хачатуряна (что более, чем понятно!), но и Равеля к ориентализму, к музыке народов юга, юго-востока? Для хачатуряновского слуха, естественно, этот мир был родным с детства, юности: в Тифлисе скрещивались самые разнообразные песенно-звуковые «потоки», идущие не только из различных уголков родной кавказской земли, но и от восточных и южных соседей...

Хорошо известно, что в первый период своего творчества (примерно до Фортепианного концерта—середины тридцатых годов) Хачатурян стремился передать средствами профессиональной музыки бурлящий в нем мир звуков, возникший под влиянием окружающей его народно-музыкальной действительности. Правда, и в это время в произведениях автора «Гаянэ» не так часты цитаты... И все же для этого периода более характерен принцип «*народное*—свое», в последующие же—с середины третьего десятилетия—определяющее значение приобретает иная творческая формула—«*свое*—народное», т. е. *свои* темы, *свои* ритмы, *своя* хачатуряновская гармония, корнями уходящая в народное музыкальное мышление. Для этого периода характерна практика коренного переосмысления народных прототипов. Известный пример—тема Andante из Фортепианного концерта. «Путем *коренного* переосмысления этой мелодии, ее расширения и существенного развития я... пришел к *своей* теме» (разрядка моя.—Б. Я.)—пишет он в своей статье[2]. В ней же он акцентирует необходимость «смелого творческого обращения с народной мелодией». Нет нужды останавливаться на конкретных отличиях, например, проникновенной ля минорной кантилены Фортепианного концерта от легкого, беспечного напева, подслушанного автором на тифлисских улицах. Это уже сделали многие исследователи творчества Хачатуряна (Г. Хубов, Г. Тигранов и др.). Важно подчеркнуть решительность и образного и интонационного *переосмысления* народного первоисточника, преимущественно в сторону эстетического возвышения, лирического

---

[2] «Как я понимаю народность», «Советская музыка», № 6, 1952, стр. 40.

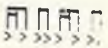
обогащения мелодии (con anima!); достаточно вспомнить лирический пафос этой темы в динамической репризе с валторнами. Нечто иное—в смысле темпо-ритмики в образной метаморфозе торжественного народного напева Келе-келе в быструю тему главной партии первой части Скрипичного концерта.

Переосмысление народного в «свое» сказалось и в превращении некоторых характерных приемов народного музыкального творчества в действенное средство конфликтного развития. Так, например, секундо-квартовые народные гармонии трансформируются у Хачатуряна (опять-таки ярче всего в том же Фортепианном концерте) в средство активного драматического обострения (см. от ц. 140 до репризы -ц. 175). В связи с этим Хачатуряна не раз критиковали, например, за пресловутый «фанатизм секунд», обвиняли даже в «формализме»—например, за «Вальс в нонах» или позднее—за некоторые «жесткие» эпизоды во II симфонии и Симфонии-поэме. Надо ли опровергать эти беспочвенные обвинения? Подобно тому, как композитор (скорее интуитивно!) отбирал в творчестве Равеля близкое его собственному мышлению, способное обогатить его, будучи ассимилированным—так и в народном творчестве он прозорливо отбирал главным образом то, что было близко к *современному* профессиональному мышлению, что импонировало ему—музыканту XX века, что могло с успехом послужить *его* собственным концепциями крупной формы. Так он отобрал (и возвысил!) из практики музыкального мышления народов Кавказа полигармонию, переменные лады с 2—3 устоями, полидиатонизм, вобрал в себя особую терпкость остроты интонирования на нетемперированных инструментах (создавая хотя бы его иллюзию путем искусного использования знаков понижения и повышения). То же можно было бы сказать и о щемящей остроте секундо-квартовых хачатурямовских гармоний.

Новая интонационная острота отчетливо слышна и в таком хрестоматийном примере демократичной музыки Хачатуряна, как танец с саблями из балета «Гаянэ»—том самом, что играют теперь шарманщики на перекрестках многих столиц стран Европы, даже не зная автора исполняемой ими пьесы.

В танце—предельно простом и в то же время *современном*, любопытно сочетаются приемы тональной и ритмической остроты, «вдалбливание» вводного тона в атмосфере тонического органного пункта тональности лидийского соль; вначале ровные акцентные восьмые

а затем смена:



что создает ощущение неистовства танца, ярости выплескиваемой энергии; примечательный в своей простоте эффект разрешения ладо-ритмической напряженности—эмоционального облегчения возникает лишь при переходе вводного тона в тоническую квинту. Разве не напоминает

эта акцентность ритма, неистовство остинатности этой танцевальной миниатюры многие классические произведения нашей музыкальной современности, разумеется, в иных, индивидуальных, более сложных, но и более спорных вариантах?

Принесенные Хачатуряном усложнения метроритма—активизация акцентного ритма, смещение сильных долей и его варьирование, введение переменных тактов, ассиметричные построения, ладовая полиритмия, господство остинатности—все это живо напоминает, в частности, творческую практику И. Стравинского. Хотя и нет никаких данных утверждать, что это заимствовано Хачатуряном у автора «Весны священной». То же можно сказать и об образовании необычных вертикалей в результате самостоятельного движения в параллельных мелодических пластах, близких к практике современных линеаристов. Может быть, не столь уж радикальных по звучанию... Но порой терпкая сочность подобных хачатуряновских вертикалей эстетически впечатляет никак не меньше...

Все это, почерпнутое в практике народного музицирования и возвышенное опытом профессионального мастера, оказалось объективно близким и европейскому музыкальному мышлению нашего века. Не случайна та быстрота, с которой распространились в странах Европы новинки хачатуряновской музыки 30—40-х годов. И все же нет никакой необходимости относить на счет западных влияний, в частности и т. н. неофольклоризма, то, что является самобытным хачатуряновским, чутко подслушанным и прозорливо отобранным им в стихии родной ему национальной музыки. Нет, это были скорее *параллельные* явления современности, стилевые тенденции первых десятилетий нашего века, однако по-разному обретенные и по-разному воплощенные в музыке.

Народность мышления Хачатуряна едва ли не в наибольшей степени сказалась в господстве (и до наших дней!) в его образном тематизме двух определяющих *типов* тем—движений: *кантилены с характерно импровизационной* гусано-ашугской прихотливостью развития, иногда близкой к речи (опять-таки, общее с аналогичными процессами в современной кантилене многих крупнейших музыкантов—от Шостаковича до Онеггера и Бартока) и импульсивных *остро-ритмических* танцевальных *движений*. Именно эти два типа характернейших образно-интонационных движений—в бесконечном разнообразии своих вариантов—встречаются и в отдельных пьесах, песнях и в концертах, симфониях, в музыке балетов, создавая самые различные драматургические коллизии, сопряженные контрасты...

Наряду с этими двумя, коренными типами музыкальной образности, почерпнутыми в народном творчестве, Хачатурян в изобилии использует и другие, более конкретные народные музыкально-поэтические образы; на их основе композитор нередко создает целые образные системы.

Примером такой народной образной системы может служить Вторая симфония. Это едва ли не самая *народная* симфония о Великой Отечественной войне. В том смысле, что в ней наиболее наглядно воплоще-

ны черты народного *образно-поэтического* мышления. Напомним читателю основные образы симфонии: колокол-набат—издавний звуковой символ народного бедствия; темы, близкие к лезгинке (побочная партия первой и основная тема второй частей), воплощающие энергию народа; мелодии, подобные женскому причету (тема Andante, второй мотив вступления), повествующие о народном горе. О том же свидетельствует и традиционно-народное образное осмысление контраста мужского и женского танцев, как начал мужества и энергии—с одной стороны, и лирической грации, изящества, мечты о прекрасном—с другой. На этом образном контрасте построена, в частности, вся экспозиция скерцо симфонии. Образная «парность» отчетливо выступает и в структуре образа вступления к симфонии—*набат-плач*, и в побочной партии первой же части (первая побочная—энергичный танец, вторая—плач-жалоба), кстати говоря, эти внутренние контрастные «вопросо-ответные» образы, восходящие истоками к бетховенскому тематизму, демонстрируют приемы построения характерно-объемных образов на основе *взаимоотражения* контрастных интонаций. Так, например, рождается в начале симфонии «объемный» образ войны на основе эффекта взаимоотражения более «объективных», тревожных интонаций колокола бедствия и более индивидуальных, щемяще-трепетных хроматических интонаций *причета*. Именно созданием эффекта взаимоотражения, взаимопроникновения двух, наиболее откристаллизовавшихся в народной практике звуковых образов-символов и задается сразу же в первых звуках симфонии эмоционально емкий образ войны, как страшного, неожиданного бедствия.

Не менее народно-почвенен в своей музыкальной поэтике образный замысел и медленной части цикла—как траурного шествия с плачем матери и использованием в нем в качестве первоосновы сюжетной армянской песни «Ворскан ахпер». То, что в качестве второй темы формы (близкой к двойным вариациям в общей трехчастной схеме) возникает знаменитая секвенция Фомы Челанского Dies irae, позднее сплетающаяся с армянским напевом, только подчеркивает стремление Хачатуряна поднять образность, выраженную мышлением своего народа, до уровня общечеловеческой, а также передать обобщенный смысл через образ-символ, получивший широчайшее семантическое значение.

Таков только один пример воплощения большой темы в крупной форме через систему образов, близких музыкальному мышлению огромных масс народа, его поэтике, приемам художественного обобщения. Вместе с тем, как уже указывалось, это же произведение—наглядный пример воплощения народного путем активного индивидуально-творческого, образного его переосмысления, конкретизации драматургического развития.

Ограничимся только двумя примерами. Средний раздел симфонического Скерцо создает необходимый контраст к крайним, импульсивно-танцевальным частям общей симметрии. Струнные запевают типичную для Хачатуряна темпераментную песню—импровизацию с

любопытнейшей сменой ритмических группировок, ладовых звукорядов (переменный лад, лидийский мажор и т. д.), серией ладовых отклонений. Свободно-импровизационный характер темы-монолога (новая лирика!) позволил автору искусно вплести в его мелодические кульминации смысловые интонации лейтмотива-набата, принявшего здесь лирическое обличье щемящей нисходящей секунды.

Однако едва ли не наиболее выразительным образным приемом здесь, в середине скерцо, является периодическое включение в лирический монолог знакомой по началу Скерцо тревожной, импульсивной однотактовой реплики лезгинки—основной темы крайних частей. Тонкость этого приема (и образный эффект «тревожной лирики», который он создает) заключается *в характере* вклинения этой тревожной реплики, связанной с энергией воинственного танца-битвы: ритмическая реплика лезгинки возникает у труб намеренно «вразрез» с равномерно-пульсирующей ми мажорной монологической лирикой, ее *мерным* арпеджиообразным сопровождением (рояль, арфа, виолончели, фагот); почти всегда эта импульсивная реплика труб, приобретающая здесь характер тревожного сигнала, звучит неожиданно, «случайно», т. е. *разномерно,* структурно-аритмично: то дважды подряд, то с ощутимым временным разрывом; чаще всего композитор интонирует ее на звуках минорной терции в общей атмосфере ясного мажора, что также, благодаря ладовому контрасту, рельефно выделяет тревожный сигнал.

Тот же образно-архитектонический эффект *нарушения равномерного* лежит в основе излюбленных Хачатуряном, достаточно неожиданных для слушателя и «ломающих» привычные контуры формы, введений «островков» импровизационной камерной музыки—своеобразных лирических отступлений—в драматическое «море», чаще всего импульсивно-динамического движения. Таковы, например, Andante con passione перед репризой Скерцо или Tempo moderato (ц. 690) перед кодой первой части Фортепианного концерта, Largamente-Con dolore, rubato (ц. 29) в разработке первой части II симфонии и др.

Самобытность, индивидуальность претворения общего образно-народного мышления видна и в третьей части Второй симфонии. Уже упоминалось о том, что автор существенно видоизменил, образно переосмыслил основной песенный мотив «Ворскан ахпер». Став хачатуряновской темой, песенная мелодия приняла в Andante двоякий облик; первый, в котором мелодическое зерно наиболее близко к народному оригиналу, однако последующее его развитие уже оказывается иным—прежде всего за счет введения *речевых,* угловатых интервалов. В таком, более *экспрессивном* виде, тема приобрела характер *горестного повествования.* Во втором же варианте темы заметно изменилось (но также в сторону экспрессивности) само *зерно* темы: объем малой терции первого такта сузился до уменьшенной[3], что логически повело к харак-

[3] Такая трансформация несколько напоминает экспрессивную эволюцию темы первой части Шестой симфонии Чайковского в разработке.

терной хроматизации темы, образно сблизившей ее с рисунком мелодии побочной партии из первой части цикла. Развитие этого, второго варианта темы Andante звучит на одной секундовой интонации жалобы с свободной сменой ритмических группировок долей—в характере народного плача—ламентации.

С большим драматургическим мастерством автор использует оба варианта в развитии— с переменной акцентуацией в его узловых пунктах—то горестного *рассказа* о скорбных событиях, *то плача-причета,* момента переживания; сочетая их то с политональными остинатными фигурами (образ траурного шествия), то с одновременным развитием общечеловеческого образа—символа смерти-бедствия («Dies irae»), то растворяя тему в «общих формах» движения на пунктированном ритме, в характере постоянного остинато, объединяющего всю часть в целом.

Мы напомнили читателю вкратце только один пример того, как Хачатурян решает творческую задачу ассимиляции народного в «своем», образной конкретизации общего в отдельном. Уже здесь ясно видно, что композитор одновременно активно *осовременивает* народно-традиционные, объективные образные обобщения. Он вводит в образное развитие характерную для мышления нашего времени *переменность функций*—от образно-драматургических до ладовых; повышает импульсивность развития за счет разнообразных *нарушений равномерного,* разнообразных сочетаний (и по вертикали, и по горизонтали) равномерного и разномерного движений, различных обострений, сопряженных контрастов; он *активно повышает экспрессивность лирики* за счет введения в кантилену характерных, острых речевых оборотов, *преодоления терцового* принципа аккордики путем замены его более экспрессивными секундо-квартовыми вертикалями. И, конечно же, в осовременивании объективного, народного, эпического играют огромную роль разнообразные *полисредства*—полиритмия, полиладовость, политональность, позволяющие создать и более острую «шероховатость» звучания, и рельефнее высветить контрастную полифонию.

Яркий пример полиладового «высвечивания» тем—включение фанфарного «хора» вступления во втором проведении основной гимнической темы финала Второй симфонии (C-dur/e-moll). В том же Andante (ц. 21) тема народной песни звучит в ре фригийском, секвенция же «Dies irae»—в ля-бемоль миноре, т. е. в тональностях, отстоящих друг от друга на тритон. В целом же политональное звучание (положенное на остинатный ля-бемоль минорный бас) в данном эпизоде достигает высокой экспрессивности—своеобразно-щемящей остроты звучания кантилены. Это, несомненно, один из лучших образцов современной мелодической лирики в крупной симфонической форме и наглядный пример образно-эффективного использования политональности. Использование политональности имеет нечто общее с подобной же, *новой* лирикой Прокофьева, например, типа 4-й вариации второй части II симфонии. Кстати говоря, влияние русского гения XX века на творчество Хачату-

ряна проявилось гораздо раньше—видимо, сразу же после того, как он впервые услышал произведения Прокофьева. Напомним иное по характеру сочинение, также близкое к Прокофьеву—хорошо известную Токкату. Позднее, но еще до своего окончательного возвращения на Родину, автор «Ромео и Джульетты» встречался и консультировал аспиранта Н. Мясковского во время периодических приездов в Москву, и эти встречи, конечно, оставили большой, легко ощутимый след в творчестве создателя «Гаянэ». Он особенно чувствуется в претворении творческого «дыхания» *современности,* ибо именно в этой важнейшей сфере Прокофьев был великим «законодателем» своего времени, наряду со Стравинским.

Любопытнейшая и увлекательнейшая задача— проследить эволюцию воплощения Хачатуряном двух, ранее уже упомянутых самобытнейших особенностей музыки Востока—импровизационности интонирования и пластической полиритмии. Если вначале этот процесс был достаточно пассивным, в дальнейшем композитор осуществляет примечательный отбор в национальной музыкальной сокровищнице того, что более всего соответствовало и поддавалось развитию в духе современного мышления. Такая грань, как говорилось, возникает где-то в период создания Фортепианного концерта. Партитура его более рыхла, импровизационна, даже порой эклектична—по сравнению с более поздним скрипичным, гораздо более «классичным», соразмерным, отточенным—в смысле соотношения содержания и формы, в облике своего тематизма.

Зато первенец Хачатуряна в концертной форме импонирует своим темпераментом, активностью поисков, смелостью насыщения новой «фоникой» традиционных контуров концертного жанра. Здесь, в этом произведении Хачатурян совершает важнейший для него поворот от народного принципа сюитности к симфонизму, от талантливого, но несколько пассивного воплощения мало знакомых европейской музыке ориентальных образов к подчинению характерного, народно-жанрового—обобщенно-инструментальному. Это было решительное торжество, как мы уже отмечали, творческой формулы *«свое*—народное», *своей* обобщенной концепции крупной формы, диктующей характер образности, развития и в большом, и в малом. Пользуясь словами самого композитора,—в Первой симфонии и Фортепианном концерте почти полностью откристаллизовались свой почерк, своя манера письма... преломленная через призму своего художественного восприятия форма.

II симфония—новая, более высокая ступень профессионального мышления Хачатуряна—едва ли не вершина симфонизма во всем его творчестве. Не только, как уже говорилось, в смысле выработки своего почерка, но и нового качества монотематизма. По существу, в Скерцо имеет место трансформация основных тем первой части цикла; «Dies irae»—вторая важнейшая тема Andante в переосмысленном виде возникает в финале. В заключении симфонии, как известно, «наплывает» и

тема главной партии первой части, объединяющаяся с гимнической темой; возвращается в финале—опять-таки в новом, просветленно-эпическом виде и тема колокола.

В Скрипичном концерте и во Второй симфонии, в отличие от талантливой, но весьма импровизационной «Поэмы о Сталине», возникло важнейшее для эволюции Хачатуряна классическое «равновесие» между импровизационно-вариационной тенденцией и классически-европейской, связанной с приемами бетховенской разработки (дробление, активное перенитонирование тем, нарастания перед кульминациями и т. д.). Плодом такого взаимопроникновения были «смешанные» приемы, например импровизационное развитие внутри контрастных тем типа вступления ко Второй симфонии.

Вбирая в себя многое из современного европейского музыкального мышления, Хачатурян сам обогащал его, особенно в близких ему стихиях. Создание более позднего цикла рапсодий—блестящий тому пример!

В 60-е годы Хачатуряна вновь активно привлекла концертная форма. В 1961 году был создан Концерт-рапсодия для скрипки с оркестром, в 1963 году—для виолончели с оркестром и, наконец, в 1968 году впервые прозвучал Концерт-рапсодия для фортепиано.

Новый цикл, в отличие от первой концертной триады 30—40-х годов, открыто провозглашал принципы симфонизма, основанного на поэтизации, углублении приемов музицирования, исполнения народных певцов Закавказья, иначе говоря, здесь еще полнее, богаче утверждались новаторские принципы «восточного» симфонизма. Так, кстати, когда-то определил сущность творчества А. Хачатуряна и Д. Шостакович, назвав его «главой симфонизма Советского Востока».

Разумеется, как уже говорилось, и в первый цикл концертов были привнесены очевидные признаки музыкального мышления народов Закавказья, практики ашугов и гусанов, что заметно индивидуализовало симфонизм Хачатуряна. Это касается и вводов часто неожиданных «островков» вдохновенной импровизации (Largamente!) и блестящего мастерства вариантности, и явной склонности к эпическим народно-жанровым приемам. И все же в первом цикле ощущается известный компромисс между спецификой подобного мышления и формой, приемами традиционного симфонического концерта. Об этом, в частности, свидетельствует неизменная трехчастная форма цикла и характер его частей, и освященные историей европейского мышления формы (в частности, обязательная соната в первой, основополагающей части).

В нашей литературе о второй триаде (она, увы, предельно мала!) были попытки обнаружить контуры тех же традиционных форм и здесь, во втором цикле. На наш взгляд, авторы подобных анализов делают это несколько искусственно. Форма концертов-рапсодий имеет мало общего с традиционными музыкальными формами, в частности с сона-

той[4]. Она воскрешает на *новом* для композитора творческом этапе традиции народного музыкального мышления, музыкальные структуры певцов-рапсодов Закавказья. Может быть, поэтому автором и названы эти концерты концертами-рапсодиями.

Все три концерта второго цикла в различных вариантах и комбинациях воспроизводят своеобразную форму *симфонических рапсодий.* Она состоит, как правило, из четырех элементов: каденции солирующего инструмента, медленной части, быстрого, танцевального раздела и большой синтетической коды, в которой иногда также возникают приметы второй каденции концертирующего инструмента.

Скрипичная рапсодия: краткое оркестровое вступление, сравнительно небольшая каденция скрипки соло (18 тактов); большая медленная, по существу монотематическая часть—сказ ашуга; быстрое танцевальное движение и синтетическая кода, в которой в новом качестве воссоединяются темы медленного и быстрого разделов.

Виолончельная рапсодия: лаконичное оркестровое вступление с изложением главной темы концерта; большая виртуозная каденция (81 такт, с переменой темпа—Andante—Allegro—Cantabile); медленная часть, также вариационно-импровизационного характера; быстрая танцевальная часть, в конце которой с появлением главной, ашугской темы следует подход к главной кульминации (Maestoso); быстрая кода, построенная преимущественно на материале главной темы.

Фортепианная рапсодия: блестящая каденция фортепиано; медленная «ашугская» часть с легкой «дансантной» серединой; быстрый, танцевальный раздел; синтезирующая величественная (Maestoso) кода.

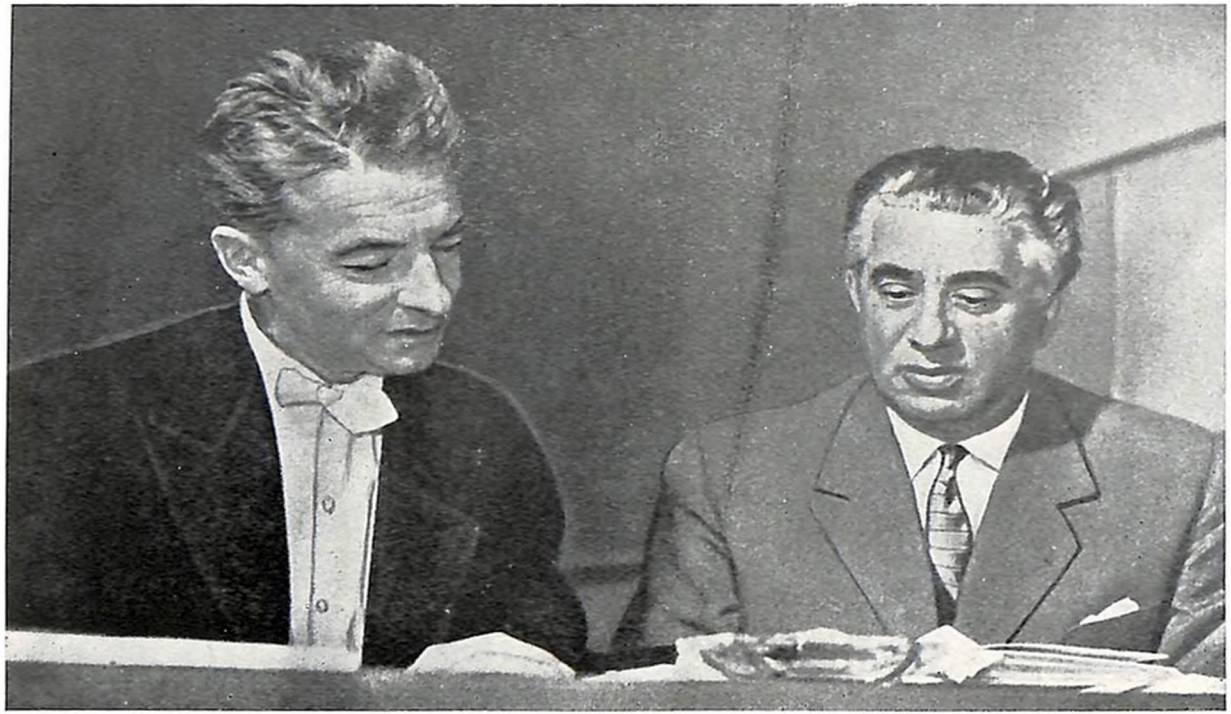
Таковы краткие формальные схемы, структуры концертов рапсодического цикла. Нетрудно обнаружить, что в целом форма концертов вариантна, в каждом случае она представляет индивидуализированную схему единой, сквозной рапсодической формы, включающей четыре обязательных слагаемых: эпический сказ—размышление, контрастную танцевальную пластическую часть, речитатив-каденцию солирующего инструмента и итожащую, результирующую коду.

Повторяем—схема варьируется композитором. Так, последнюю фортепианную рапсодию attacca открывает виртуозная каденция пианиста, играющего неистовые, динамические секстоли (напоминающие вступление к Симфонии-поэме), в двух других концертах каденции следуют после лаконичных оркестровых вступлений с изложением основной темы (в виолончельной рапсодии—секундовой темы-лейтмотива). Различны и масштабы каденций. Таковы и коды: оставаясь во всех случаях синтетическими,—но по-разному осуществляя синтез предшествующих тем—они отличаются своим характером: коды виолон-

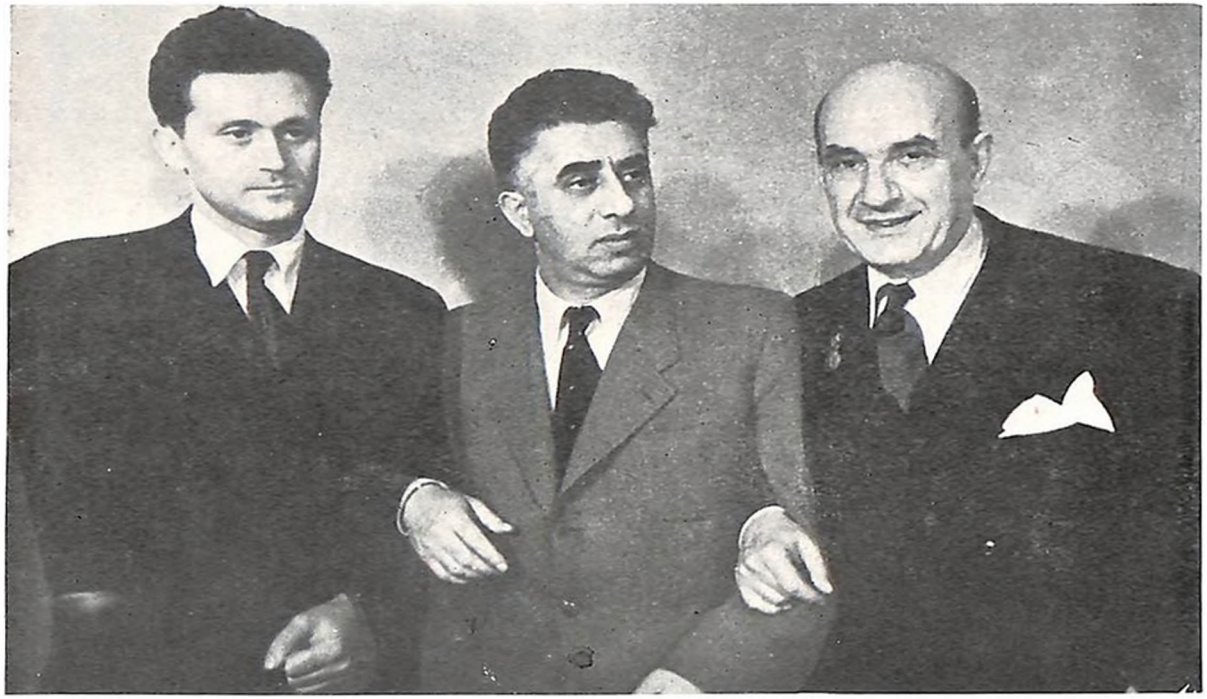
---

[4] См., например, вступительную статью Л. С. Гинзбурга к изданному изд-вом «Музыка» клавиру Скрипичного концерта-рапсодии.

В гостях у венгерского композитора Золтана Кодаи. Слева направо—музыковед Василий Кухарский, Арам Хачатурян, Золтан Кодаи (Будапешт, 1956).

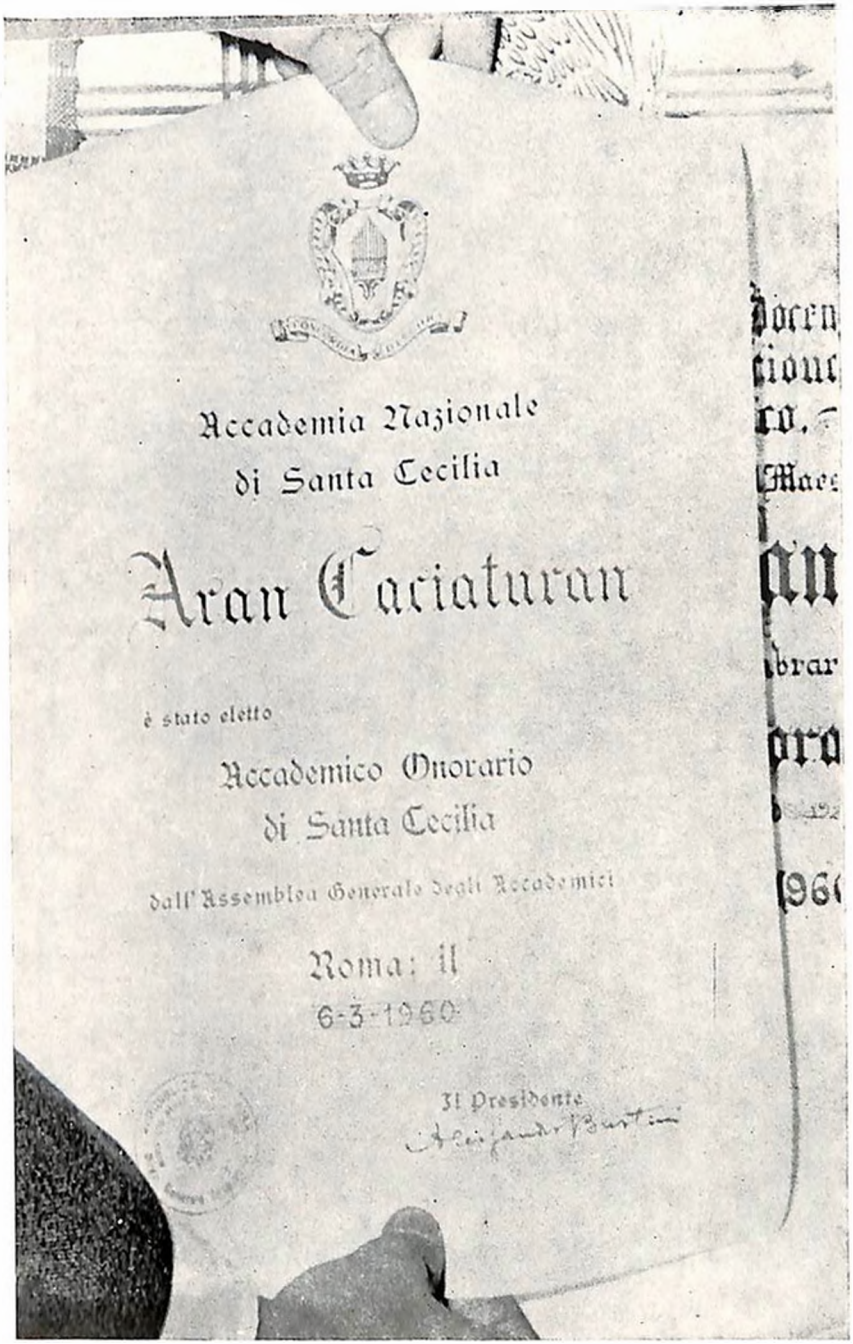


Арам Хачатурян и дирижер Герберт фон Караян (Вена, 1959).



А. Хачатурян с румынскими музыкантами. Слева— Анатоль Виэру, один из видных композиторов Румынии, в прошлом—ученик А. Хачатуряна в Московской консерватории. Справа—композитор и дирижер Джордже Джорджеску.

После концерта в зале итальянской академии «Санта Чечилия». А. Хачатурян в кругу вице-президентов Академии (Рим, 1963).



Accademia Nazionale
di Santa Cecilia

Aran Caciaturan

è stato eletto

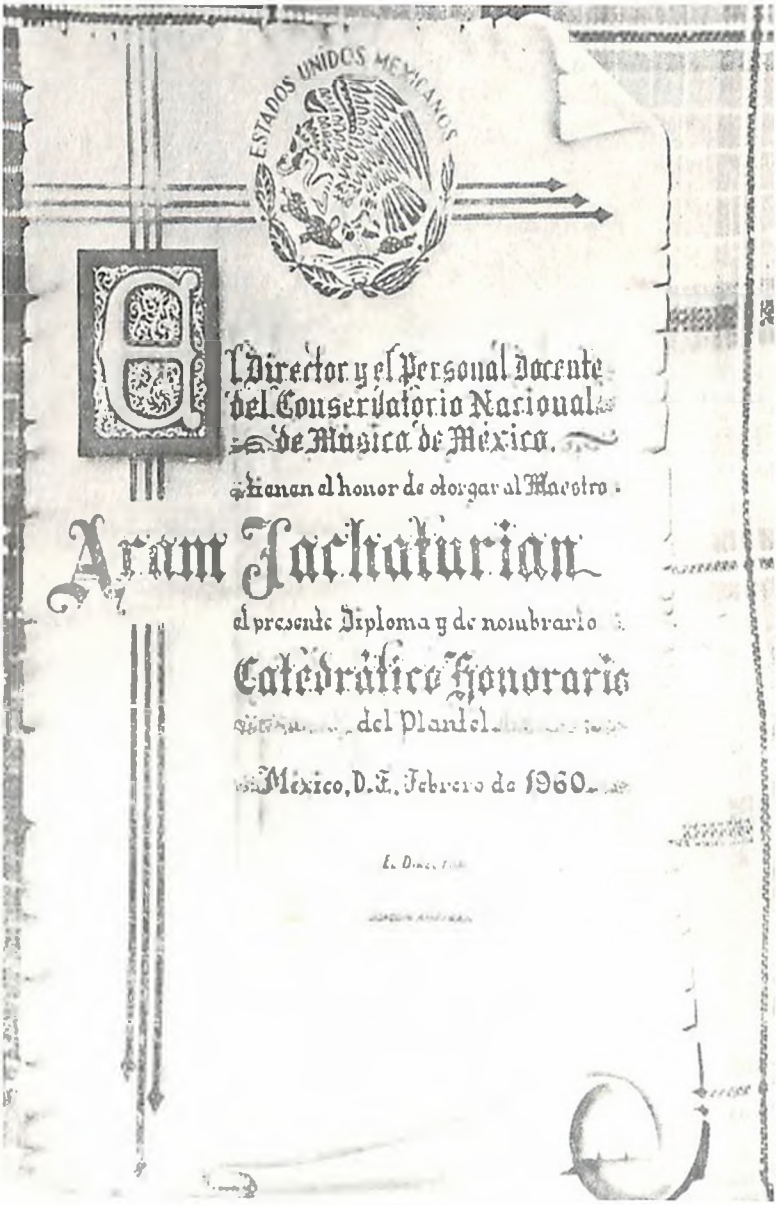
Accademico Onorario
di Santa Cecilia

dall'Assemblea Generale degli Accademici

Roma: il
6-3-1960

Il Presidente

Diплом почетного академика, присужденный А. Хачатуряну итальянской музыкальной академией «Санта Чечилия».



ESTADOS UNIDOS MEXICANOS

El Director y el Personal Docente
del Conservatorio Nacional
de Música de México,

tienen el honor de otorgar al Maestro

Aram Jachaturian

el presente Diploma y de nombrarlo

Catedrático Honorario

del Plantel

México, D.F., Febrero de 1960

Дипдом почетного профессора национальной консерватории в Мехико А. Хачатуряна.

Встреча с Эрнестом Хемингуэем (Куба, 1960).

Авторский концерт в зале Венской филармонии (1961).

чельного и фортепианного концертов включают грандиозные, величественные Maestoso, оркестровые кульминации и далее собственно коды, излагаемые в быстром темпе; в скрипичном концерте кульминация воплощена главным образом в партии солиста, после же следует быстрая кода. Не вполне, разумеется, идентичны структуры медленных и быстрых частей. Несколько различна и природа тематического материала: тема медленной части скрипичного концерта—подлинно народная, виолончельного—оригинальная, но в народном духе, в фортепианном—народная тема лежит в основе среднего, танцевального раздела медленной части—с «веселыми» синкопами. Можно было бы указать и на другие варианты. Однако, повторяем, общая схема во всех трех произведениях взаимно близка— и здесь в основе крупной формы контраст двух типов интонационного движения: кантилены с характерными тематической вариантностью и импровизационностью фактуры и танцевальная пластика с полиритмическими эффектами.

Экспозиционное сопоставление в крупных масштабных разделах во всех трех рапсодиях составляет центр всей композиции. Контрастные чередования тех же двух типов эмоционального движения являются основой синтезирующей коды. Ясно, что эта логика подсказана во многом практикой народного музицирования, в своих истоках она уходит в музыкальное мышление ашугов, гусанов, народных рапсодов, певцов-музыкантов.

Но это народное, как и в других случаях, стало здесь «своим-народным», обогатившимся высокой техникой европейского симфонического развития (на основе принципов и приемов преимущественно эпического симфонизма), *своими,* присущими Хачатуряну, как индивидуальной творческой личности, приемами мышления. И, наконец, все это погружено в атмосферу *концертности,* отмечено первоклассным профессиональным мастерством, истинным блеском виртуозности.

Сама концертность, виртуозный блеск, тембровое «пиршество» были как мы знаем всегда близкими Хачатуряну. Они явились для него специфической художественной формой воплощения полноты, красочности жизни, наслаждения ею. «Ренессансная» (выражение Асафьева) натура автора рапсодий всегда отличалась оптимизмом мироощущения, объективностью художественного мышления.

В концертах-рапсодиях Хачатурян достигает огромного мастерства концертной виртуозности. Снова, как и при создании первого цикла концертов, на последнем этапе он работал в содружестве с прославленными советскими виртуозами, которым и посвящены новые произведения—скрипачом Л. Коганом, виолончелистом М. Ростроповичем, молодым пианистом Н. Петровым.

Не всякому исполнителю под силу одолеть трудности сольной партии концертов. Стремительные многоликие пассажи, двойные, тройные ноты в быстром движении—у скрипача и виолончелиста, бешеные нескончаемые «маркатные» секстоли в начале фортепианной

6—931

рапсодии, разнообразнейшие скачки (например, октавные в виолончельных каденциях) со сменой фактуры, огромные ритмические трудности, интонационно необычные ладовые последовательности—все это ставит перед исполнителем очень сложные, но и благодарные задачи и требует самой высшей исполнительской квалификации. В какой-то мере партии солистов в триаде рапсодий являются своеобразной энциклопедией технических трудностей современного инструментализма и могут служить испытанием для концертанта на степень самой высшей трудности.

Наконец, в новом концертном цикле Хачатурян развивает характерные особенности своего музыкального языка, о которых была уже речь. Еще совершеннее стала техника тематической вариантности—особенно в медленных разделах поражает искусство интонационного выращивания из одного, обычно лаконичного, но тематически яркого зерна. Трудно даже указать, сколько различных вариантов начального зерна возникает в этих медленных сказах, повествующих, как и народные рапсоды, об исторических событиях в жизни народа, здесь слышатся то бранные трубы, кличи, то чудится женский причет, стон, плач, то наплывает грациозный девичий танец... Обильная орнаментика, выписанные мелизмы нельзя рассматривать как «восточные украшения»—нет, они звучат как настоящий полноценный мелодический элемент.

Новое звучание темы возникает и за счет обновления сопровождения, приобретающего волею и фантазией автора удивительные метаморфозы. Укажу, например на репризное проведение темы медленной части в коде скрипичного концерта-рапсодии (ц. 71). Если в экспозиции мелодию сопровождал лишь органный пункт (гобой—арфа) на ми-бемоль и (позднее) единичные щипковые аккорды струнных, то в кодовой репризе мы слышим уже четырехголосный аккомпанемент—с четырьмя самостоятельными ритмическими рисунками.

Это всего лишь один пример, а сколько их разбросано по всей партитуре! Полиритмические, акцентные эффекты встречаются в сочетании с многочисленными политональными бифункциональными приемами. Таков, например, один из любимых приемов Хачатуряна, о котором мы поминали в связи с скерцо Второй симфонии—введение в господствующий фактурно-ладовый пласт «чуждого» ему звука (и в ладовом, и ритмическо-акцентном отношениях) (см., например, партию арф в ц. 30 виолончельной рапсодии).

Многообразна техника использования органных пунктов, искусно переносящихся композитором в разные голоса, накладывающихся друг на друга (полистинато), неожиданно нарушающихся автором с частым использованием приема ладовой подмены. Обилие созвучий — гроздьев побочных тонов (секундо-квартовых в особенности), многообразные подмены и синтезы ладовых звукорядов, создающие эффект ладовой «переливчатости», многократные перебивы акцентов ритмов, в создании которых фантазия Хачатуряна просто неистощима—все это создает эпизоды необычайной эмоциональной силы. Достаточно напом-

нить хотя бы грандиозную кульминацию в конце фортепианной рапсодии, звучащую поистине захватывающе.

Стало более совершенным и контрапунктическое мастерство. Укажем, как пример, на искусное соединение перед главной кульминацией Виолончельного концерта (ц. 54)—главной темы у солиста и одновременно быстрой темы в увеличении в партии гобоя. То же—в кульминации Фортепианной рапсодии.

Есть ли слабости в новых концертных рапсодиях? Вероятно. Так, в Фортепианной рапсодии ее первая, медленная часть представляется несколько рыхлой, растянутой, не особенно яркой по тематическому материалу, встречаются иногда «перепевы» самого себя—в той же первой половине Фортепианной рапсодии есть эпизод, весьма близкий по фактуре к танцу гадитанских дев (четырехзвучные, нисходящие аккорды на арфовом остинато); повторяются порой излюбленные полиритмические и ритмические эффекты (например, «икающие» и другие ритмы, типичные для Хачатуряна акцентные перебивы), в тематическом материале иногда хотелось бы несколько большей индивидуализации, подчас автор ограничивается яркими, но уже использованными народными интонационными формулами.

Но можно ли предъявить эти претензии композитору, который перешел уже Рубикон своей творческой зрелости? Разве в творчестве нашего первого советского композитора Д. Шостаковича в его последних произведениях мы не встречаем повторений знакомых мелодических формул и приемов развития? Так было, в сущности, и в творческой жизни многих композиторов-классиков! Излюбленные приемы и интонации всегда рисовали знакомый облик, они неизбежно и неутомимо манили самого автора и преодолеть их, заменить их столь же высоким—новым было не так легко... И всегда ли это необходимо?..

Да, по-иному мыслить Хачатурян не может и не умеет. В этом, быть может, заключена определенная ограниченность его творчества, но и колоссальная «земная» притягательная сила его музыки! В свое время, в 30-е годы, при своем композиторском рождении, он не только явился основателем «восточного» симфонизма, но, безусловно, его открытия в области «полисредств» (политональность, полиритмия), активно введенные в практику, обогащение традиционных форм сыграли активнейшую роль в обогащении *всей* советской, в том числе и русской музыки.

Теперь Хачатурян, может быть, не так часто потрясает нас открытиями новых звуковых миров, но и сам факт творческой деятельности этого удивительно нравственно здорового мастера имеет огромное значение для искусства нашего времени, столь склонного к неврастеничному мышлению, а подчас субъективному произволу творца.

Советский симфонизм обогатил мировую музыкальную сокровищницу не только блестящими опусами трагедийного, «личностного» (по преимуществу) симфонизма Шостаковича и представителей его школы,

но, безусловно, не менее важна и вторая его линия—эпического симфонизма. Разумеется, здесь колоссальны заслуги С. Прокофьева, например, в его Пятой симфонии. Примечательна и другая ветвь советского эпического симфонизма—народно-жанровая, «объективная», синтезирующая достижения европейского симфонизма и самобытнейшие явления народного мышления, в частности народов Советского Востока. Здесь роль симфонизма Хачатуряна трудно переоценить! Она важна не только для определенного направления нашего, советского симфонизма, в частности для становления деятелей новых композиторских школ республик Закавказья и Средней Азии. Ее значение непререкаемо и для молодых культур народов всего мира, в особенности Среднего и Ближнего Востока, которые теперь, в наши дни, освободившись от различных форм колониальной опеки, стремительно и радостно создают свое искусство, становясь полноправными деятелями всей мировой культуры, обогащая и развивая ее.

Г. ЧЕБОТАРЯН

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ ЯЗЫК А. ХАЧАТУРЯНА

Полифония Хачатуряна—интереснейшее явление современного полифонического искусства. Занимая значительное место в его творчестве, она так же самобытна, как и все другие компоненты музыкального языка. И эта ее самобытность обусловлена своеобразным претворением полифонического опыта зарубежных и русских классиков на армянской национальной почве, а также активным развитием эмбрионов полифонии, заложенных в самой армянской народной музыке[1].

Обширность круга источников, питающих полифонию Хачатуряна, определила многообразие ее проявлений и форм.

От зарубежных и русских классиков в его творчество вошли такие приемы полифонического письма, как фугато, каноны, канонические секвенции, различные виды простой имитации, контрапунктическое соединение тем и лейтмотивов, двойные контрапункты, полифоническое варьирование на basso ostinato, приемы подголосочно-полифонического развития, многопланового и антифонного изложения, тембровой полифонии и др.

От армянской народной музыки он заимствовал принципы народно-инструментального двухголосия и ансамблевых сложений, а также множество средств и возможностей полифонического развития, вытекающих из особенностей ладо-интонационного, метро-ритмического и структурного строения народной песни.

В формировании полифонических принципов Хачатуряна важную роль сыграло творчество армянских классиков, представляющее плодотворный опыт вживления мировой полифонической техники в армян-

---

[1] Как известно, армянская народная музыка, несмотря на ее высокий уровень развития, по своей природе монодийна. Ей известны только отдельные проявления гомофонного и полифонического сложения, относящиеся главным образом к инструментальным и вокально-инструментальным жанрам. Подробно об этом см. в книге *Х. Кушнарева.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Часть первая. Л., 1958.

скую музыку, опыт нахождения органического синтеза элементов классической и народной полифонии. Бессмертные песни Комитаса, с их кристаллически чистым национальным стилем, изобилующие тончайшими образцами полифонических сложений; произведения Спендиарова, и особенно его опера «Алмаст», где полифонические приемы, мастерски включенные в широкий поток симфонического развития народно-песенного материала, выступают как действенные элементы ее остро конфликтной драматургии, явились для Хачатуряна прекрасной школой национального полифонического искусства.

Благотворное влияние на направленность полифонического мышления Хачатуряна оказали и произведения творивших рядом с ним крупнейших советских композиторов—Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, с именами которых связано дальнейшее интенсивное развитие русской классической полифонии,—композиторов, так же, как и он, стремившихся к использованию ресурсов классической и народной полифонии для выражения нового в содержании.

В ранних произведениях Хачатуряна происходит активный процесс отбора полифонических средств выражения, процесс их осмысления, в результате которого исключается из «творческого обихода» или значительно ограничивается в своем применении то, что оказывается несовместимым с особенностями, все более заявляющей о себе его творческой натуры и, наоборот, закрепляется и получает широкое развитие то, что предоставляет наибольшие возможности для их проявления[2].

Хачатуряна никогда не привлекала задача создания самостоятельных полифонических произведений: фуг, инвенций, пассакалий. Все его фуги написаны в годы учения в порядке выполнения обязательных требований по классу полифонии. Они выдержаны в академическом плане и, несмотря на высокую полифоническую технику, свидетельствуют о том, что эта форма не близка Хачатуряну. Ее строгие рамки «неуживаются» со свойственной ему свободой, импровизационностью в изложении музыкального материала. Единственная его инвенция («Танец Гаянэ») далеко не типична для этой формы в ее строгом классическом понимании. Пассакалья же среди его произведений вовсе отсутствует. И в то же время, принципы формообразования всех этих трех основных полифонических форм находят самое широкое применение в его творчестве.

Область всевозможных полифонических «ухищрений»—обратимые и подвижные контрапункты, сложные стреттные комбинации, бесконечные и двойные каноны и т. п.—также не занимает Хачатуряна. Да и вообще, та полифоническая техника, которая связана с оперированием

---

[2] Детальный полифонический анализ произведений Хачатуряна в их хронологическом порядке, с предпосланным анализу обзором исторического процесса возникновения и развития полифонического многоголосия в армянской музыке, дан в книге Г. Чеботарян «Полифония в творчестве Арама Хачатуряна». Айпетрат, 1969.

одним и тем же тематическим материалом, с получением производного соединения от уже однажды прозвучавшего контрапунктического сложения не характерна для Хачатуряна. Его полифоническая мысль направлена на создание мелодического изобилия, мелодического разнообразия, а не на извлечение новых выразительных возможностей из уже использованного мелодического материала, путем вертикальных или горизонтальных перемещений голосов, их обращения и т. п. Взаимному перемещению темы и ее контрапункта Хачатурян предпочитает выведение к ней новой мелодической противолинии. В своем стремлении к мелодическому разнообразию он нередко к одной и той же теме приписывает несколько различных противолиний, поочередно сменяющих друг друга, а порою выступающих и одновременно.

Сила полифонии Хачатуряна в активном претворении принципов полимелодического формообразования: его полифония прежде всего в его богатом полимелодизме, основанном на ладо-интонациях и метроритмах армянской народной песни.

Смело противопоставляя в одновременности мелодические линии, различные по своему образно-эмоциональному содержанию (драматизм и безоблачная лирика, романтическая взволнованность и трезвая сосредоточенность), по своей жанровой принадлежности (песенность и танцевальность), наконец, по своей формообразующей функции (тема, контрапункт, подголосок, фигурация, басовая линия), Хачатурян достигает огромной силы выражения идейно-художественного замысла, раскрывает его широко и многогранно.

Полифонические принципы построения большей частью выступают в его произведениях одновременно с гомофонно-гармоническими (например, тема с контрапунктом и подголосками или какое-либо имитационное построение, идущее на фоне аккордово-гармонического сопровождения и т. п.). Однако имеются случаи и их разновременного применения—включения «чистых» полифонических эпизодов (фугато, канон, полифонический дуэт), чередующихся с гомофоническими. Даже при типично гомофонном сложении, в музыке Хачатуряна почти всегда присутствуют такие важные компоненты полифонии, как полиритмия, полиметрия, политональность, политембровость. Их мастерское применение расслаивает музыкальную ткань, в значительной степени полифонизируя ее.

Такое тесное сплетение принципов гомофонического и полифонического мышления позволяет отнести музыку Хачатуряна к стилю *гомофонно-полифонического письма,* достигшему высокого уровня развития в русской классической музыке и успешно продолжающему культивироваться в творчестве советских композиторов.

Хачатурян мастерски использует богатейшие возможности полифонии как *средства драматургии:* возможность единовременного выявления многогранности, противоречивости создаваемого музыкального образа, возможность соединения в одновременном звучании контрастных тем, имеющих различное смысловое значение, возможность

переосмысления этих тем за счет их взаимного воздействия или путем введения соответствующей контрапунктирующей линии и т. д.

В его творчестве мы находим блестящие примеры *целенаправленного* применения полифонии—подчинения полифонических средств выражения задаче раскрытия идейной основы произведения. С каждым следующим его сочинением драматургическая роль полифонии заметно возрастает. И уже в балете «Гаянэ», во Второй симфонии, в «Спартаке» полифонические приемы письма становятся одним из главных средств выражения идейно-художественного замысла.

Хачатурян рассматривает полифонию как активное, действенное средство. Не случайно она фигурирует в основном в разработочных разделах формы, принимая самое непосредственное участие в развертывании драматургической линии, активно включаясь в узловые ее точки.

Экспозиционные разделы его произведений зачастую носят разработочный характер. Это относится главным образом к произведениям, написанным в сонатной форме. Подобно экспозициям сонатных форм Бетховена, после краткого изложения основного тезиса, сразу же начинается его развитие. Причем, в процесс развития смело вовлекаются приемы полифонического письма. Именно в таком плане написана экспозиция в первой части Первой симфонии, в Симфонической поэме и в целом ряде других сочинений Хачатуряна.

Подобный разработочный тип экспозиции, с привлечением полифонических средств развития, находит широкое применение в творчестве следующего поколения армянских композиторов, особенно в произведениях А. Бабаджаняна, Э. Мирзояна, Э. Оганесяна.

Своеобразие сонатной формы Хачатуряна не ограничивается разработочностью экспозиции. Как справедливо замечает Г. Хубов[3], в своем стремлении к синтезу классических и народных традиций Хачатурян по-своему расширяет рамки сонатной формы, внося в нее элемент широкой импровизационности, рапсодичности, свойственной ашугогусанским вокально-инструментальным импровизациям. Это в значительной степени усиливает черты национального в его симфониях, концертах, сонатах. Именно эти элементы импровизационности в сочетании со строгой логикой классического симфонизма и создали неповторимую *хачатуряновскую форму*.

В своих циклических произведениях Хачатурян порою придает финалу значение тематического синтеза, собирая в нем в одновременном звучании основные темы цикла (Вторая симфония, Скрипичный концерт). Возможно, в этом сказалось влияние произведений Танеева, финалы которых представляют высокий образец тематического синтезирования—сведения тем, поочередно выступавших в предыдущих частях, к единовременному контрапунктическому звучанию.

Говоря о преемственности полифонических традиций русских клас-

---

[3] *Г. Хубов.* Арам Хачатурян. М., 1962, стр. 86, 87.

сиков, необходимо заметить, что глинкинские полифонические традиции в произведениях Хачатуряна выступают, в основном, в том преломлении и развитии, которое они получили в творчестве таких выдающихся его последователей, как Чайковский, Римский-Корсаков, Глазунов. Особенно много общих черт у Хачатуряна с Чайковским, как в отношении основополагающих принципов полифонии, так и в смысле отдельных приемов полифонического письма.

Полифония Чайковского, как впоследствии и Хачатуряна, основана на мелодическом разнообразии. Чайковскому также не свойственны те полифонические приемы, которые связаны с поисками новых вариантов от уже использованного мелодического сложения (удержанные противосложения в фугах, применение подвижных контрапунктов в неполифонических произведениях и т. п.).

На первом плане среди полифонических приемов Чайковского стоит полифоническое варьирование, основы которого заложены были еще Глинкой в его «Камаринской». Но в отличие от последней, полифонические вариации Чайковского редко следуют непосредственно одна за другой (если не считать немногих произведений или их частей, написанных в вариационной форме). Обычно они разъединены другим материалом. Последовательное полифоническое развитие периодически повторяемой темы образует в целом своеобразный цикл полифонических вариаций, *расположенных на расстоянии*[4].

Подобная полифонизация повторных проведений темы, столь характерная для Чайковского, находит широкое применение и в творчестве Хачатуряна. Почти в каждом его произведении встречаются такие разобщенные вариации. Искусно оплетая тему все новыми и новыми мелодическими линиями, Хачатурян динамизирует ее повторные проведения, придает им различную эмоциональную окраску, а порою даже различное смысловое значение. Единую цепь последовательно динамизируемых полифонических вариаций, с соответствующим изменением характера звучания, образуют, например, многократные разрозненные проведения основной темы в средней части Первой симфонии, темы побочной партии в Симфонической поэме, темы любви в «Adagio Спартака и Фригии» и др.

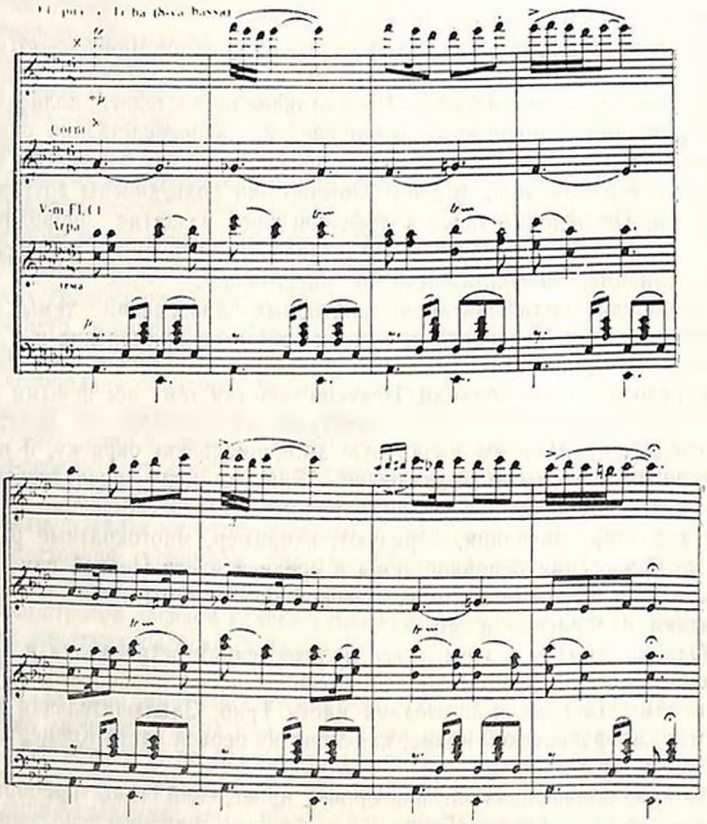
Однако, наряду с этим, в его произведениях встречаются и непрерывно следующие друг за другом полифонически варьируемые проведения темы (первая и последняя части Трио, Заключительная песнь ашуга в Симфонической поэме, каденция из первой части Концерта для скрипки и др.).

Прием полифонизации повторных проведений темы приобретает особое значение в балете «Гаянэ», что связано с широким использованием в нем народно-танцевальных мелодий, исполнению которых свойственна многократная повторность. Для последовательного обогащения,

---

[4] Характерные особенности полифонии Чайковского подробно рассмотрены в учебнике *В. Протопопова* «История полифонии», том II, Музгиз, М., 1962.

переосмысления повторных проведений короткой танцевальной мелодии потребовалось множество композиционных средств. А потому наряду с другими вариационными приемами «во всю ширь» выступает здесь вариационность полифоническая, как в танцах, написанных на народную тему, так и в сочиненных композитором в народном духе. Примером последовательного обрастания основной мелодии дополнительными мелодическими пластами в балете может служить «Танец хлопка», где армянская народно-танцевальная мелодия «Гна ари ман ари» в процессе своего развития обогащается контрапунктом песенного характера, а затем и основанном на хроматизме подголоском, данном в своем развитии:

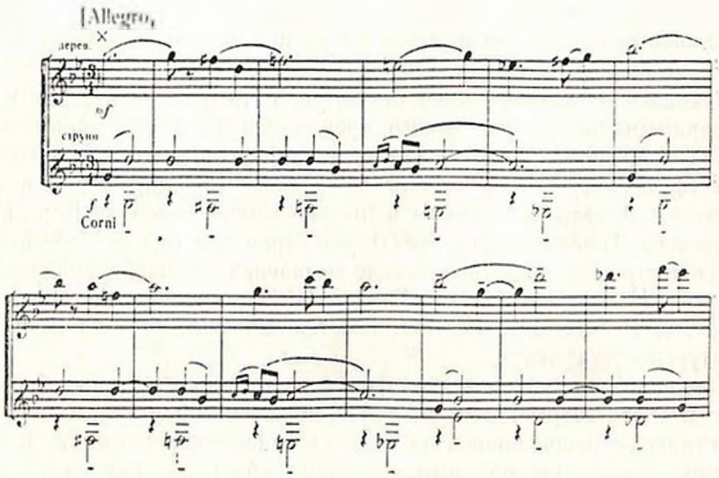


Последовательное контрапунктическое развитие тем характерно также для танца «Сбор хлопка», «Танца стариков и старух», «Танца ковровщиц» и др. В результате широкого применения данного принципа полифонического варьирования, а также постоянного стремления ком-

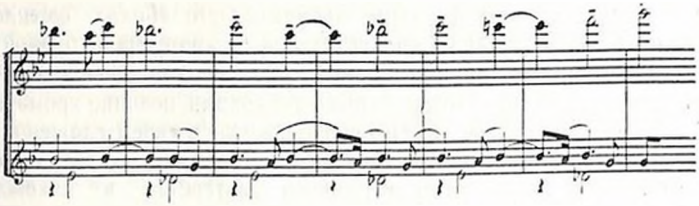
позитора к мелодизации фактуры, *музыка балета «Гаянэ» вылилась в бесконечную цепь мелодических сплетений,* в «чарующие буйной роскошью» «грозди мелодий и орнаментов»[5]. Выразительнейшие контрапункты, подголоски, мелодизированные фигурации, поющие хроматизмы, всевозможные остинатные построения образуют в своем сложении множество различных систем взаимодействия, взаимного противополагания. Хачатурян достиг здесь огромного мастерства в нахождении контрапунктирующих голосов к повторным проведениям темы, представляя в одновременности мелодические линии, различные по своей композиционной структуре, по характеру и направлению движения, по своему ладовому, ритмическому, метрическому построению, наконец, по своей тембровой и регистровой окраске.

Одним из излюбленных приемов Хачатуряна является противопоставление танцевальной теме периодического строения с узким диапазоном, с многократным повторением определенной ритмо-интонационной формулы, контрапункта распевного характера апериодического строения с широким диапазоном. Высокий образец такого сложения имеется в «Танце Айши».

При повторном проведении темы вальса, уместившейся в квинтовом диапазоне, с повторяющимися фразами и мотивами, ей противопоставляется широкая кантиленность контрапункта, охватывающего диапазон в полторы октавы. Вместе с хроматически нисходящим в басу подголоском они изящно оплетают тему, подчеркивая ее грациозность, мягкую лиричность:



[5] Выражение Б. В. Асафьева. См. «Очерки об Армении». Очерк 7-й. Арам Хачатурян, М., 1958, стр. 30.



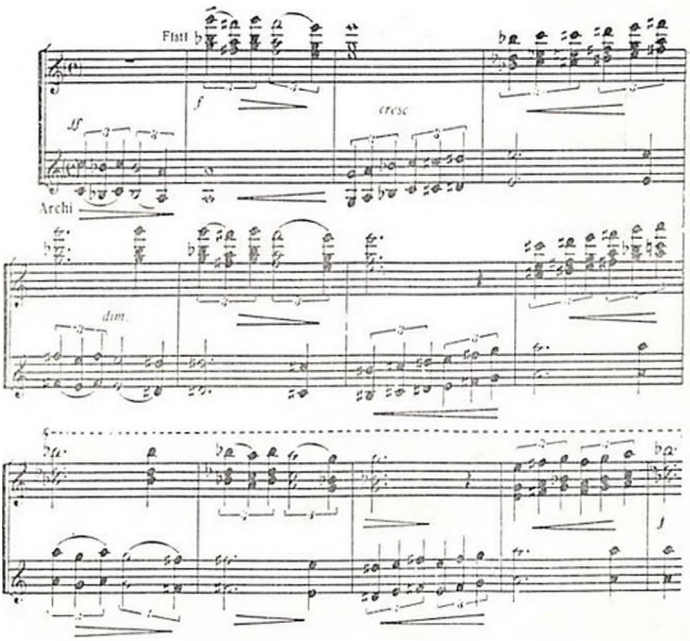
Интересно отметить общность отношения Чайковского и Хачатуряна к инвенционной полифонии на различных этапах их творческого пути.

Если в ранние свои сочинения Чайковский охотно включал фугато (Первая и Третья симфонии, Второй квартет), различные виды имитации, то впоследствии инвенционные приемы письма отодвигаются в его произведениях на второй план, уступая место контрастно-тематической полифонии. Но в то же время драматургическая роль их несравненно возрастает (вспомним двойное фугато и канонические секвенции в Шестой симфонии, каноны в опере «Пиковая дама»).

Та же эволюция в самом отношении к инвенционной полифонии наблюдается и в творчестве Хачатуряна. Фугато фактически имеется только в его Первой симфонии. Простые и канонические имитации, которые на первом этапе творчества являлись одним из ведущих средств тематического развития (средняя часть Трио, крайние части Первой симфонии), в дальнейшем применяются значительно реже. Уже в Симфонической поэме заметен поворот в сторону контрастно-тематической полифонии и, одновременно, в сторону активизации приемов инвенционного письма—повышения их идейно-драматургической значимости.

Опираясь на широко представленные в творчестве русских классиков примеры целенаправленного, идейно обусловленного применения приемов полифонического письма и, в частности, инвенционной полифонии (фуга и фугато в «Иване Сусанине» Глинки, канон из его «Руслана», фугато и каноны в произведениях Римского-Корсакова, Чайковского, Танеева и др.), Хачатурян стремится каждое свое имитационное построение подчинить задаче выявления идейной сущности произведения. Начиная с балета «Гаянэ» (1942), можно уже говорить о мастерском использовании возможностей инвенционной полифонии в драматургических целях.

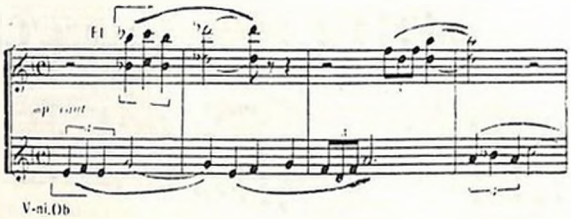
Так, например, каноническая форма изложения лейттемы «борьбы» Гаянэ в сцене ссоры Гаянэ с Гико в значительной мере способствует выражению ее непреклонной воли, настойчивости, решимости. В этой развернутой канонической имитации тема «борьбы», как бы чувствуя поддержку вторящего голоса, приобретает более мужественный, волевой характер (имитация свободная):



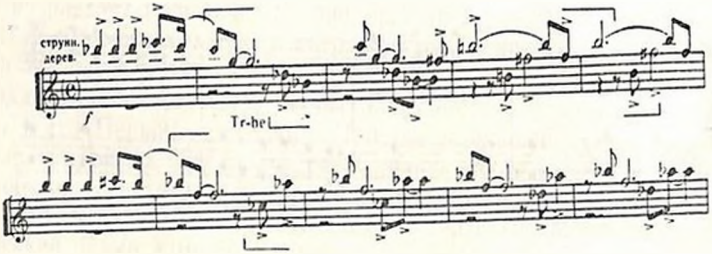
Имитационная разработка, включенная в обрисовку музыкального образа Гико, с воспроизведением его лейтмотива то в уменьшении, то в увеличении, то в удвоении, подчеркивает зловещий характер этого лейтмотива, создает впечатление давящей, гнетущей силы.

С еще большим идейно-художественным смыслом применены инвенционные приемы в балете «Спартак». При помощи имитационной переклички между инструментами медной группы, основанной на характерных интонациях лейттемы Красса, композитор рельефно воссоздает образ напыщенного римского полководца и окружающую его атмосферу парадности, блеска:

Посредством канонической и простой имитации в лейттеме Спартака и Фригии тонко отражает единство их состояния, взаимность их возвышенной любви, при которой как бы порывы одной души находят непосредственный отклик в другой:



Путем привлечения имитации в противодвижении, свободной имитации с изменением интервала и времени вступления производит переосмысление темы Эгины в сцене «Общая вакханалия», запутывая эту тему в стремительном вихре движения, интонационно приближая ее к лейтмотиву Красса:



Благодаря последовательному имитационному воспроизведению темы Рима в увеличении создает впечатление расползания победоносной в прошлом темы, образно выражая поражение римлян и т. д.

Все эти примеры свидетельствуют о том, что в зрелый период творчества Хачатуряна инвенционные приемы письма превращаются в действенную силу, активно участвуя как в создании музыкальной характеристики того или иного образа, так и в процессе его развития, выполняя всегда определенное идейно-смысловое задание.

Средства имитационной полифонии нередко привлекаются Хачатуряном также с целью динамизации репризы. Наибольший эффект в этом смысле достигается при каноническом проведении темы, излагавшейся в экспозиции гомофонически. Хачатурян, для которого характерно постоянное стремление к интенсификации тематического развития, прибегает к этому приему довольно часто, как в первых своих опусах (реприза во второй части Трио, в финале Первой симфонии), так и в более поздних (репризы во всех частях Фортепианного концерта, в Скерцо и в финале Второй симфонии, в лейттеме Спартака из первой картины одноименного балета и т. д.).

Для имитационной полифонии Хачатуряна характерна интервальная и ритмическая свобода в воспроизведении отдельных мелодических

оборотов[6], переменность показателей в канонах, прерывистость их имитационной линии. Хачатурян распоряжается имитационными приемами письма (как и всеми другими композиционными средствами) свободно, «по-хозяйски», никогда не сковывая свою мысль строго академическими рамками. При данном подходе к имитации она органически сочетается с мотивной разработкой, с вариационным принципом развития, открывая новые просторы для композитора.

Подобное обращение с имитационной полифонией унаследовали у Хачатуряна многие армянские композиторы, и особенно А. Бабаджанян.

Показательно, что процесс вытеснения имитационной полифонии контрастно-тематической в творчестве Хачатуряна сказался прежде всего на разработочных разделах его произведений, где со временем имитация почти не применяется. Обращение Хачатуряна к сложным социальным и психологическим проблемам («Гаянэ», Вторая симфония, «Спартак») обострило конфликтное начало в его произведениях, усилило контраст между темами, изменило характер разработки. Если монотематизм первой части Трио допускал вариационно-полифонический метод развития, а отсутствие явно выраженного контраста между темами, обусловленное соответствующим замыслом первой части Первой симфонии, позволило ограничиться имитационной разработкой каждой темы в отдельности, то во Второй симфонии, в балетах «Гаянэ» и «Спартак» потребовались прежде всего иные средства тематического развития, т. к. развертывание идейно-драматургической линии основано здесь на столкновении двух противоположных полюсов: мир и война (Вторая симфония), патриотизм и предательство («Гаянэ»), высокий гуманизм и жестокость, горе и ликование, стремление к свободе и жажда порабощения («Спартак»).

Разработка в этих произведениях строится на противопоставлении, конфликтном столкновении музыкальных образов, на подчеркивании разногласий между ними, на выявлении противоречивых сторон образа и т. п. А потому ведущее положение занимают здесь приемы контрастно-тематической полифонии, среди которых особое место отводится *контрапунктическому соединению тем, различных по своему образно-эмоциональному содержанию.* Эти соединения несут в себе огромную драматургическую силу, являясь одним из основных проводников идейного замысла произведения.

Из всех полифонических средств выражения, встречающихся в творчестве Хачатуряна, наибольшая драматургическая нагрузка приходится именно на этот прием.

Его выразительные возможности Хачатурян ощутил еще в Трио, контрапунктически соединив в заключительной вариации финала тему, взятую в увеличении, с побочным материалом, выступающим здесь как

---

[6] Здесь опять-таки напрашивается аналогия с Чайковским.

самостоятельное тематическое образование. В результате неустанного совершенствования данного приема, последовательного повышения его идейно-драматургической роли, Хачатурян приходит к многообразным и многозначимым соединениям тем и лейтмотивов в своих балетах, и особенно во Второй симфонии.

На пути к этим высоким образцам контрапунктического мастерства лежат соединения тем главной и побочной партии в репризе первой части Первой симфонии, танцевальной и пасторальной темы в среднем эпизоде второй ее части, главной и побочной темы в Симфонической поэме, основных тем в разработке первой части Скрипичного концерта, побочной темы первой части с темой финала в заключительном разделе того же Концерта. Все эти контрапунктические соединения происходили большей частью в кульминационных точках произведений, как бы подытоживая предыдущее развитие. При этом темы порою подвергались некоторому переосмыслению, видоизменению, направленному в сторону обострения элемента противополагания или, наоборот, сглаживания его.

Но, хотя почти во всех приведенных случаях в одновременном звучании были представлены *контрастные* темы, эти соединения не носили еще *конфликтного* характера в смысле своей образно-эмоциональной сущности(полифония согласия). Зато в балете «Гаянэ» со всей остротой проявляется конфликтность контрапунктически соединяемых тем (полифония разногласия)[7].

Зловещий лейтмотив Гико на протяжении всего балета противопоставляется светлому музыкальному образу Гаянэ. На этом противопоставлении, собственно, и строится основная драматургическая линия балета. По ходу развития эти лейтмотивы сближаются по времени вступления. Их преобразования, диссонантные включения, тональные смещения подчеркивают конфликтность сложений.

Глубоко конфликтный характер носят также контрапунктические соединения тем во Второй симфонии. Драматургическая роль их в развертывании этой грандиозной «Поэмы борьбы» огромна. В этих соединениях, последовательно появляющихся на протяжении всей симфонии, отражены основные конфликтные положения ее идейного замысла (типичный пример полифонии разногласия). Так, сущность драматургического конфликта в первой—экспозиционной части симфонии нахо-

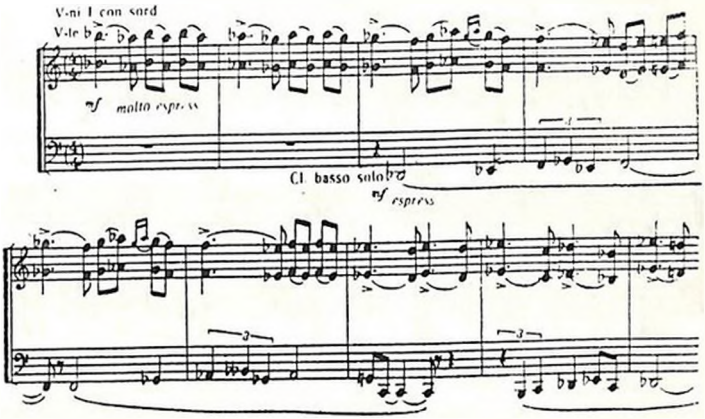
---

[7] Под *полифонией разногласия* автор подразумевает контрапунктические соединения конфликтного порядка, где сталкиваются темы, характеризующие противоположные образы и состояния.

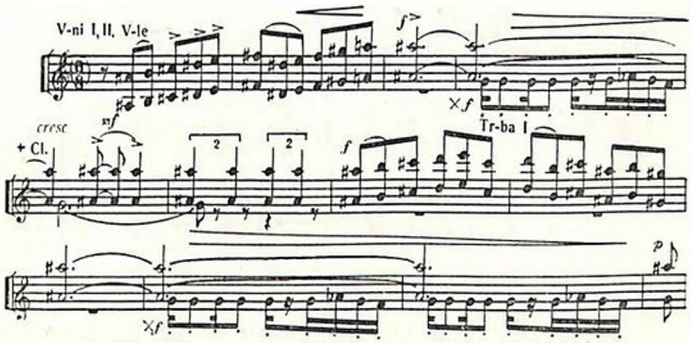
Под *полифонией согласия* подразумеваются контрапунктические соединения неконфликтного порядка, представляющие различные, но не противоречащие друг другу образы, а также раскрывающие различные стороны единого образа или состояния.

Предлагаемые термины дают возможность дифференцировать контрастно-тематические сложения, исходя из их характера.

дит свое выражение в столкновении нежного, манящего образа темы «воспоминаний» с мрачной сосредоточенно-сдержанной темой, характеризующей суровую действительность:

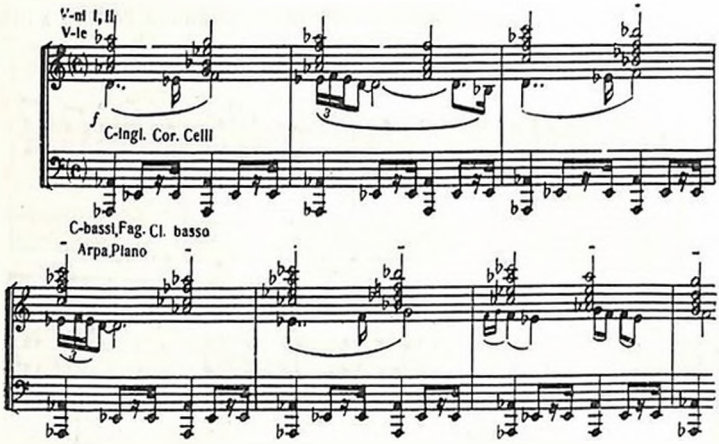


Смысловая кульминация Скерцо заключена в противопоставлении танцевальной темы, связанной с представлением о мире, теме «страдания», являющейся порождением войны:

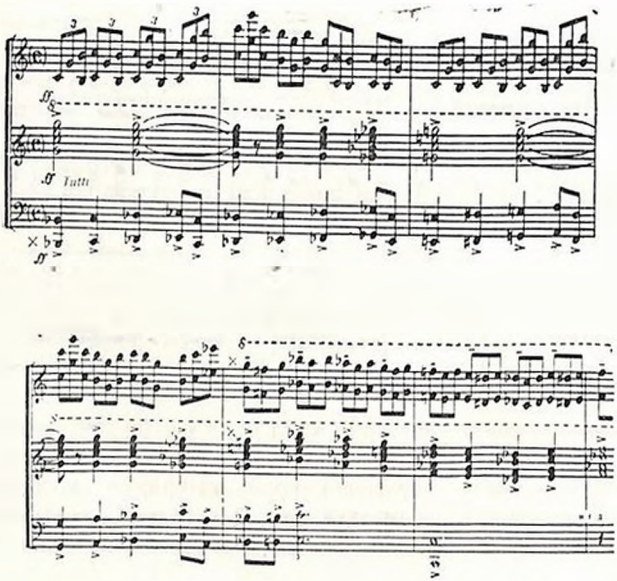


Глубокий драматургический смысл несет в себе контрапунктическое соединение тем в третьей части симфонии. Армянская народная песня «Ворскам ахпер», олицетворяющая скорбь матери, оплакивающей сына-героя, объединяется в своем звучании с средневековой секвенцией «Dies irae», выступающей как символ народного гнева, как призыв к возмездию:

7—931



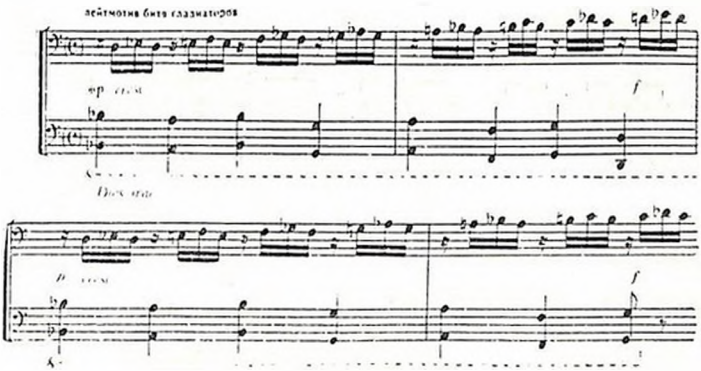
В финале же в одновременном звучании гимнической темы финала и темы «войны» (главная тема первой части), претерпевающей под воздействием первой переосмысление и постепенно растворяющейся в победном шествии (она здесь выступает как естественное продолжение гимнической темы финала. См. такты 5, 6 след. примера), заключено фактически разрешение основной идейной проблемы, выдвинутой в предыдущих частях симфонии:



Все эти различные по своему образно-смысловому значению темы в своем соединении обретают единый глубоко философский смысл.

Еще более широко и в таком же остро-конфликтном плане претворен прием контрапунктического соединения тем в балете «Спартак». Мастерски сталкивая лейтмотивы, характеризующие основные образы балета, представляя их в различных сочетаниях, подвергая многократному переосмыслению, обусловленному требованиями той или иной сценической ситуации, композитор шаг за шагом раскрывает сложную многоплановую драматургию этой величественной «хореографической симфонии».

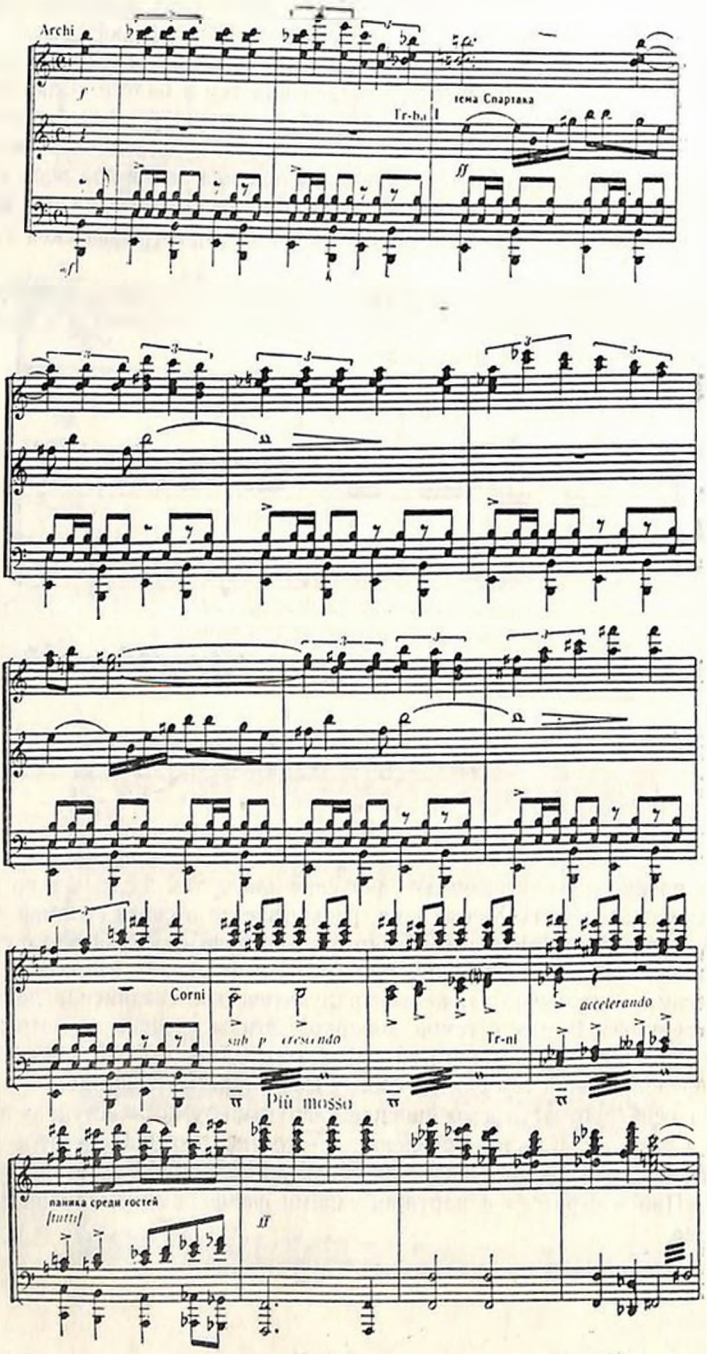
Секвенция «Dies irae», ставшая в творчестве Хачатуряна своеобразным лейтмотивом народного гнева, неоднократно соединяется в балете с лейтмотивом битв гладиаторов:



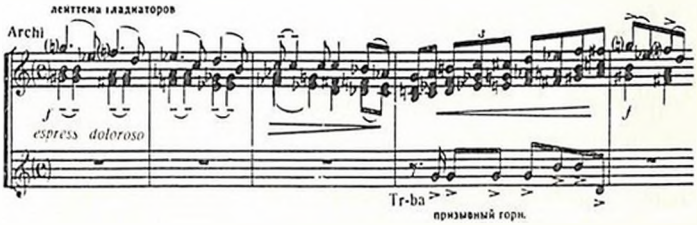
Ее идейно драматургическое значение здесь, так же, как и во всех других произведениях Хачатуряна, раскрывается в связи с темой, звучащей с ней одновременно. В «Спартаке» ее появление связано с судьбой гладиаторов: она фигурирует почти во всех сценах их битв.

Весьма символично также контрапунктическое соединение лейтмотива «триумфа Рима» с темой коварной Эгины в сцене ее встречи с юным Гармодием, у которого ей удается выведать тайный план Спартака, предопределив тем самым победу Рима (третье действие).

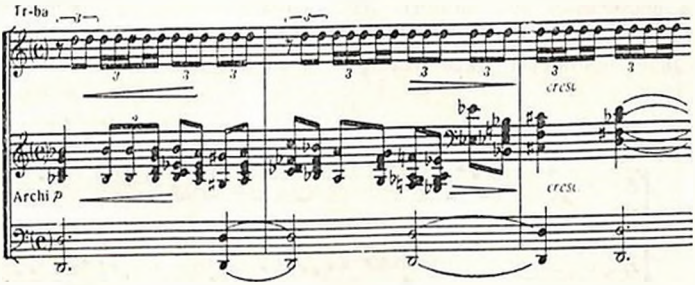
Но особенно часто в соединение с другими темами вступает лейтмотив Спартака. Каждое появление этого лейтмотива несет в себе новый смысл: то он предстает как грозная сила, внезапно вторгаясь в сцену «Пир у Красса» и нарушая своими фанфарами эмоциональный строй ее,


Archi
f
Tr-bn I
тема Спартака
ff
Corni
sub p cresendo
Tr-ni
accelerando
Più mosso
паника среди гостей
[tutti]
ff

то звучит как зов к борьбе (сцена «Смерть гладиатора»),



то выражает протест, неистовство (сцена «Распятие гладиаторов»). Призывный клич трубы, выдержанный на этот раз на одном звуке, как бы рвется вперед, продолжая звать за собой, требуя не оставлять борьбы:



Подобно лейтмотиву Золотого петушка в одноименной опере Римского-Корсакова, лейтмотив Спартака выступает в балете как основной комментатор событий. Активная контрапунктическая разработка его содействует утверждению высоко гуманной идеи произведения.

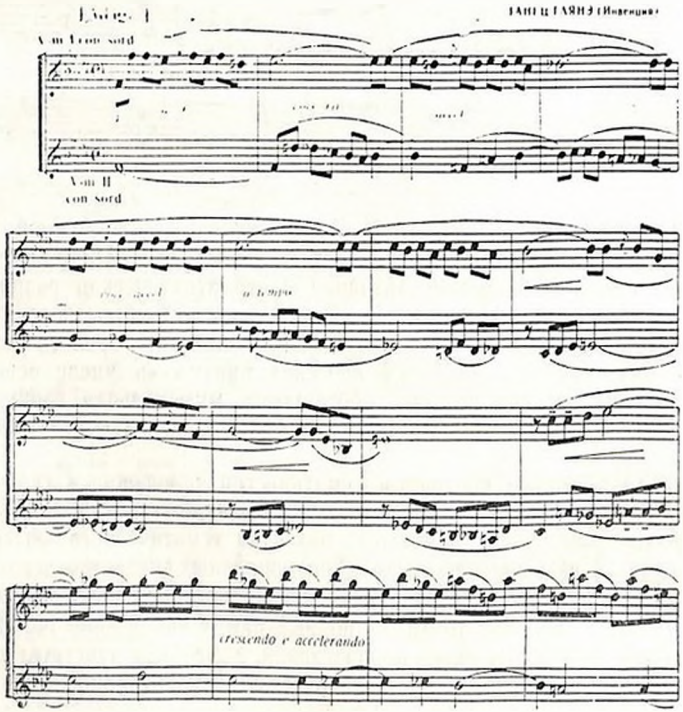
В данном балете, как и в других произведениях зрелого периода творчества Хачатуряна, полифонические приемы—в числе основных средств, при помощи которых обогащается музыкальная характеристика героев, вскрываются драматургические конфликты, динамизируется развитие.

Среди примеров контрастно-тематической полифонии в творчестве Хачатуряна специального внимания заслуживают *инструментальные полифонические дуэты*, в которых развитие тематического материала построено на взаимодействии двух *равноправных*, непринужденно развивающихся голосов, составляющих форму своеобразного диалога. В этих дуэтах, свободных от традиционных рамок какой-либо определенной формы полифонического произведения, Хачатурян чувствует себя в своей стихии. Свойственная его творчеству импровизационность изло-

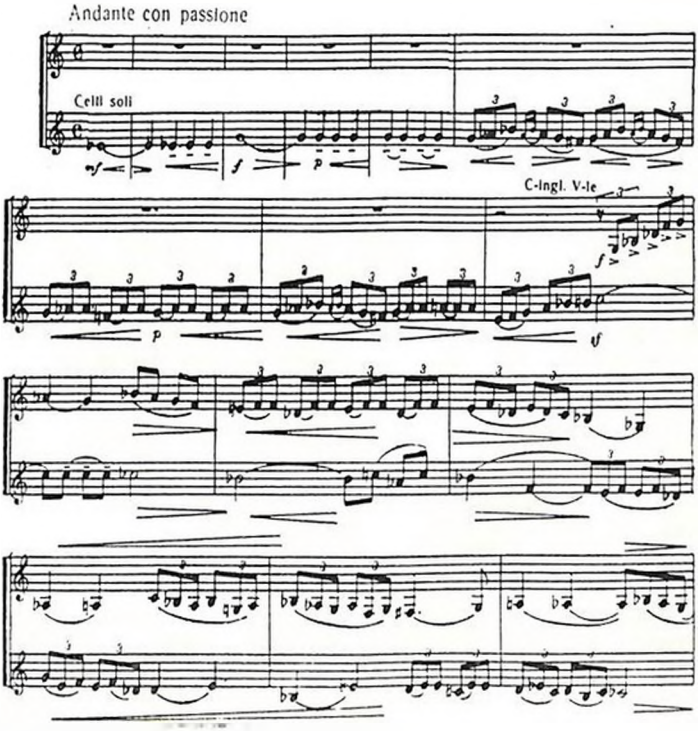
жения получает здесь полный простор. Однако эта свобода, заставляющая опять-таки вспомнить ашуго-гусанские вокально-инструментальные импровизации, искусно сочетается с соблюдением строгой логики голосоведения, с привлечением классических приемов полифонического письма (простой и канонической имитации, канонической секвенции). В основе этих построений лежит косвенное движение, комплементарная ритмика; остановка в одном голосе как бы стимулирует движение другого.

Такие самостоятельные развернутые полифонические эпизоды встречаются в произведениях Хачатуряна нечасто. Как правило, эти дуэты выступают в момент высокого драматического напряжения. В них всегда находят отражение сложные психологические проблемы, выражаются большие эмоции.

Так, в минуту крайнего душевного смятения Гаянэ, в одноименном балете, появляется ее танец, известный под названием «Инвенции» (хотя, как уже отмечалось, инвенционность здесь представлена в весьма свободном понимании). Этот вдохновенный дуэт солирующих скрипок, принадлежащий к лучшим страницам творчества Хачатуряна, раскрывает сложный мир чувств и переживаний Гаянэ:



Так же на кульминации, в конце разработки Скерцо Второй симфонии, возникает поэтически возвышенный полифонический дуэт солирующей виолончели с английским рожком и альтами. Вобрав в себя всю силу накопленного в течение разработки напряжения, он выступает как смысловой итог разработки, как конечная цель, к которой было устремлено все предыдущее развитие. С огромной внутренней экспрессией, в восторженно декламационном тоне ашугского повествования поется в нем о прекрасном, о жизни (полифония согласия):



На высоком уровне эмоционального накала выдержано также написанное в форме развернутого полифонического дуэта «Adagio Спартака и Фригии» (балет «Спартак»). В нем Хачатурян провозглашает гимн любви—любви всепобеждающей и бесконечной (полифония согласия). В таком же плане создано в балете «Adagio Эгины и Гармодия», представляющее собой воодушевленный, эмоционально-насыщенный диалог.

Среди черт, составляющих своеобразие творческого почерка Хачатуряна, немаловажную роль играют басовые линии его произведений, отмеченные весьма характерными особенностями, к которым в первую

очередь относится обилие педализирующих голосов, органных пунктов и всевозможных ostinati.

Объяснение такому пристрастию к малоподвижным басам, не без основания ставящемуся, порою, в упрек композитору, кроется в глубоких корнях, связывающих творчество Хачатуряна с армянской народно-инструментальной музыкой, отдельным жанрам которой свойственно длительное выдерживание ладово-опорного тона («дам»), при мелодически активно разворачивающемся верхнем голосе. Эта особенность народно-инструментального двухголосия, проявляющаяся в произведениях армянских классиков в широком использовании педализирующих голосов и органных пунктов, находит в творчестве Хачатуряна свое дальнейшее развитие и своеобразное претворение.

Неподвижный бас в его музыке отнюдь не свидетельствует о состоянии покоя, напротив, он создает атмосферу высокого напряжения, выступая, в большинстве случаев, как сила, противодействующая остальным голосам. Оставляя на месте бас, Хачатурян, при свойственном ему стремлении к динамичности музыкального развития, максимально активизирует другие голоса. Выдержанный бас является для него мощным стимулом к созданию богатства ритмики, интонации, гармонии, полифонии, тембров.

Желание сдвинуть, омелодизировать «застоявшийся» басовый голос, не лишая его при этом характерной для народно-инструментальной музыки функции ладовой опоры, приводит Хачатуряна к ostinato. Многочисленные ostinati в его танцевальной музыке образуются также в результате мелодизации характерной ритмической формулы народного танца, беспрестанно повторяемой, согласно народной традиции, при исполнении танцевальной мелодии (в народно-инструментальных ансамблях она воспроизводится обычно на бубне).

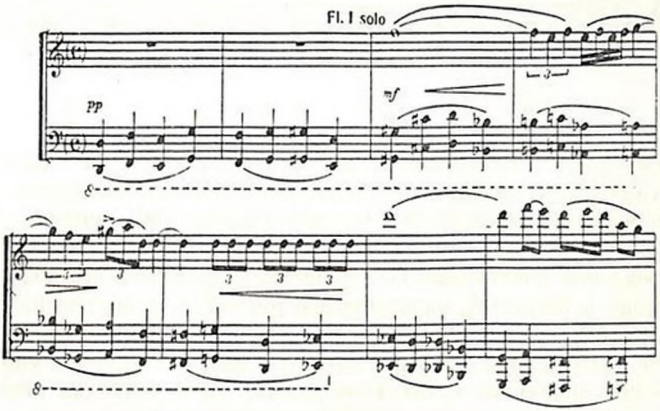
Но хотя корни остинатности Хачатуряна уходят в народное творчество, его особая тяга к этой форме изложения имеет и другое объяснение. В пассакальном принципе, основанном на противопоставлении тормозящего и активно действенного начала, заложен заряд огромной энергии. Не случайно в наш век этот стародавний принцип переживает свое второе рождение, получает новое осмысление. В подтверждение тому достаточно обратиться к произведениям Шостаковича, изобилующим блестящими в этом смысле примерами.

Хачатурян, с его склонностью к масштабным разрастаниям, к напряженности звучания, в полной мере реализует потенциальную энергию остинатности. В его творчестве этот принцип получает широкую самостоятельную разработку. Многообразные остинатные построения, с последующим их вариантным развитием, значительно полифонизируя музыкальную ткань, выступают нередко со специальным идейно-драматургическим заданием. Примеры тому имеются и в балете «Гаянэ», и во Второй симфонии (Andante). Но наиболее яркий из них находим в заключительном действии балета «Спартак».

Восьмитактное остинатное построение, появившись, подобно эпиг-

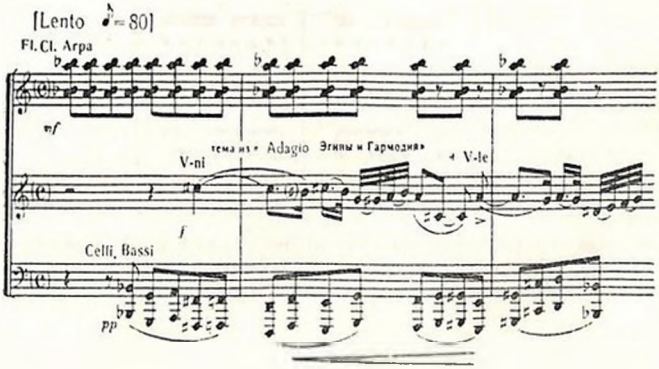
рафу, перед началом этого действия, приобретает значение лейтмотива «гибели Спартака», неотступно преследуя его, определяя характер всего действия. И кажется, будто из глубокого подземелья подымается зловещая сила (низкие виолончели и контрабасы), надвигаясь неумолимо, вопреки правде и справедливости...

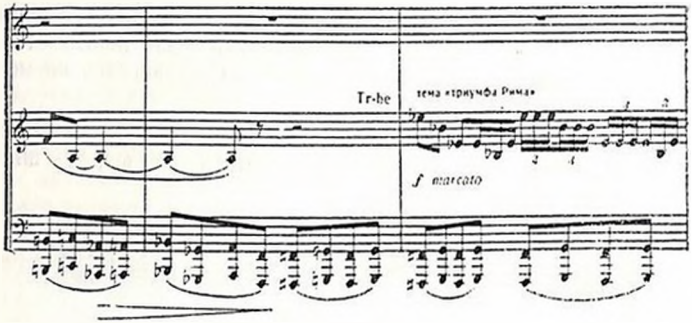
На фоне этих остинатных басов появляется мелодический голос (Fl.), выражающий в свободной импровизационной форме широких рулад глубокую скорбь и печаль:



Так, принципы народно-инструментальной музыки, творчески преломленные и разработанные Хачатуряном, в синтезе с классическими приемами выливаются здесь в форму своеобразной пассакальи.

Огромную силу эмоционального воздействия заключает в себе последнее проведение этого остинато, сопровождаемое «рыдающими» секундами и злорадно торжествующим звучанием темы из «Адажио Эгины и Гармодия». Коварный замысел осуществлен—смертоносный гром разразился, и на отголосках его раската звучит сигнал к окончанию боя (лейтмотив «триумфа Рима»)—сигнал, возвещающий о победе римлян:

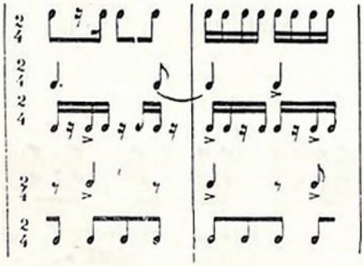




Важнейшим полифонизирующим фактором в музыке Хачатуряна является его богатейшая *полиритмия*, рожденная многообразием армянских народных и, в частности, народно-танцевальных ритмов.

Полиритмия—это одна из характернейших особенностей музыкального мышления Хачатуряна. Она является результатом его постоянного стремления к богатству, разнообразию ритмических построений, свидетельством его крайне обостренного ощущения ритма.

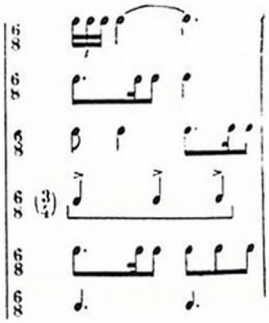
Уже в его Первой симфонии обращает на себя внимание множество интересных полиритмических комбинаций. Неисчерпаемая фантазия позволяет ему в своих произведениях находить для каждого из голосов индивидуальный ритмический рисунок, создавая, таким образом, сложные пяти- шестислойные полиритмические образования, основанные на ярко выраженном противопоставлении, взаимном дополнении. Приведем одно из таких сложений из второй части Первой симфонии[8]:



[8] *Хачатурян.* Первая симфония. Партитура. «Советский композитор». М., 1960, стр. 150, такты 1, 2.

Однако в полной мере необыкновенный ритмический дар Хачатуряна впервые проявился, пожалуй, в его Фортепианном концерте (1936). Поистине поражает бесконечность вариантов, из которых сплетается богатая метро-ритмическая канва этого произведения.

Интересные полиритмические сложения можно найти и во всех последующих произведениях Хачатуряна, но особенно широко они представлены в его балетах «Гаянэ» и «Спартак». На каждом шагу здесь в одновременности выступает целый арсенал различных ритмических формул. Так, например, в «Танце хлопка» (балет «Гаянэ») голоса складываются в следующую шестислойную полиритмическую группу (такт 3 от конца):



И таких примеров множество.

Благодаря полиритмии, даже побочные голоса, не имеющие определенного интонационного рельефа, приобретают в его произведениях самостоятельное значение, полифонизируя музыкальную ткань.

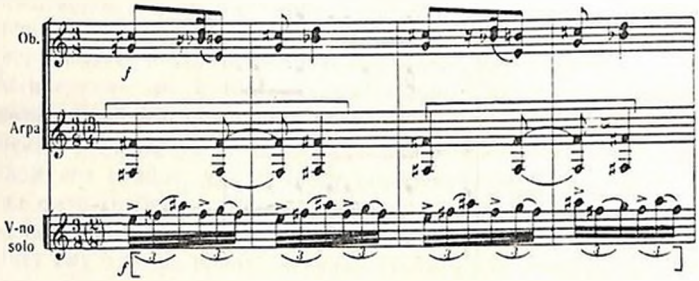
Не довольствуясь наличием нескольких ритмически самостоятельных пластов, Хачатурян, при едином для всех голосов метре, путем соответствующей расстановки акцентов, наложения аккордов на слабые доли такта, противотактового строения интонационно-ритмического рисунка, противотактовой группировки сдвигает метрически-опорные точки отдельных голосов, придает им иную метрическую пульсацию, создавая впечатление полиметрии.

Истоки этой полиметрии, так же как и полиритмии, кроются в армянском народном творчестве.

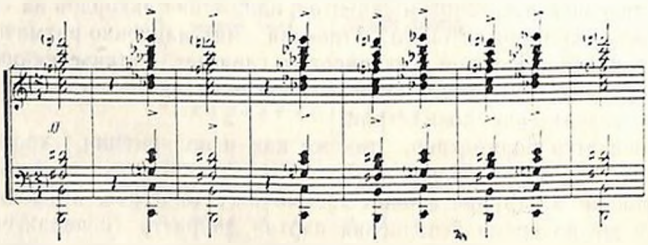
В народно-инструментальных ансамблях сазандаров, импровизируемая тут же во время исполнения партия дайриста (исполнителя на бубне) представляет собой цепь бесконечных ритмических комбинаций, образующих с основной мелодией всевозможные полиритмические и полиметрические сочетания. Дайрист щедро обогащает свою партию искусной акцентировкой, перебивая метрическую пульсацию ведущего голоса. Подметив еще в детстве эту характерную особенность народ-

но-инструментальной музыки, Хачатурян неуклонно развивал ее в своих произведениях. Она стала неотъемлемой чертой его творчества, активным средством полифонизации его музыки. Полиметрические взаимоотношения в его произведениях образуются между темой и контрапунктом, между двумя различными темами, между мелодией и ее аккордовым сопровождением и т. д.

Порою одновременно разворачиваются три самостоятельных метрических начала, расслаивая музыкальную ткань, обостряя элемент противополагания голосов. В финале Скрипичного концерта, например, при метре в 3/8 и явной трехдольности строения основной танцевальной темы (Ob.), в солирующей партии посредством акцентов создается впечатление двухдольности (двух трольных групп). В то же время арфа объединяет два такта по 3/8 в один трехчетвертной такт:



Так же широко обращается Хачатурян и к *политональным* сложениям, нередко придавая им определенное идейно-смысловое значение. Вспомним сцену разлада между Гаянэ и Гико (балет «Гаянэ»), где голоса, объединяясь в едином ритме, настойчиво утверждают разные тоники, подчеркивая конфликтность ситуации:



Аналогичный пример смыслового политонального соединения имеется и в разработке Скерцо Второй симфонии. Политональность здесь в значительной степени усиливает элемент драматизма, заключенный в контрапунктическом соединении танцевальной темы с темой «страдания» (см. второй пример на стр. 97).

К активным полифонизирующим средствам в творчестве Хачатуряна следует также отнести *многоплановость* изложения музыкального материала, составляющую основу его симфонического мышления. Музыкальная ткань в его произведениях рельефно расслаивается на пласты, выполняющие различные формообразующие функции: основной мелодический голос, противополагаемая ему мелодическая линия (контрапункт, подголосок), педализирующий голос, орнаментирующий пласт, басовая линия (ostinato или просто мелодизированный бас), аккордово-гармонический пласт. Одновременное развертывание таких пластов, представленных в самых различных комбинациях, делает музыкальную фактуру многогранной, насыщенной, полифоничной.

С целью подчеркивания функционально-тематической самостоятельности голосов, наибольшего разграничения их линий, Хачатурян распределяет эти пласты между инструментами различных групп оркестра, создавая своеобразную *полифонию тембров.* Сочная, многокрасочная оркестровая палитра Хачатуряна основана на активном использовании полифонии тембров, являющейся одним из достижений русского классического искусства. При имитации, при контрапунктическом соединении различных лейтмотивов, да и вообще при всяких полимелодических соединениях, помимо других средств противополагания, Хачатурян всегда включает и элемент тембрового контрастирования, проявляя при этом дифференцированное отношение к оркестровым группам. Индивидуализируя мелодический рельеф партии каждого инструмента, четко определяя ее формообразующую функцию, Хачатурян добивается огромной эффективности в противопоставлении различных инструментов и оркестровых групп.

Подобные противопоставления совершаются не только в одновременности, но и путем *антифонных перекличек,* продиктованных также стремлением к дифференциации тембров. Такого рода переклички, образующие своеобразный диалог между отдельными инструментами и целыми группами оркестра, используются обычно Хачатуряном как средство подготовки кульминации. Они строятся как на едином тематическом материале, так и на различном.

Большие предкульминационные нарастания в его произведениях нередко создаются также при помощи *разведения крайних голосов оркестра.* Этот прием заключает в себе огромную художественно-выразительную силу. Оркестровое звучание, заполняя постепенно раздвигающиеся регистровые границы, естественно приводит к кульминации, где и изливается накопленное напряжение. Подобное использование динамики, заключенной в противоположном движении голосов, так же как и отмеченные выше средства расслоения музыкальной ткани, тембровой полифонии, антифонности заставляют вновь вспомнить произведения Чайковского и особенно его последние симфонии, представляющие высокие образцы эффективного применения названных приемов.

Противоположное движение голосов, являющееся сильнейшим полифонизирующим средством, ярчайшей формой проявления разногласия между голосами, постоянно привлекается Хачатуряном с целью обострения элемента противополагания, а в поздних его произведениях оно даже служит порою задаче выявления конфликтных положений идейного замысла, как, например, в третьем действии балета «Спартак» (раскол в лагере спартаковцев).

Перечень средств полифонического письма Хачатуряна будет неполным, если не упомянуть о вертикально-подвижном контрапункте, встречающемся в его произведениях хотя и редко, но с большим выразительным значением. Почти во всех случаях—это двойной контрапункт с октавным перемещением, которому подвергаются тема со своим контрапунктом, подголоском или орнаментом в кульминационный момент формы (балеты «Гаянэ», «Спартак»).

Многое в полифонии Хачатуряна является следствием его стремления к масштабности мышления, к большим симфоническим разрастаниям, к динамичности тематического развития, к сочности, наполненности звучания. Эти особенности его творческой натуры определили не только самый выбор полифонических приемов, но и характер их применения.

Полифоническое письмо Хачатуряна, от произведения к произведению все более типизируясь, вбирая в себя черты его творческой индивидуальности, складывается в определенный *полифонический язык*, своеобразие которого в «Гаянэ», во Второй симфонии и особенно в «Спартаке» проявляется настолько рельефно, что позволяет говорить *о хачатуряновской полифонии* с тем же основанием, с каким мы говорим о его самобытной гармонии, инструментовке, форме.

Полифония Хачатуряна—одна из существенных сторон его неповторимого творческого облика. Она в значительной мере способствует усилению национального колорита его музыки в целом, открывая дополнительные пути для насыщения ее элементами, составляющими национальное своеобразие армянского народного творчества, создавая новые возможности для их интенсивного развития. Так, следуя традиции Комитаса и Спендиарова, Хачатурян выводит контрапунктирующие голоса к народным темам из интонаций основной мелодии, акцентируя, тем самым, ее характерные черты, полнее раскрывая ее ладовые особенности; в своих многообразных полиритмических и полиметрических сложениях активно развивает метро-ритмы народных песен; широко использует принципы народно-инструментального двухголосия, ансамблевых сложений и т. д.

Полифонические средства и, в частности, вариационно-полифонические приемы письма позволяют Хачатуряну сохранить повторность, присущую исполнению народно-танцевальных мелодий[9], не снижая при этом свойственной его музыке динамичности развития.

---

[9] Здесь имеется в виду в основном балет «Гаянэ».

В силу своей армянской народно-национальной основы его полифония приобретает особое значение для музыкального искусства Армении. Она представляет собой важный этап на пути исторического развития полифонического мышления в армянской музыке.

Произведения Хачатуряна, сыграв *основополагающую* роль в формировании армянской советской композиторской школы, оказали значительное воздействие и на направленность полифонического мышления композиторов Армении.

Благодаря творчеству Хачатуряна, полифония в армянской музыке сделала огромный шаг в своем развитии. Интенсивность этого развития с каждым годом все более возрастает. Откликаясь на отчетливо проявляющуюся в современном музыкальном искусстве тенденцию к повышению роли полифонии (кстати, с удивительной проницательностью предсказанную Танеевым еще в начале XX века)[10], армянские композиторы все чаще обращаются в своем творчестве к полифоническим формам выражения, свободно пользуясь самыми сложными приемами письма. Полифония, история существования которой в армянской профессиональной музыке ограничивается пределами одного столетия, в настоящее время проникла во все жанры музыкального творчества, став одним из наиболее действенных средств выражения, одним из ведущих факторов формообразования. Свидетельством высокого уровня полифонического мастерства армянских композиторов могут служить такие значительные произведения советского музыкального искусства, как Полифоническая соната, фортепианное трио, соната для скрипки и фортепиано А. Бабаджаняна, симфония и струнный квартет Э. Мирзояна, симфония и Полифоническая соната А. Арутюняна, симфония и квартет Э. Оганесяна, фортепианный квинтет С. Джербашяна и др.

Свободное владение полифоническими формами письма и особенно охотное к ним обращение характерно также для следующего поколения армянских композиторов (Т. Мансуряна, А. Тертеряна, Г. Ахиняна, Э. Аристакесяна, Л. Аствацатряна и др.). В столь стремительном росте полифонического искусства армянских композиторов важную роль сыграл полифонический опыт Хачатуряна, в произведениях которого широко представлены замечательные примеры смелого творческого претворения классических и народных традиций, мастерского преломления их в свете художественных задач современного искусства.

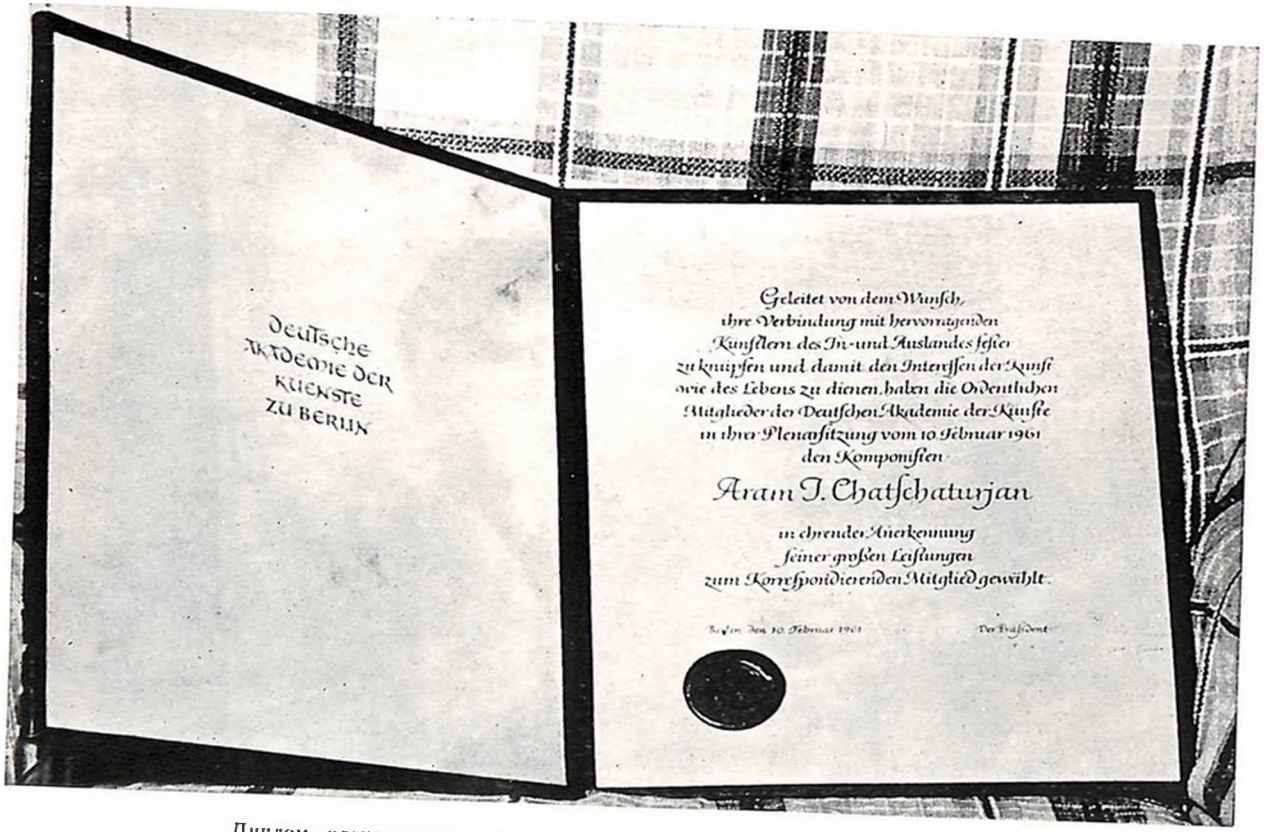
Однако значение полифонии Хачатуряна далеко не ограничивается пределами армянской музыки. Она, несомненно, представляет интерес и

---

[10] Как известно, в 1906 г. во Вступлении к своему «Подвижному контрапункту» Танеев писал: «Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм».—С. И. Танеев «Подвижной контрапункт строгого письма». Музгиз, М., 1969, стр. 10.

для мирового музыкального искусства, определяющийся, прежде всего, ее *национальным своеобразием.*

Наряду с Мясковским, Прокофьевым, Шостаковичем и другими советскими композиторами, Хачатурян своим творчеством утверждает прогрессивные принципы современной полифонии в советской многонациональной музыке.



Deutsche
Akademie der
Künste
zu Berlin

Geleitet von dem Wunsch,
ihre Verbindung mit hervorragenden
Künstlern des In- und Auslandes fester
zu knüpfen und damit den Interessen der Kunst
wie des Lebens zu dienen, haben die Ordentlichen
Mitglieder der Deutschen Akademie der Künste
in ihrer Plenarsitzung vom 10 Februar 1961
den Komponisten

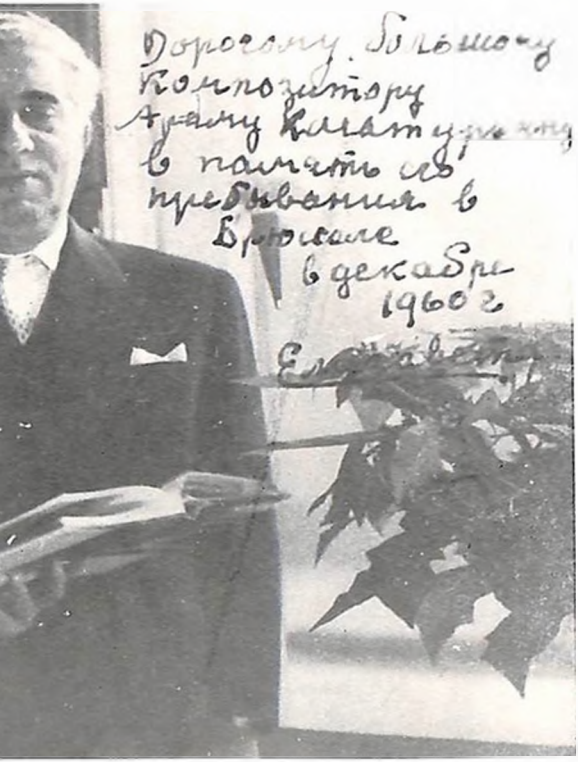
Aram I. Chatschaturjan

in ehrender Anerkennung
seiner großen Leistungen
zum Korrespondierenden Mitglied gewählt.

Berlin, den 10. Februar 1961 — Der Präsident

Диплом члена-корреспондента Академии искусств ГДР А. Хачатуряна.

Встреча с бельгийской коро



левой Елизаветой (Брюссель, 1960).

Арам Хачатурян с супругой—композитором Ниной Макаровой—у памятника Шопену (Варшава, 1962).

Хачатурян и японский композитор Акутагава (Токио, 1963).

На приеме у папы Иоанна XXIII. «Незабываемой для меня осталась встреча в Риме с папой Иоанном XXIII,— вспоминает Арам Хачатурян.—Он принял меня и мою жену, композитора Нину Макарову, в своей резиденции в Ватикане, принял просто, сердечно. Он говорил с нами о музыке. Сопровождавший нас деятель Ватикана сказал папе, что я являюсь почетным членом музыкальной академии святой Чечилии. «Это меня радует,—сказал папа.—Когда жизнь—песня, то она прекрасна» (1963).

Арам Хачатурян и скрипач Ефрем Цимбалист (США).

На пресс-конференции (Токио, 1963).

Встреча с молодыми рабочими (Япония, Осака, 1963).

Д. АРУТЮНОВ

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЯ А. ХАЧАТУРЯНА

В музыковедческой литературе отсутствует сколько-нибудь развернутое исследование вопросов оркестрового стиля музыки А. Хачатуряна, хотя отдельные ценные наблюдения, мысли, замечания встречаются в различных работах о его творчестве. Этот пробел тем более ощутим, если учесть основополагающую роль симфонического жанра (вспомним также балеты) у Хачатуряна. «Удельный вес» темброво-оркестровой выразительности в воплощении характерного круга образов музыки композитора, ее народно-национальных черт представляется весьма значительным. Именно оркестровые краски вместе с гармонией во многом разделяют определения типа «сверкающая», «красочная», «сочная», «блестящая», «пышная», «ярко национальная» и т. п., которыми сопровождаются восторженные характеристики эмоционально-жанровых образов музыки композитора. Следовательно, важная роль тембровой выразительности, его драматургии в числе компонентов, составляющих стиль музыки Хачатуряна, вполне очевидна.

В данной статье делается попытка осветить некоторые вопросы оркестрового стиля произведений А. Хачатуряна. Из-за недостатка места в ней предельно сжато рассматриваются лишь две основные проблемы тембровой драматургии: 1) типический круг музыкальных образов Хачатуряна и оркестровые тембры, 2) тембровое развитие в связи с процессом образно-тематического развития. Первая из этих проблем акцентирует обобщенно-суммарный охват связи музыкальных образов и оркестровых тембров. Вторая же проблема подчеркивает процессуально становящуюся связь образного и тембрового развития, т. е. здесь имеются в виду так называемые «кристаллический» и «процессуальный» аспекты данной связи. В заключение статьи автор касается ряда аспектов оркестрового стиля музыки А. Хачатуряна.

У Хачатуряна, как и у любого крупного художника-симфониста, выбор оркестровых выразительных средств органически обусловлен основными чертами эмоционально-жанрового строя образов, содержанием и идейной направленностью его искусства, т. е. общими закономер-

8—931

ностями художественного стиля. Попытаемся выделить из симфонического творчества Хачатуряна круг наиболее типичных образов и рассмотреть вопрос о роли и значении оркестровых тембров в их музыкальном воплощении. Сразу же оговоримся: нас интересует тот круг типических музыкальных образов композитора, тембровое воплощение которых раскрывает уже отстоявшиеся стилистические нормы, черты оркестрового мышления Хачатуряна. Последовательность изложения материала отражает возрастание степени характерности и типичности описываемых тембровых средств в творчестве композитора.

Отметим 4 наиболее обобщенные образно-жанровые сферы, каждая из которых внутренне многогранна: 1) монументальная эпико-драматическая, 2) танцевальная, 3) колористическая и 4) напевно-лирическая.

Начнем с первой.

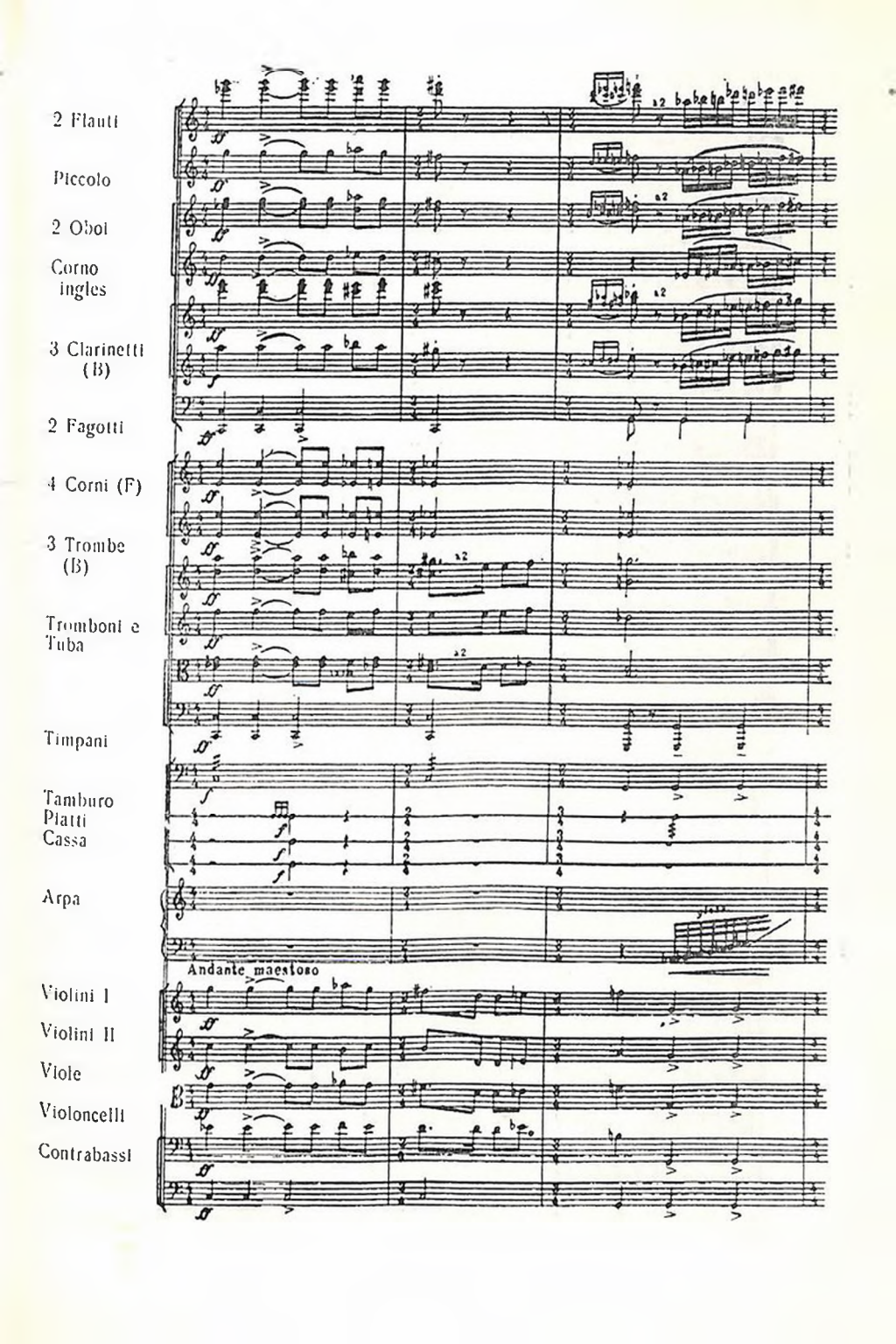
Монументальная эпико-драматическая сфера включает в себя музыку «крупного плана»: образы приподнято-праздничного, ликующего или, наоборот, напряженно-скорбного, открыто-драматического характера; к этой же сфере следует отнести типичные для музыки Хачатуряна образы патетически напряженного призыва, то полные драматического пафоса, то исполненные восторженного ликования.

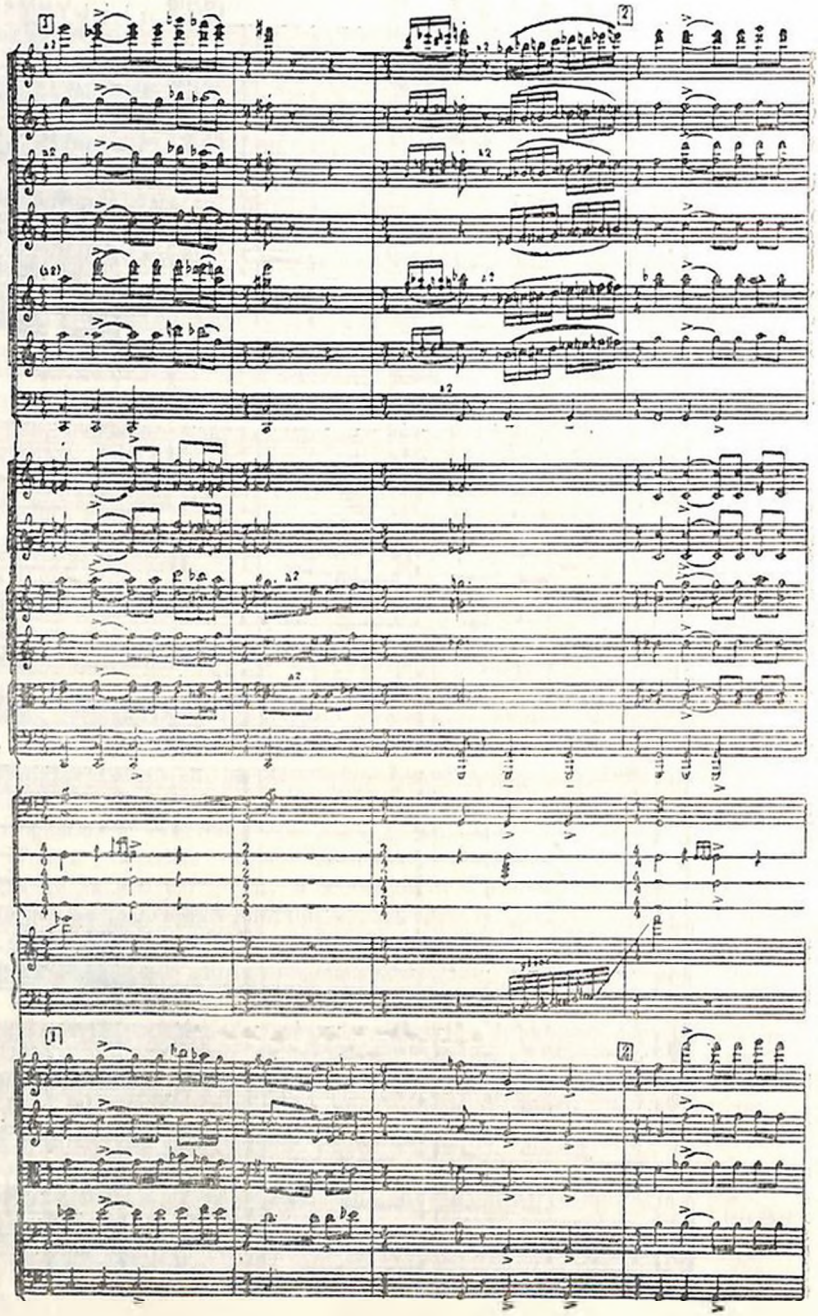
В целом, в рассматриваемых случаях при относительном равноправии трех основных групп: струнной, деревянной и медной, роль последней с точки зрения мелодической функции в оркестровой вертикали, пожалуй, является преобладающей (см. финал Второй симфонии, Третью симфонию, коду финала Фортепианного концерта, кульминационный раздел «Оды радости», «Приветственную увертюру»). Этому во многом способствует гимнически-светлый фанфарный характер тематизма, мелодия которого отличается ритмоинтонационной простотой, лапидарностью (с опорой на мажорную диатонику), умеренно быстрым темпом, средним регистром. Звонкий тембр труб и валторн представляется наиболее уместным при этих условиях.

Таким образом, тутти большого симфонического оркестра с акцентом на *медную* группу, в особенности в изложении мелодического голоса при достаточно плотной и насыщенной фактуре, неизменно используется Хачатуряном для придания звучанию праздничного блеска и приподнятости. В этом отношении композитор следует выработавшимся в классической музыке традициям.

Примерно те же оркестровые средства применяет композитор в эпизодах эмоционально-открытого напряженно-драматического характера: мощное тутти, образуемое взаимной дублировкой струнных и духовых с участием медных и ударных, но впечатляющее скорее *массивной слитностью, ровностью и единством* звучания, чем выделением из целого тембра медных (кульминация в «Оде памяти Ленина», реприза III части Второй симфонии, «Вступление» из сюиты к драме «Лермонтов»—см. пример на стр. 115—116).

К этой же сфере монументальной эпико-драматической образности


2 Flauti
Piccolo
2 Oboi
Corno inglese
3 Clarinetti (B)
2 Fagotti
4 Corni (F)
3 Trombe (B)
Tromboni e Tuba
Timpani
Tamburo
Piatti
Cassa
Arpa
Andante maestoso
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi



относятся вступительные разделы хачатуряновских произведений, имеющих характер патетически-страстного призыва, напряженно-настойчивого «привлечения внимания» к началу драматического повествования[1]. В этих эпизодах Хачатурян опирается либо на тутти, либо на полутутти: фактура рассматриваемых вступительных построений, как правило, состоит из мелодии, изложенной в 2—3 октавы группой струнных, дублированной деревянными, иногда и медными, и аккордово-гармонического «заполнения» средних аккомпанирующих голосов чаще медными при активной поддержке ударных. Вступления-призывы напряженно-драматического характера (Вторая симфония, концерты-рапсодии для скрипки и для виолончели, Скрипичный концерт) открываются мелодиями типа «вершина-источник», начальные звуки которой подчеркнуто скандируются динамически и ритмически. Они приковывают к себе внимание слушателя и благодаря *фактурно-регистровому* выделению мелодии (последняя излагается в несколько октавных «этажей», включая высокий регистр). Тем самым звуки мелодии в тембровом отношении оказываются в тесситурно-напряженных условиях. Средние голоса, поручаемые медным, придают звучанию напряженную терпкость и драматический пафос (см. начало Концерта-рапсодии на стр. 118).

Во вступлениях-призывах восторженно-праздничного, ликующего характера («Приветственная увертюра», «Торжественная поэма», финал Скрипичного концерта и т. д.) в 3—4-октавном унисоне струнной и деревянной групп (дублировка) устанавливается остинатная упругая ритмическая формула, на динамическом фоне которой медные либо излагают вступительную тему, либо проводят поступенно восходящую мелодическую линию, еще более нагнетающую напряженную звонкость и блеск звучания.

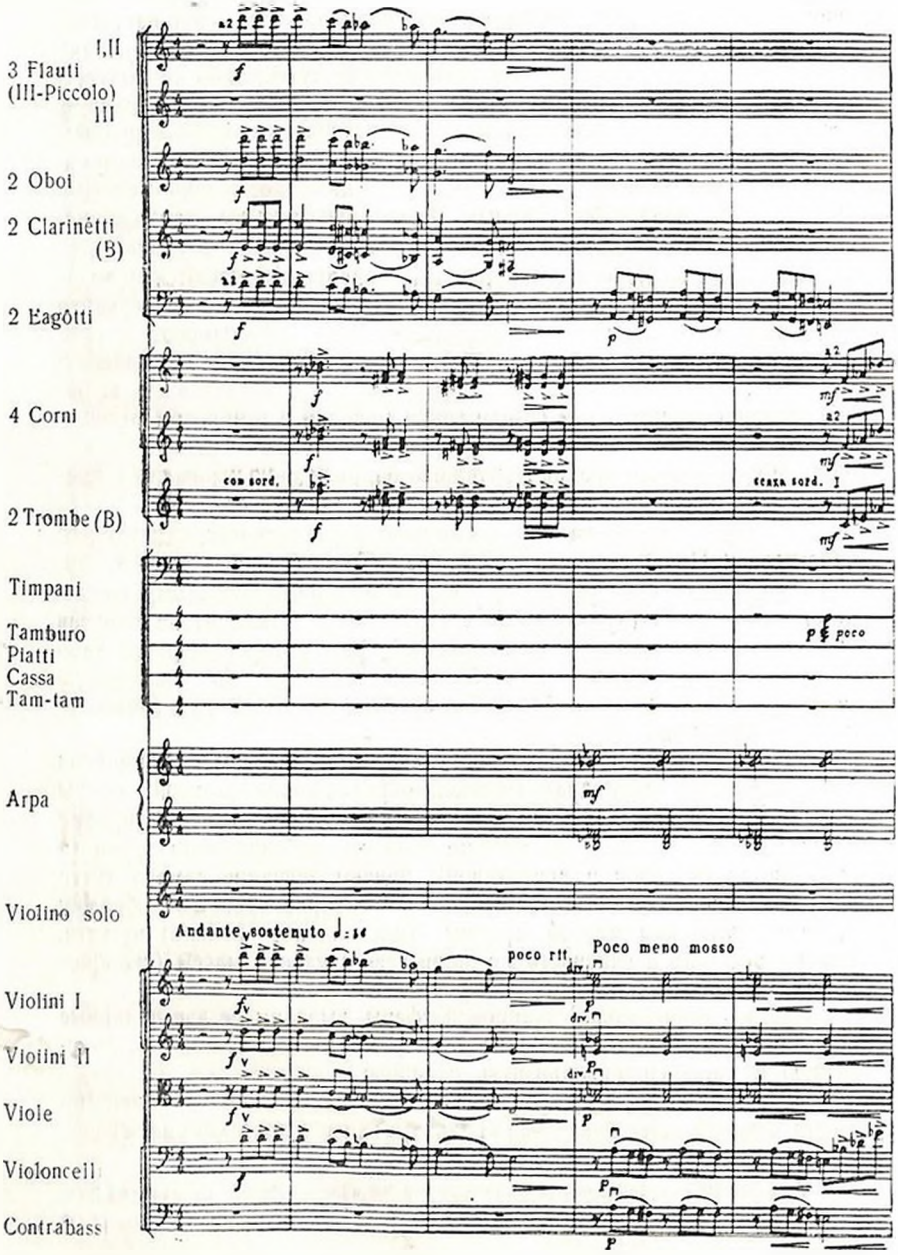
Таким образом, суммируя сказанное о тембровом воплощении монументальной эпико-драматической образно-эмоциональной сферы музыки Хачатуряна, приходим к выводу о решающем значении приема *тутти* (или *полутутти*) с достаточно полными дублировками групп (в особенности струнной и деревянной), причем звучание самого тутти *двояко* в зависимости от эмоциональной «направленности» образов: тутти с выделением медной группы (праздничное начало) и тутти, дающее ровность и слитность звучания всей звуковой массы (скорбно-драматическое начало).

Касаясь танцевальной жанровой сферы, выделим ее две полярные образно-эмоциональные стороны: темпераментно-мужественную, энергичную и оживленно-грациозную, изящную.

Первая из них («Танец с саблями», «Горская пляска», «Танец молодых курдов», «Лезгинка»—из «Гаянэ»; «Танец с кроталиями», «Танец

---

[1] Ассоциации с традициями исполнительской манеры ашугов с их возбужденно-патетической манерой обращения к слушателям в начале своего эпического сказа очевидны.


I,II
3 Flauti
(III-Piccolo)
III
2 Oboi
2 Clarinètti
(B)
2 Fagòtti
4 Corni
2 Trombe (B)
Timpani
Tamburo
Piatti
Cassa
Tam-tam
Arpa
Violino solo
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi
a2
con sord.
cassa sord. I
poco
Andante sostenuto
poco rit.
Poco meno mosso
div.

грека-раба», «Танец пиратов»—из «Спартака» и др.) связана в целом с оркестровым тутти, в котором *фактурные функции тембров* заметно отличны от таковых же в тутти, характерном для эпико-драматической сферы. В рассматриваемом случае мелодическую функцию несут группа деревянных (как основа), которая нередко дублируется в целях достижения интенсивности и силы звучания «подвижными» медными (трубы, валторны), а также «высокими» струнными и декоративными ударными (ксилофон, колокольчики). Функция *аккомпанемента,* как правило, поручается струнной группе, дублированной фортепиано и арфой, содержащей ритмическую формулу сопровождения. Исключительно важна здесь и роль ударных (в особенности малого барабана, бубна, большого барабана, тарелок), которые с максимальной четкостью поддерживают танцевальный пульс сопровождения, создают танцевальный колорит; следовательно, ударные важны здесь не только ритмометрической, но и фонической сторонами (см. пример на стр. 120).

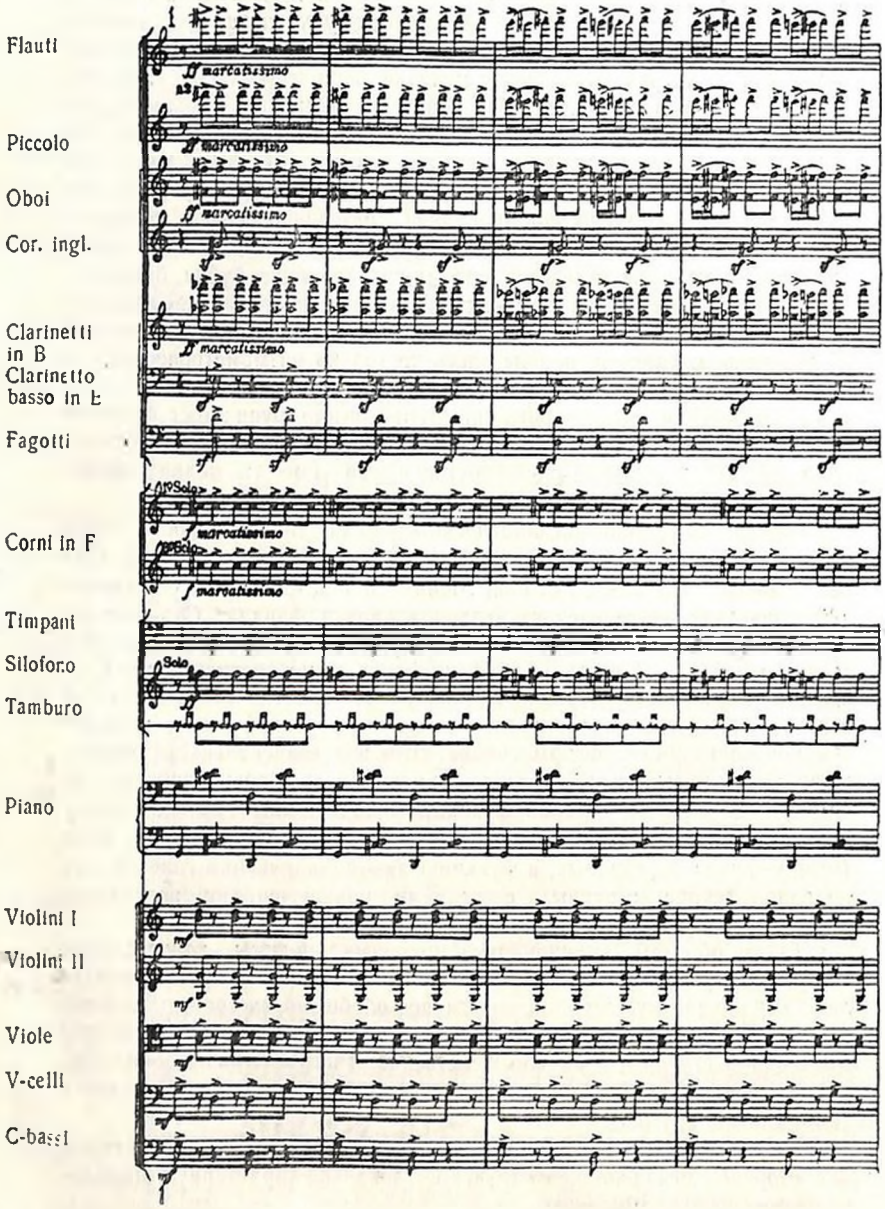
Подключение дублирующих инструментов или групп имеет целью не только динамизировать звучание, обогатить его смешанными тембрами, но и заключает программно-иллюстративный смысл: подразумевает включение в танцевальное действие новых групп танцующих.

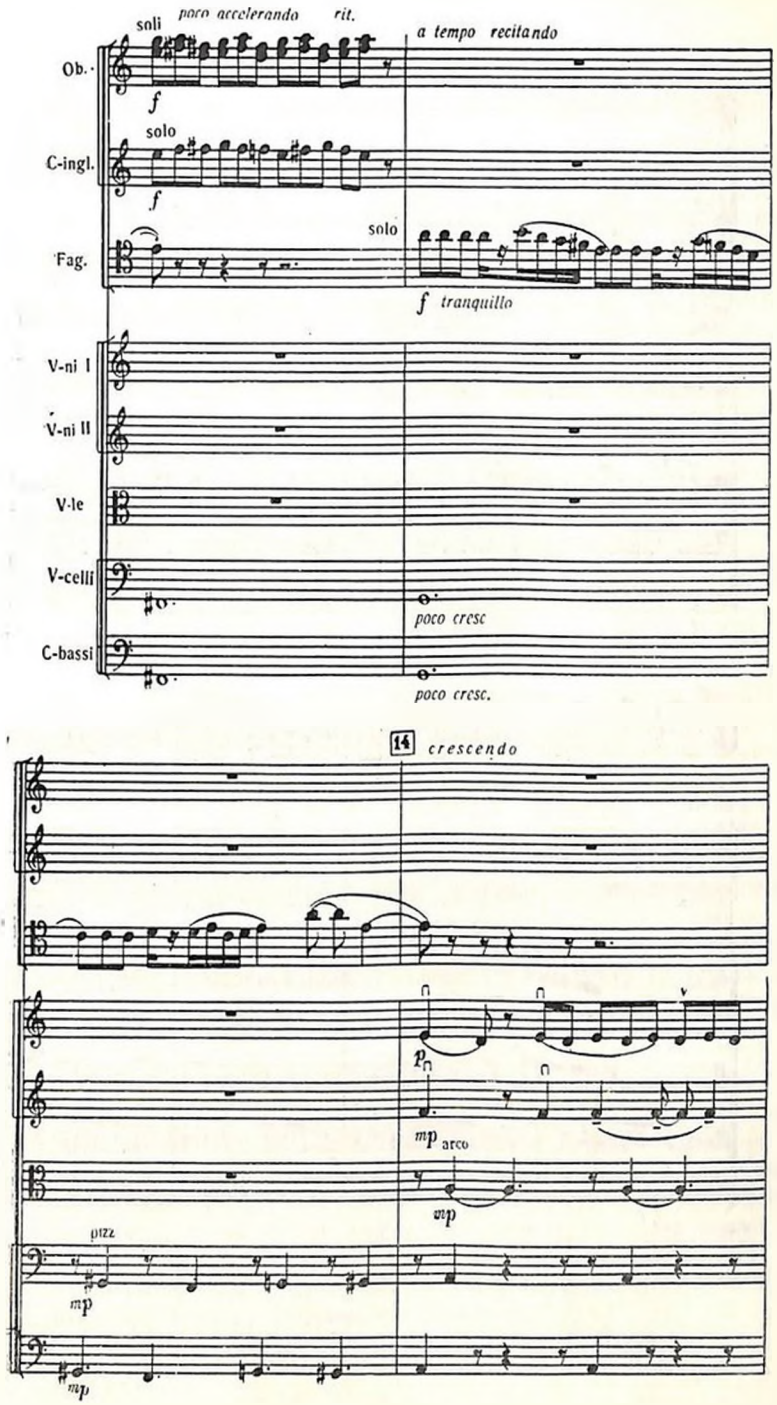
Оживленно-грациозная, лирически-изящная танцевальность, ярко представленная не только в балетных номерах («Вариации Нунэ», «Танец розовых девушек», «Танец Айши» и т. д.), но и в собственно симфонических произведениях (главная партия финала Скрипичного концерта, побочные темы в I и II частях Второй симфонии, тема среднего раздела II части Первой симфонии, тема средней части Концерта-рапсодии для скрипки с оркестром), заметно отличается от огненно-стремительной танцевальности, рассмотренной выше, и своим темброво-фактурным «оформлением». Этот вид танцевальности обнаруживается в музыкальных эпизодах, имеющих достаточно прозрачную, «легкую» фактуру, в которой функцию мелодического голоса имеют либо *отдельные* инструменты (чаще скрипки, иногда и соло), либо (реже) группа деревянных, а функцию аккомпанирующих голосов, как правило,—группа струнных с редкими подключениями нескольких инструментов оркестра (см. пример на стр. 121).

Таким образом, эмоционально полярные полюсы *танцевальной* жанровой сферы комплексом выразительных средств противопоставлены как начало мужественно-энергичное обобщено-массовое, с плотной фактурой, опирающейся на оркестровое *тутти со смешанными тембрами,* с одной стороны, и начало женственно-изящное лирически-сильное, с прозрачной фактурой, опирающейся на струнную группу с чистыми тембрами—с другой.

Касаясь *колористической* образно-жанровой сферы, также выделим две стороны: пейзажно-красочную и локально-характерную (национально-жанровую, бытовую).

Эпизоды музыки пейзажно-колористического характера в целом хотя немногочисленны и в основном вкраплены небольшими островка-


Flauti
Piccolo
Oboi
Cor. ingl.
Clarinetti in B
Clarinetto basso in E
Fagotti
Corni in F
Timpani
Silofono
Tamburo
Piano
Violini I
Violini II
Viole
V-celli
C-bassi
ff marcatissimo
f marcatissimo
Solo


soli
poco accelerando
rit.
a tempo recitando
Ob.
f
solo
C-ingl.
f
solo
Fag.
f tranquillo
V-ni I
V-ni II
V-le
V-celli
poco cresc
C-bassi
poco cresc.
14
crescendo
p
mp arco
mp
pizz
mp
mp

Clarinetti in A

Corni in F.

Trombe in B

Arpa

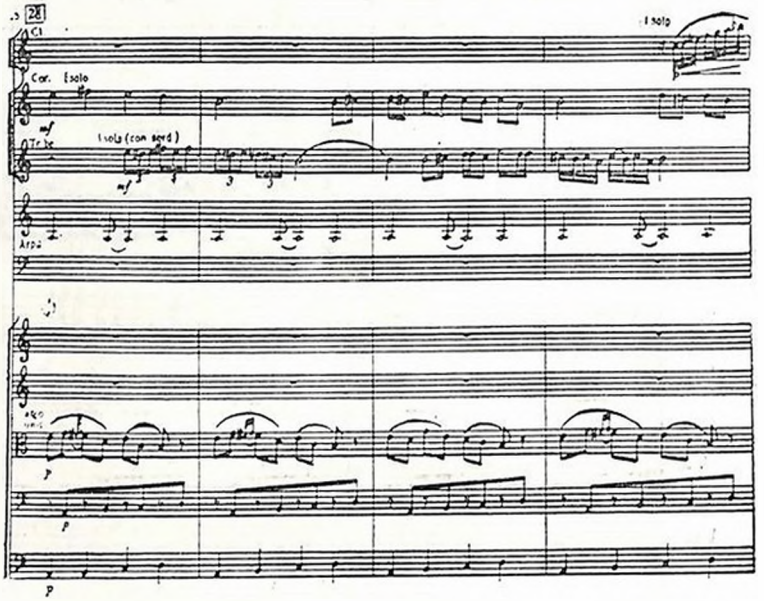
Violini I

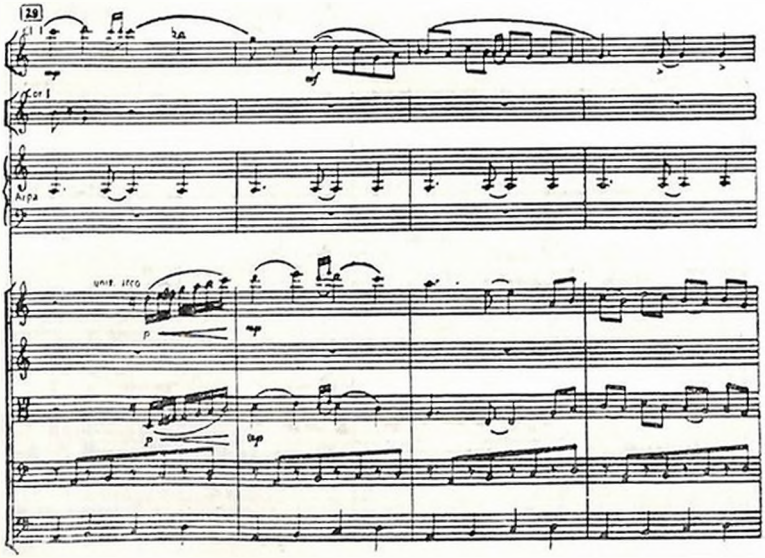
Violini II

Viole

V-celli

C—bassi





ми в различные части произведений, тем не менее подкупают тонкостью и свежестью музыкально-живописного эффекта. Имеются в виду, в частности, картины «Рассвет» («Гаянэ»)[2] и «Аппиева дорога» («Спартак»), начало II части Концерта для виолончели и им подобные фрагменты из симфонических произведений. Эпизодам рассматриваемого вида свойственна наибольшая разреженность, «легкость» и «воздушность» фактурно-тембрового строения оркестровой вертикали. Как правило, в этих случаях мелодия *пасторального* типа приглушенно звучит у солирующего инструмента деревянной группы (у флейты или кларнета)[3] на прозрачном фоне струнных в виде выдержанных или тремолирующих звуков, или светло журчащих, переливающихся пассажей арфы и фортепиано в среднем и высоком регистрах; кроме того, эпизодически появляются педали у отдельных инструментов (кларнеты, фаготы, валторны). Преобладание высокого регистра (или охват широко «расставленных» крайних регистров) при весьма прозрачной и приглушенной фактуре сопровождения с солирующим чистым тембром деревянного духового инструмента (ведущего мелодию спокойного пасторального характера) способствует созданию ощущения пространственной широты, покоя, свежести утренней зари (см. начало II части Первой симфонии).

Заслуживает внимания у Хачатуряна и проблема *национального тембрового колорита*. Яркие черты национального колорита сказываются в оркестровых сочинениях композитора благодаря сознательному подбору и сочетанию таких оркестровых тембров современного симфонического оркестра, которые по своему звучанию напоминают армянские народные инструменты или даже их ансамбли. Кроме того, следует учесть манеру и приемы исполнения (в частности, унисонное исполнение, прихотливые опевания и т. д.), которые вызывают непосредственные ассоциации со звучанием народных инструментальных ансамблей, а в ряде случаев Хачатурян вводит в симфонический оркестр некоторые собственно народные инструменты[4]. Многочисленные и многообразные тембровые ассоциации, нередко преднамеренное художественное *подражание* музицирующему ансамблю народных инструментов, как правило, возникают в эпизодах музыки Хачатуряна, прямо или косвен-

---

[2] В I сюите из балета этот эпизод назван «Пробуждение Айши».

[3] Выбор этих инструментов обусловлен относительной пространственной «перспективой» их потенциальной тембровой выразительности. Интересные наблюдения, касающиеся пространственной природы тембров, содержатся в статье: *М. Бер.* «Оркестровка мелодических (солирующих) голосов в произведениях Д. Д. Шостаковича». Сб. теоретических статей «Черты стиля Д. Шостаковича». «Советский композитор», М., 1962 г.

[4] Наблюдения, касающиеся этого вопроса, неоднократно встречаются на страницах книг Г. Хубова, Г. Тигранова и Э. Карагюляи.

но связанных с отражением круга жанрово-бытовых образов народной музыки, ее интонационных, тембровых, ладогармонических сторон[5]. В этом отношении особенно показателен балет «Гаянэ». Примечательно, что воспроизведение тембра того или иного народного инструмента не связывается композитором с каким-либо одним определенным инструментом симфонического оркестра. Наоборот, имитирование звучания народного инструмента часто осуществляется в номерах или частях даже *одного* произведения двумя-тремя (а то и более) *различными* инструментами симфонического оркестра. Здесь имеется в виду не одновременное звучание этих различных инструментов (то есть тембрового комплекса), а их последовательная, разновременная «подражательная» трактовка[6]. К примеру, звучание духового (тростевого) народного инструмента дудука великолепно имитируется *флейтами* в «Танце старика с девушками-ковровщицами» и *кларнетом* в «Узундара» («Гаянэ»), *струнными альтами* (к которым далее добавляется фагот) в среднем разделе II части Скрипичного концерта (ц. 145—160), альтовым *саксофоном* (контрапункт к мелодии скрипок) в «Танце Айши», а в средней части «Танца с саблями» звучание дудука воспроизводится альтовым *саксофоном,* дублированным в унисон *виолончелями*[7].

Звучание зурны (также тростевой духовой инструмент) воспроизводится то засурдиненной *трубой* (главная партия I части Первой симфонии ц. 28—29), или засурдиненной *трубой* в унисон с *флейтой* (контрапункт к теме у скрипок) в «Танце хлопка», то *кларнетом* в главной теме из «Поэмы о Сталине». Здесь (см. стр. 122) примечательно то, что кларнет, меняя регистры вместе с звуковысотным понижением в мелодии темы, как бы темброво модулирует и скорее начинает ассоциироваться со звучанием не столько уже зурны, сколько дудука.

В ряде случаев звучание того или иного инструмента, в частности зурны, воспроизводится не тембровыми ассоциациями, а через *тип мелодии,* обычно поручаемой данному, *подражаемому* инструменту. Так, например, мелодии, исполняемые на зурне, часто характеризуются ритмически затейливыми опеваниями опорных мелодических тонов,

---

[5] Имитирование звучания народных инструментов довольно часто применялось в особенности у русских композиторов-классиков в аналогичных художественных целях, а в ряде случаев (как, например, у Балакирева в «Грузинской песне» и Римского-Корсакова в III части «Шехеразады») имеет место даже стилизация звучания восточных народных инструментов.

[6] Необходимо иметь в виду и случаи собственно *одновременного* звучания нескольких инструментов (то есть унисонные дублировки), также «подражающие» народным инструментам.

[7] Несколько вибрирующий тон саксофона напоминает звучание дудука, имеющего в среднем и нижнем регистрах теплый выразительный грудной тембр, роднящий его с тембром человеческого голоса.

настойчивыми интонационными повторами. В «Танце мужчин» или в начальной теме вступления Первой симфонии именно отмеченные здесь некоторые особенности мелодии вызывают у слушателей ассоциации с «пронзительными, словно «захлебывающимися» наигрышами зурны»[6].

Многочисленны случаи художественного подражания и другим народным инструментам. Имитация тара имеет место в главной партии II части Второй симфонии (ц. 2—4): скрипки дублируются в унисон флейтами, причем у флейт мелодия звучит легато, а у скрипок та же мелодия изложена отдельными, прерываемыми паузами, импульсивно маркированными звуками. Сочетание этих тембров с указанными штрихами (импульсивное начало звука и его продленное протяжно переливающееся продолжение) и вызывает в памяти звучание тара.

Тембр *саза* возникает в самом же начале вступления поэмы: имитируется он пиццикато струнных и арфы; а звучание кяманчи (струнно-смычковый инструмент) в аккомпанементе побочной партии I части Фортепианного концерта имитируется альтами.

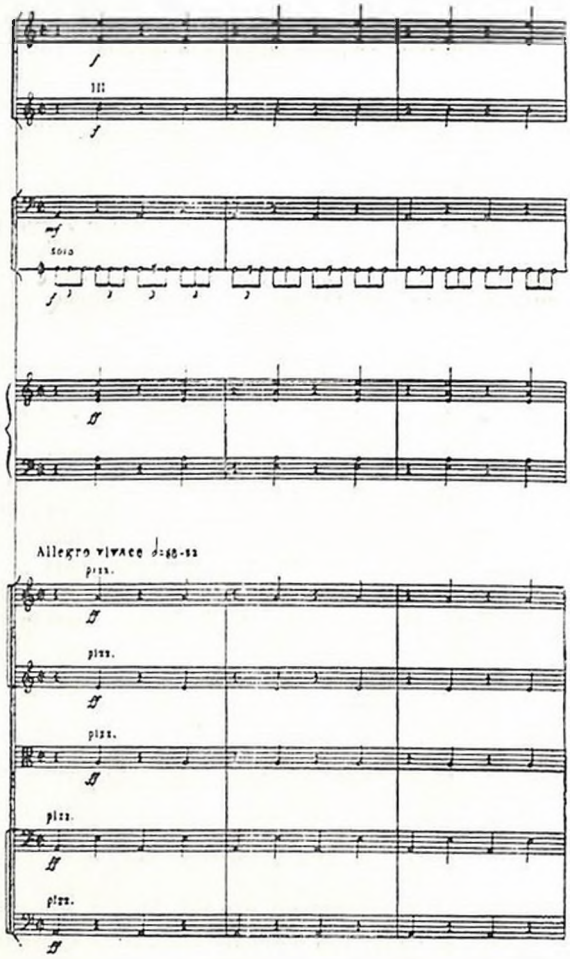
Замечательный по меткости подражания доолу (точнее, ансамблю доолистов) эпизод имеет место в «Лезгинке» из «Гаянэ», где остинатный повтор формулы: бас—аккорд распределен соответственно между струнными басами (пиццикато) и литаврами, с одной стороны, и струнными (пиццикато) с арфой (поначалу и с валторнами стаккато),—с другой. Ритмически однообразный повтор данной формулы с темброво-динамическим различием между басом и аккордом непосредственно ассоциируется с первым глухим и вторым открытым и звонким ударами на дооле. Самостоятельный тембр—ритмическая линия у малого барабана, представляющая второй, более стремительный план ритмического ударного фона—как бы другая «партия» доола[9] (см. стр. 126—127).

Чрезвычайно важна роль органных пунктов во всевозможных ансамблях народных инструментов. Эти органные пункты, называемые *дам* и исполняемые обычно в этих ансамблях ударными (доол, дайра, дафф) и духовыми (зурна, дудук), также многообразно имитируются в оркестре Хачатуряна. Примечательно, что при этом композитор делает акцент не на собственно ударных инструментах, а на струнных, дублируемых медными (валторна) или деревянными (кларнет, фагот). Имитирование *ударных струнными* преследует цель сохранить звуковысотную остинатность и придать звучанию мягкую гулкость, теплоту и емкость. В среднем разделе II части Скрипичного концерта (Poco meno mosso) подражание народному *дам*-у великолепно осуществляет *арфа,* дублируемая в унисон валторнами.

---

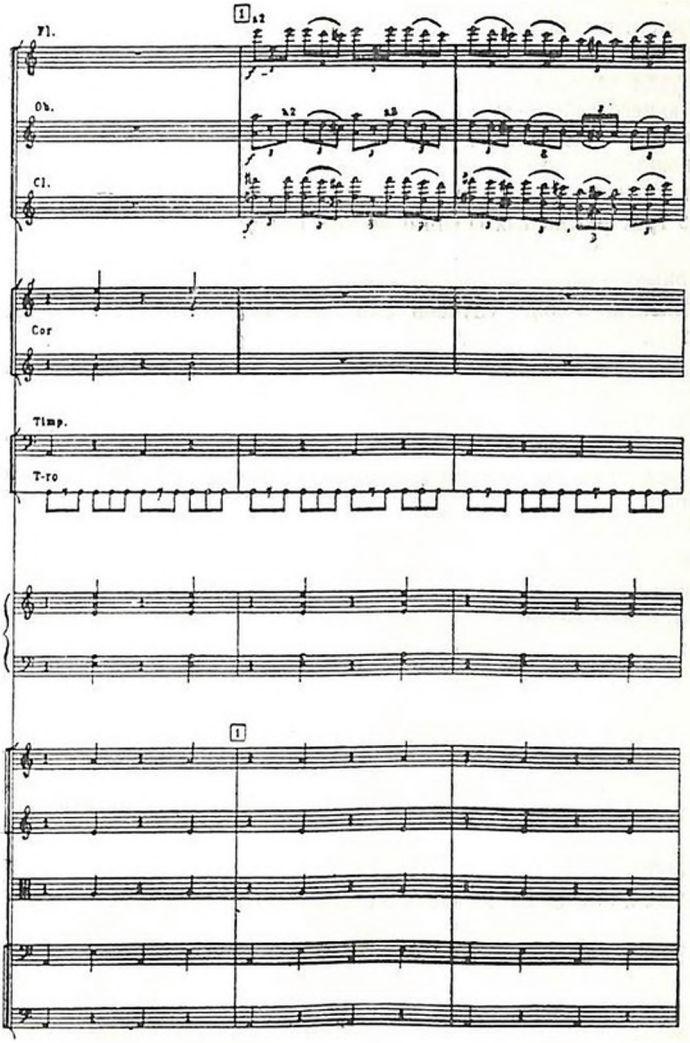
[8] См. *Г. Тигранов.* Балеты А. Хачатуряна, стр. 33.

[9] Примерно аналогичные выразительные средства применены в последней части—«Лезгинке»—«Танцевальной сюиты», а также в финале сюиты из музыки к драме «Лермонтов», где использован жанр лезгинки.



В этой же функции *дам*-а вновь использованы в унисон арфа и валторны в главной теме II части Второй симфонии (напоминает звучание ансамбля дудукистов). Здесь повтору подвергается уже не отдельный звук, а несколько мелодизированный звуковой комплекс с выдержанными тонами, занимающий 4 такта; в результате возникает принцип *бассо остинато* (всего пять проведений). Вместе с началом третьего проведения включается уже упоминавшаяся мелодия скрипок и флейт, имитирующих звучание тара[10]. Наконец, в средней части финала Скрипич-

[10] Здесь мы не касаемся основного ритмоинтонационного мотива, остинатным повтором пронизывающего почти всю часть и придающего ей характер импульсивно-напряженного танца.



ного концерта (т.т. 381—488) контрабасы и виолончели пиццикато с кларнетами дублируются в унисон арфой, при этом синкопированный ритм, пиццикато в сочетании с октавными «перебросами» остинато повторяющихся звуков *ля* еще более усиливают изумительный эффект звучания доола (кроме имитации звучания дудука кларнетами).

Выше отмечалось, что нередко имитируются не только отдельные народные инструменты, но и их *ансамбли*. Эпизоды подобного музици-

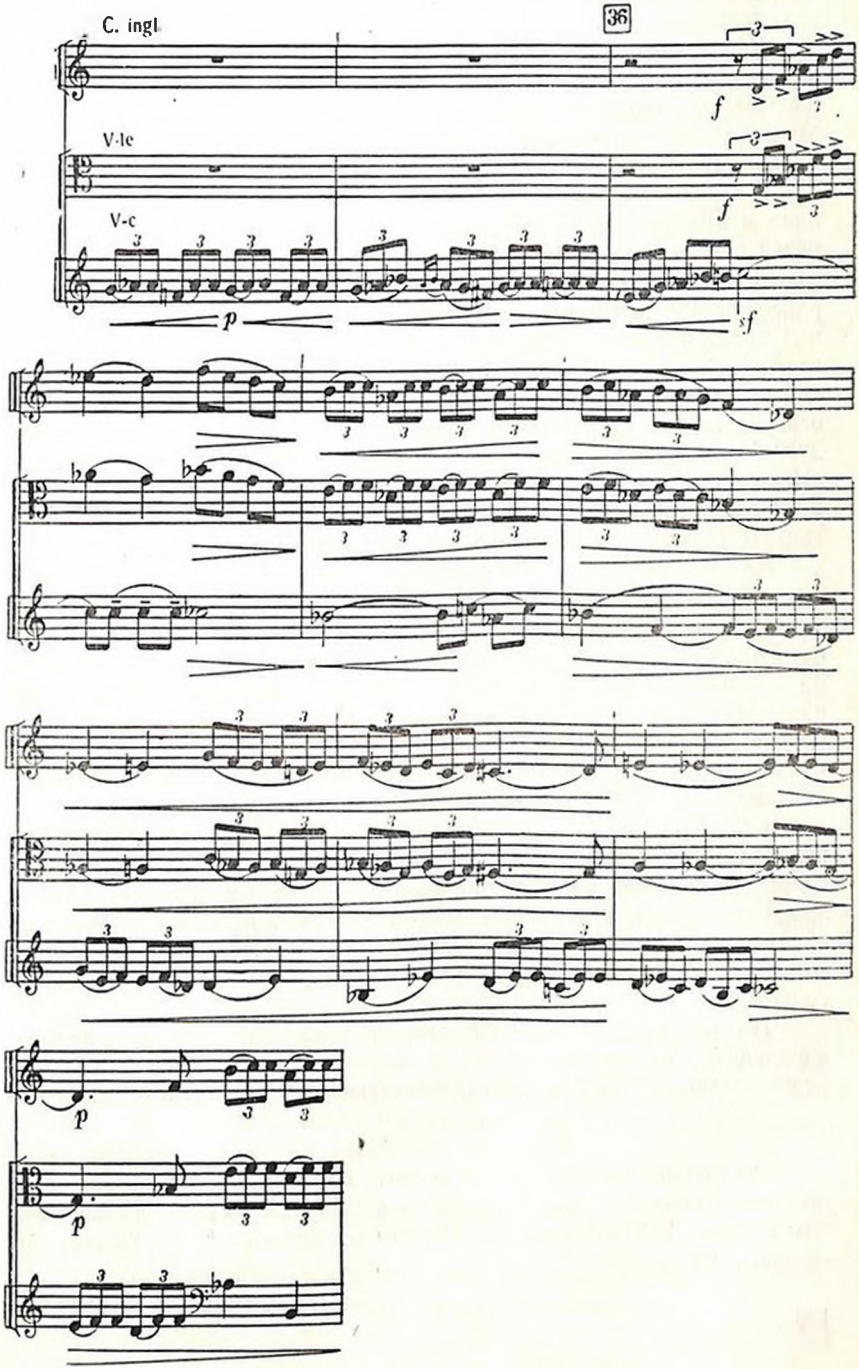
рующего ансамбля запечатлены во многих произведениях Хачатуряна, в частности в побочных партиях Первой симфонии (ц. 50—52) и Фортепианного концерта. В концерте пять оркестровых партий живо воссоздают звучание четырех дудуков, кяманчи и доола: мелодия у солирующего гобоя—дудук, органный пункт тоники у бас-кларнета и виолончели—дам доола и дудука, покачивающееся арпеджированное сопровождение альтов—кяманча и выдержанная терция кларнетов—педаль дудуков. Таким образом, хотя это ансамбль с участием инструментов трех различных групп оркестра (духовой, струнной и ударной), основу его составляет звучание дудуков, поскольку они исполняют все фактурные функции данной вертикали: мелодию, педаль и бас.

Наконец, в ряде случаев для максимальной жанрово-бытовой характеристичности Хачатурян вводит в оркестр подлинные народные инструменты. Так, в балете «Гаянэ» звучат ударные *доол* в «Танце старика с девушками-ковровщицами» и *дайра*—в «Танце стариков», «Танце мужчин» и в только что упоминавшемся «Танце старика с девушками-ковровщицами» в том виде, как этот танец изложен в сюите из балета «Гаянэ»; струнные кяманча и тар использованы в «Танце мужчин».

В заключение рассматриваемого вопроса темброво-национального колорита следует отметить, что Хачатурян избегает при имитировании того или иного народного инструмента «закрепления» за ним одного определенного инструмента симфонического оркестра. Как уже отмечалось, композитор, наоборот, непрестанно варьирует, меняет имитирующие оркестровые средства, прибегая то к различным чистым, то смешанным тембрам. Это связано с задачей воспроизведения одного из множества оттенков звучания тембра народного инструмента в различных регистровых, фактурных, динамических, темповых условиях, одновременно являясь проявлением в сфере инструментовки характерного для композитора принципа вариационного музыкального мышления.

Обобщая наблюдения оркестровых средств в связи с *колористической* сферой, приходим к выводу о преобладании чистых тембров солирующих инструментов деревянной группы в эпизодах, отражающих образы пейзажа, чистых и смешанных тембров солирующих партий деревянной и струнной групп—в эпизодах, подражающих звучанию народных инструментов и их ансамблей.

Отражение звучания народных инструментов, являясь художественным воспроизведением образов народного музицирования, ценно не только с точки зрения национальной характерности, проникновения в глубины, дух народной музыки, но и с точки зрения обогащения колористических возможностей оркестровой выразительности. Следовательно, *новаторство, поиски* новых *выразительных средств,* в частности темброво и гармонического порядка, носят глубоко почвенный характер, они обусловлены реалистической идейно-художественной


C. ingl.
36
V-le
V-c
f
p
sf

направленностью творчества композитора, демократическим характером его искусства.

Лирико-напевная образно-жанровая сфера включает, во-первых, эпизоды интимного плана: задумчиво-печальные, проникновенно-возвышенные, и, во-вторых, эпизоды патетически страстного излияния либо эмоционально-сдержанного приглушенного характера, либо эмоционально-открытого взволнованного лирико-драматического характера.

К числу эпизодов первого типа относятся «Адажио» (№ 3а), «Инвенция» и «Колыбельная Гаянэ», «Адажио Фригии и Спартака», эпизод перед репризой II части Второй симфонии, побочная партия I части и главная тема II части Скрипичного концерта, главная тема Концерта-рапсодии для скрипки с оркестром. Тембровая характеристика подобных образов связана чаще всего с использованием *скрипок* или *виолончелей* (иногда солирующих) с очень прозрачной фактурой сопровождения при весьма скромном составе аккомпанирующих инструментов (в основе также струнных). В ряде случаев возникает полифонический дуэт без сопровождения, как, например, между I и II скрипками в «Инвенции» или виолончелями и альтами (дублированными в унисон английским рожком, что придает альтам наполненность звучания) в эпизоде II части Второй симфонии (см. пример на стр. 129).

Иногда тембр струнных в мелодии появляется не с самого начала. Так, в «Колыбельной Гаянэ» мелодия темы по началу звучит у флейты в низком регистре; по мере развития бесстрастно-холодноватый тембр флейты (в низком регистре) в мелодии сменяется тепло и проникновенно звучащими засурдиненными I скрипками, к которым далее в октаву присоединяются II скрипки, а в момент общей кульминации к скрипкам присоединяются (еще одной октавой ниже) засурдиненные альты и виолончели, в результате чего звучность приобретает наиболее проникновенно-трепетный, взволнованный характер.

В целом отмеченная здесь тембровая характеристика несколько перекликается с той характеристикой, которая была дана образам грациозно-изящной оживленной лирической танцевальности. Видимо, *жанровое* отличие этих образных сфер (лирико-*напевная* и лирико-*танцевальная)* в данном случае не послужило препятствием для сходства оркестровых выразительных средств при общности их *лирического* содержания.

Что же касается эпизодов второго типа (патетически-страстные излияния)[11], то они выделяются в творчестве Хачатуряна наибольшей типичностью содержания, распространенностью, стабильностью основ-

---

[11] Это эпизоды, относимые нами к динамике «стояния». Рассмотрение двух типов динамики—«стояния» и «становления» дано в нашей статье: «О роли гармонии и фактуры в музыке А. Хачатуряна». Сб. «Теоретические проблемы музыки XX века». М., «Музыка», 1967 г.

ных выразительных средств. Таковы эпизоды из финала Первой симфонии, I части Второй симфонии, побочная партия поэмы, а также «Торжественной поэмы», эпизоды из II части и финала Скрипичного концерта, финала Виолончельного концерта, фрагменты из «Траурной оды памяти Ленина» и «Вступления» из сюиты «Лермонтов», вариации в крайних частях Концерта-рапсодии для виолончели с оркестром (ц. 30 и ц. 62) и т. д. Эти эпизоды, встречающиеся в средних частях форм (реже в побочных партиях), вносят в целом значительный тематический, темброво-фактурный контраст. Названные эпизоды начинаются мелодией типа вершина-источник[12] с постепенным ниспадением, звучащей в октаву обычно в высокой тесситуре у засурдиненных I скрипок и виолончелей (иногда альтов), а выдержанный органный пункт или остинатная фигура с органным пунктом тоники доминантового лада поручается контрабасам (иногда с виолончелями). Изложенная в октаву мелодия «окаймляет» гармоническую педаль в виде терций у II скрипок или у II скрипок и альтов, образуя с ними или с басами щемяще-терпкие задержания. К этой тембровой основе—струнным смычковым—добавляется арфа, дублирующая басы и педальные звуки (иногда то или другое), и отдельные инструменты деревянной и медной групп, чаще выполняющие функцию педали (см. стр. 132—133).

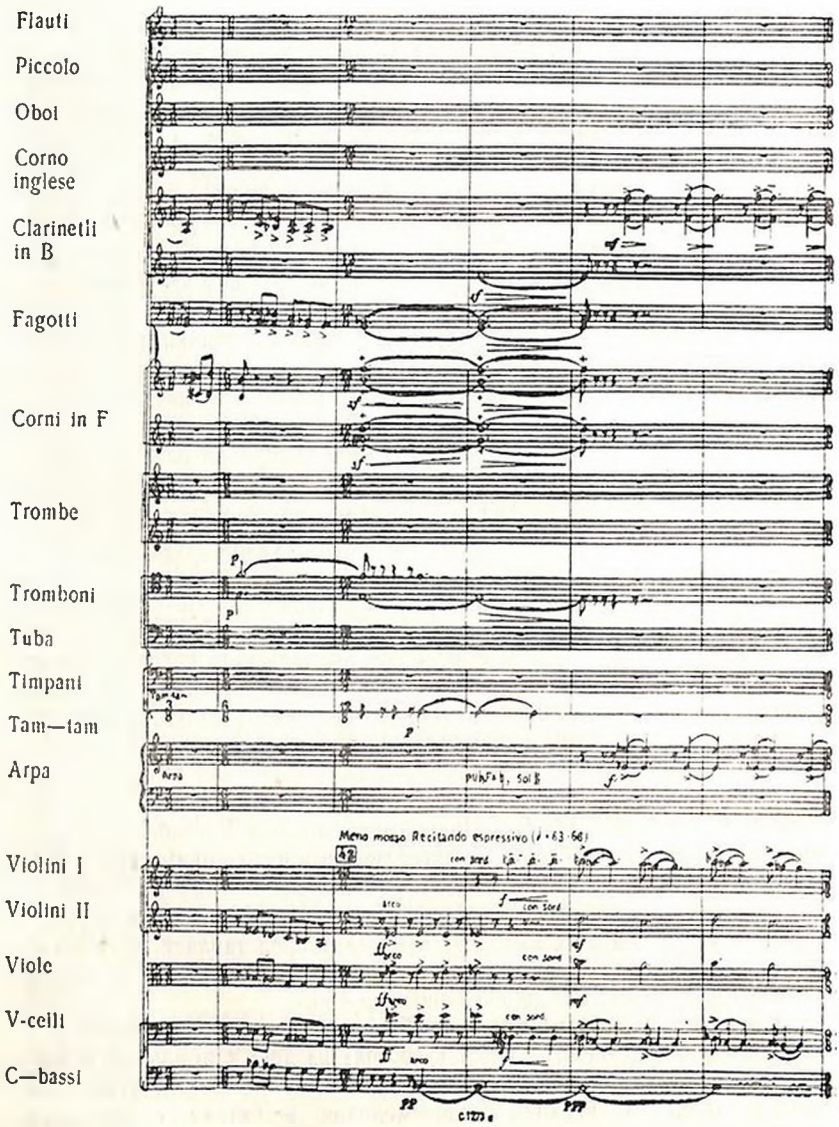
Фактура эпизодов, в основе своей гомофонно-гармонического склада, как правило, насыщается элементами имитационной, подголосочной или контрастной полифонии, в звуковом «обнажении» которой весьма значительна роль именно тембров. Так, в финалах Виолончельного концерта, Первой симфонии мелодия струнных имитируется: в концерте валторнами, а в симфонии—валторной, фаготами и английским рожком в унисон. В последнем случае имитационность возникает как одно из средств тембровой и фактурной динамизации при повторе эпизода (ц.ц. 42—43 и 47—50). Начало этого эпизода (в особенности при повторении) своими напряженно-патетическими интонациями (воздействие которых усилено неприготовленными задержаниями, проникновенным напряженно-страстным тембром струнных, в особенности скрипок и виолончелей, ведущих мелодию в октаву) представляет типический образец патетически-страстного эмоционального излияния на манер лирико-драматических импровизаций ашугов.

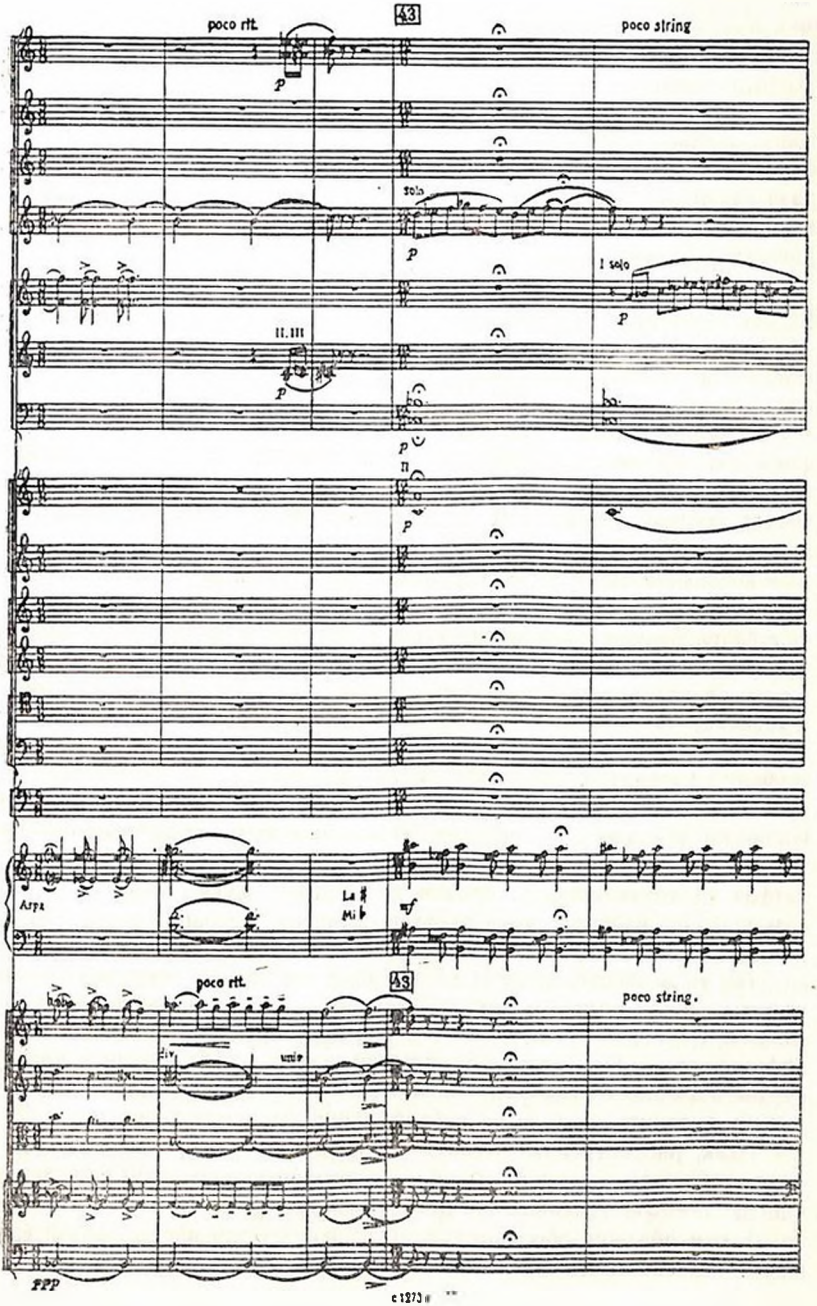
Обращает на себя внимание темброво-регистровая, фактурная особенность этих эпизодов: вертикаль состоит из двух стабильных основных слоев, этажей, из которых нижний слой—органный пункт или басовое остинато, верхний слой—мелодия в октаву с терцовым «заполнением» в виде гармонической педали[13].

---

[12] Мелодии с вершиной-источником чрезвычайно характерны для армянских народных песен.

[13] Средний слой (в целом разреженный)—либо педаль, либо подголосок или имитация, иногда и то и другое—фактурно и темброво менее типизирован.


Flauti
Piccolo
Oboi
Corno inglese
Clarinetti in B
Fagotti
Corni in F
Trombe
Tromboni
Tuba
Timpani
Tam—tam
Arpa
Meno mosso Recitando espressivo
Violini I
Violini II
Viole
V-celli
C—bassi


poco rit.
43
poco string
solo
I solo
II. III
Arpa
La ♯
Mi ♭
poco rit.
43
poco string.
div
unis
ppp

Фактурно-регистровое обособление слоев, внешне очень напоминающее фортепианное распределение голосов (бас—левая рука, мелодия с аккордовым сопровождением—правая), имеет целью, с одной стороны, сконцентрировать, «собрать» в октавный комплекс тембры струнных с *тесситурным* перекрещиванием их партий, придав звучанию страстность, экспрессивность, а с другой,—создать эффект особого простора, емкости, «воздушности». Специфика хачатуряновской оркестровой выразительности в рассматриваемых случаях определяется описанным конкретным взаимодействием комплекса тембровых, фактурных, мелодических, гармонических и регистровых средств.

В контрастной полифонии, имеющей место в эпизоде I части Второй симфонии, образно-тематическое противопоставление тем обнажается темброво-регистровыми средствами: тема побочной партии у *скрипок* и *альтов* в *высоком* регистре и тема главной партии у *баскларнета* в *низком*.

Если в эпизодах с элементами контрастной и имитационной полифонии последняя подчеркивается применением тембров *различных* групп оркестра, то эпизоды с подголосочной фактурой (побочная партия поэмы, эпизод из II части Скрипичного концерта, вариация ц. 62 в репризе Виолончельного концерта-рапсодии) в изложении темы и ее контрапунктов-подголосков, как правило, используют инструменты одной, струнной группы (иногда с дублировками), то есть тембровая индивидуализация голосов фактуры находится в прямой зависимости от тематической. Выше говорилось о стабильности фактурно-тембровых и регистровых приемов и средств в рассматриваемых эпизодах. Это ни в коей мере не подразумевает трафаретность их применения. Сохраняя единым общий принцип фактурно-тембровой организации, Хачатурян свободно варьирует, обновляет круг облюбованных выразительных средств. Так, в названных выше эпизодах II и III частей Скрипичного концерта, а также в репризе Виолончельного концерта-рапсодии мелодия излагается не в октаву, а одноголосно у *солирующих* инструментов (влияние жанра), причем педальные звуки гармонического «заполнения» располагаются вновь в октавной звуковой «рамке», только уже не *мелодии*, а *басового* органного пункта. В двух последних случаях (в особенности во II части) опорные звуки мелодии все же частично дублируются в октаву, однако одним из аккомпанирующих голосов. В эпизоде II части равномерно пульсирующий органный пункт арф и валторн (отмеченный выше дам) далее превращается в педаль среднего «этажа» фактуры, поскольку вступившие с подголоском в децИму виолончели взяли на себя функцию басового голоса.

Итак, рассмотренная последняя образно-жанровая сфера *(лирико-напевная)* связана с теплым проникновенно-задушевным звучанием *чистых тембров струнных* в прозрачной фактуре.

Таким образом, обобщая наблюдения над тембровыми выразительными средствами основных типических сторон эмоционально-жанрового

содержания произведений Хачатуряна, приходим к тому выводу, что наряду с принципиальным различием этих средств в каждой из четырех образных сфер, резкого разграничения между ними в отношении выбора оркестровых средств нет. Черты некоторого сходства между отдельными образно-жанровыми сферами в выборе оркестровых тембров в конечном счете обусловлены тесной связью между этими сферами, сложным, многообразным, гибким и органичным взаимопроникновением их отдельных свойств и элементов в живом процессе драматического развития.

* * *

Теперь коснемся второй проблемы тембровой драматургии: *тембрового развития* в связи с процессом образно-тематического становления. В целях экономии места вкратце рассмотрим лишь один фрагмент из балета «Спартак»—«Танец гадитанских дев». Этот танец является замечательным примером оркестрового кресчендо в *собственно вариационной* форме Хачатуряна, где процесс тембрового преобразования темы приводит к созданию единой линии нарастания эмоциональной экспрессии. «Танец гадитанских дев»—типичнейший случай динамики «становления». В целом музыка данного танца, являясь кульминацией вакханалии в картине пиршества у Красса, насыщена огромной чувственной экспрессией. Накал чувственности растет с каждой новой вариацией, достигая наивысшей эмоциональной возбужденности в конце вариационного цикла. Предлагаемая схема помогает зрительно охватить планомерное развитие ряда активно изменяющихся средств (см. схему на стр. 136).

Обращает на себя внимание методическое учащение общего ритмического пульса, сопровождаемое темповым оживлением и нагнетанием громкостной динамики, благодаря чему достигается постепенное возрастание эмоциональной возбужденности танца. Параллельно происходит фактурно-тембровое развитие, связанное с движением от унисона к смешанным интервальным и затем аккордовым дублировкам в изложении мелодии темы, а также с оркестровым кресчендо. Последнее достигается путем такого распределения тембров в последовательности, т. е. тембрового плана, при котором развитие идет ко все более открытой эмоционально обнаженной выразительности: к тембру деревянных присоединяются экспрессивно и страстно звучащие струнные, а далее, придавая максимальную мощь и блеск, к первым двум подключаются медные.

Отмеченное тембровое развитие касается изложения *мелодии* темы в вариациях. Если же иметь в виду всю фактуру, то необходимо отметить постепенно возрастающую роль и ударных инструментов, на которых лежат чрезвычайно важные ритмические и динамические функции.

Вст.	A	Вст.	A_I	A_2	A_3	A_4 I)
27т.	40т.	8т.	40т.	4+32т	34т.	30+35[I]т
струнные, арфа, валторны	кларнет, далее +фагот	струнные, арфа, валторны, трубы	флейты, гобои, кларнеты, далее, англ.рожок, фаготы и виолончели	деревянные, струнные, далее только струнные	неполные группы деревянных, струнных и медных, далее струнные + труба с темой Спартака	неполные группы деревянных, струнных и медных, далее медные с темой Спартака
Andante ♩ = 60	♩ = 60	♩ = 60	♩=76(63)	♩ =80(69)	♩=88(69)	Pin mosso ♩ = 92
♩ ♩	♩ ♩	♩ ♩	♩♩♩♩	♩♫♫♩	♫♫♫♫♫♫	♫♫♫♫♫♫
E	E	E	E	E	E	F...

I В одноименной части I сюиты из балета повтор внутри этой вариации опущен.

Наряду с очевидным сходством рассматриваемой музыки с III частью Второй симфонии как в отношении ряда общих, существенных моментов (тип динамики, черты формы), так и характера развития более частных выразительных средств (фактуры, ритмики, громкостной динамики), принципиально-разный идейно-художественный замысел этих крупных фрагментов целого породил отличия, весьма показательные для образно-эмоционального строя музыки «Танца гадитанских дев». В последней, во-первых, значительно возрастает роль *струнных* как носителей экспрессивно-сочной эмоционально-горячей звучности; во-вторых, постепенно ускоряется темп, вызывая нарастание взволнованности, возбужденности тона, и, наконец, в-третьих, в танце стабильно выдерживается почти до самого конца одна—главная тональность ми мажор. К сказанному следует добавить, что одним из значительных источников нагнетания напряженной эмоциональной возбужденности является возникающее противоречие между стабильными элементами—длительным выдерживанием одной тональности и в целом остинатно-варьируемой мелодией,—с одной стороны, и активно развивающимися остальными элементами музыкального языка временного и динамического плана—параллельным ускорением темпового и ритмического пульса и планомерным возрастанием оркестрово-динамического напряжения и мощи,—с другой. «Сдерживающее» начало тонального плана под «напором» активно изменяющихся средств в конце концов оказывается «поколебленным»: вовлеченное в общий процесс динамизации, тональное развитие дает, наконец, малосекундовое восхождение. Этот тональный сдвиг, во-первых, усиливает общее напряжение звучания, во-вторых, знаменует близкое завершение (по принципу перемены в последний раз) и, в-третьих, шире—это есть общее проявление специфики структурно-гармонического развития в творчестве композитора—интонационно плавное смещение масштабно развернутых фактурно-тематических пластов на малую секунду вверх или вниз.

Художественно убедительное владение композитором тембровой драматургией проявляется не только в целенаправленных *подключениях* инструментов и их групп, но и в продуманных своевременных *отключениях* инструментальных групп оркестра в связи с различными требованиями художественного или исполнительского плана. Имеются в виду, например, включение медных в конце третьей вариации, с тем, чтобы оттенить тембр трубы с вторгающимися победными фанфарами героической темы Спартака, контрапунктически противопоставленными танцевальной теме. Заметим попутно, что уже с начала третьей вариации устанавливается маршеобразный ритмический пульс у малого барабана и валторн, создавая впечатление приближающегося боя. После вторжения фанфар постепенно, в последней вариации, тема танца полностью вытесняется музыкой балетного характера и утверждается победная тема Спартака.

Соображениями исполнительского и одновременно художественного порядка можно объяснить и выключение группы деревянных

инструментов перед третьей вариацией. Имеется в виду естественная потребность в передышке у исполнителей-духовиков, а также учет того обстоятельства, что тембр деревянных быстро приедается при относительно длительном звучании. Как следствие этой паузы, новое подключение деревянной группы инструментов вносит дополнительную тембровую *свежесть* и подчеркивает начало следующего раздела формы.

Таким образом, тембровая драматургия в творчестве Хачатуряна-симфониста—одно из важнейших выразительных средств, с помощью которого композитору удается (в комплексе с остальными элементами) блестяще воплощать в первую очередь специфически характерные для его стиля широкие, монументально-развернутые полотна эпико-драматического или экспрессивно-темпераментного танцевального характера.

Подведем некоторые итоги.

Основные черты художественного содержания и направленности творчества Хачатуряна—оптимистическое, вдохновенно-жизнерадостное воспевание свободы и счастья освобожденного Октябрем народа, приподнято-ораторский пафос картинно-живописного эпико-монументального высказывания, адресованного самой широкой, многомиллионной аудитории—определили средства музыкальной выразительности, в том числе и оркестровые.

Композитор пользуется средствами современного большого симфонического оркестра с включением различных виртуозно-солирующих инструментов, а также малоупотребительных в практике декоративных инструментов ударной группы.

В творчестве Хачатуряна все пять основных групп современного большого симфонического оркестра отличаются относительной автономностью и равноправием. Это относится в полной мере как к группе струнно-щипковых и клавишных инструментов, так и к группе ударных.

Широко опираясь на универсальные возможности струнных, силу и блеск медной группы, богатые колористические достоинства деревянных, Хачатурян стабильно и многообразно использует динамические, ритмические и красочно-фонические возможности ударных, а также виртуозно-декоративные и колористические особенности клавишных и струнно-щипковых.

Особенно примечательна у композитора роль ударных: и шумовых и с определенной высотой звучания в связи с ярко выраженным танцевальным и национально-колористическим началом. Хачатурян вводит в партитуры своих балетов и симфонических произведений, наряду с колокольчиками, колоколами, ксилофоном, треугольником, редко применяемые в практике инструменты типа флексатона (II часть Фортепианного концерта), тубофона («Танец нимф», «Танец египетских танцовщиц» и т. д.), деревянных брусков («Танец римской куртизанки», «Танец молодых фракийцев с мечами», «Сатурналии»), а также кавказские

народные инструменты: дайру («Танец стариков» и «Танец мужчин» в «Гаянэ») и доол («Танец хлопка» и «Танец старика с девушками-ковровщицами»). Многим из перечисленных инструментов, наряду с ритмо-динамическими и красочно-фоническими функциями, нередко поручаются функции мелодические, даже тематические. Особо следует выделить в этом отношении колокола во Второй симфонии. Им поручена лейттема набата. В использовании колоколов в драматургически ответственном значении Хачатурян наследует выдающимся образцам русской оперной и симфонической классики. Достаточно вспомнить некоторые из них: торжественно-ликующий звон колоколов в эпилоге «Ивана Сусанина» Глинки, набат в финале I акта и колокольный звон в IV действии оперы «Князь Игорь» Бородина, победное звучание колоколов в увертюре Чайковского «1812 год», зловещие удары набата в «Крестоносцах во Пскове» из кантаты «Александр Невский» Прокофьева и т. д.

С заметным постоянством пользуется Хачатурян арфой и фортепиано в качестве оркестровых инструментов, причем арфа неизменно дублирует органные пункты, педали (так называемые дам), аккорды, реже—мелодию, возникающую у струнных и духовых, придавая звучанию мягкую гулкость, иногда экзотический характер; обильно используются в колористических целях стремительно-воздушные «всплески», нежно звучащие флажолеты этого инструмента. Что же касается фортепиано, то, зная его способность «вписываться» в колорит соседних тембров и выполнять нередко функции арфы, колоколов и ударных[14], этот инструмент исключительно часто используется в хачатуряновских партитурах.

Неизменно заботясь о тембровой выразительности, ее смысловой, колористической, изобразительной, «подражательной» функциях, композитор иногда прибегает в отдельных эпизодах и к необычным приемам инструментовки, исполнения, вводит малоупотребительные инструменты, в том числе народно-национальные. Так, например, в ряде случаев в самом конце связки Хачатурян дает ритмически-неторопливое арпеджированное восхождение. Причем это арпеджио возникает как результат планомерного включения новых инструментов со все более высокой тесситурой. Как правило, в подобных случаях, прежде чем начать арпеджированные фигурации, выставляется аккордовая педаль, на которую накладывается звучание этих фигураций. Хачатурян отказывается от оркестровой педали. Вместо нее композитор создает самопедализирующий фон путем продления звучания каждого вновь вступившего голоса («Поэма о Сталине»—ц. 160, I часть Второй симфонии—ц. 28, Баллада для баса с оркестром—ц. 14, Виолончельный концерт-рапсодия—ц.ц.32 и 64). Данные фрагменты, внешне напоминая не оркестровую, а фортепианную фактуру, приобретают у Хачатуряна

---

[14] Видимо, не без влияния Скрябина («Прометей»), Стравинского («Симфония в трех частях»), Шостаковича (Пятая симфония).

исключительно легкое, прозрачно-ажурное звучание. В Концерте-рапсодии для скрипки с оркестром (ц. 38) композитор предписывает исполнителю на малом барабане: «Конец палки в левой руке положить на барабан и бить по этой палке палкой в правой руке». Этот необычный прием исполнения вводится автором в целях получения тембрового эффекта, очень напоминающего звучание народного ударного инструмента.

Колористическое применение тембра впервые вступившего фортепиано, эффект темброво-регистровой перекрестности на расстоянии (в последовании) тонко использован композитором в начале побочной партии I части Первой симфонии. Светлое журчание словно искрящихся фигураций фортепиано в высоком регистре (частично дублируемого арфой и флейтой) служит прозрачно-хрустальным фоном для изложения мелодии у виолончелей в относительно высоком напряженном регистре, подобно широко льющейся песне у высокого мужского голоса. Далее мелодия передается альтам в унисон с кларнетом, но звучит октавой ниже. Мелодия, звучавшая у виолончели на грани *среднего* и *высокого* регистров, теперь у альтов оказывается в *низком* регистре. Художественный эффект темброво-регистровой перекрестности[15] на расстоянии (виолончели выше, чем альты), вместе с унисонным дублированием альтов кларнетом, заключается в придании мелодии при повторении мужественно-суровой грудной окраски—как бы ее подхватили мужские средние голоса. По контрасту продолжение мелодии (ее II часть) поручено скрипкам в октаву в высоком регистре, отчего звучание приобретает эмоционально-открытый, просветленно-радостный лирико-экспрессивный характер—как бы подключились сопрано. При этом меняется и фон сопровождения, в котором фигурации фортепиано сменяются стремительно «струящимися» гамообразными пассажами у флейт и кларнетов.

Весь этот раздел побочной партии оркестрован «воздушно». Наряду с собственно колористической задачей (эффект «воздуха», «пространства»), прозрачная оркестровая ткань дает возможность выделить мелодию в различных тембровых освещениях струнной группы.

Направленностью на возможно большее количество слушателей, патетическим, романтически-приподнятым ораторским тоном своей музыки Хачатурян продолжает традиции, идущие от Берлиоза, Листа, одновременно творчески претворяя оркестровые принципы Глинки, Балакирева, Римского-Корсакова, Бородина и Чайковского, Равеля, Стравинского и Прокофьева.

---

[15] Яркий пример темброво-регистровой перекрестности, вызывающий нарастание *тембровой напряженности,* имеет место в средней части «Адажио Фригии и Спартака» (ц.ц. 6—7): малосекундовое консеквентное *восхождение* распределено таким образом, что после двух звеньев мелодии у *скрипок* третье, последнее, кульминационное звено поручено *виолончели.*

Связь с принципами оркестрового мышления Римского-Корсакова («Шехеразада», «Антар», «Испанское каприччио») проявляется у Хачатуряна как непосредственно, так и через влияние Равеля («Болеро», «Испанская рапсодия», «Цыганка»), Стравинского («Жар-Птица», «Петрушка», «Весна священная») и Прокофьева («Александр Невский»). Имеется в виду виртуозная трактовка солирующих инструментов или групп оркестра. В этом отношении в творчестве Хачатуряна обнаруживаем два случая. В первом из них имеет место введение в большой симфонический оркестр *дополнительного* количества инструментов, трактуемых именно в виртуозно-сольном плане. Например, в этих целях вводится в Третью симфонию 15 труб и орган, а в «Оде радости» (для меццо-сопрано, смешанного хора и оркестра) 40 скрипок и 10 арф. Во втором случае, эпизодически, в солирующем плане трактуются различные инструменты основного состава оркестра. Например, труба в главной теме финала Фортепианного концерта, виолончели и скрипки в «Инвенции» (Адажио) из «Гаянэ», виолончель, альты и английский рожок в эпизоде II части Второй симфонии и т. д.

Частое использование солирующих инструментов связано у Хачатуряна с пронизывающим все его творчество духом *концертности*, соревнования, игрой красок, в конечном счете являющейся опосредованным отражением искусства импровизационно-рапсодийной манеры ашугского исполнительства. В отличие от сочинений Равеля и Прокофьева, солирующие эпизоды произведений Хачатуряна, нередко напоминающие концертные виртуозные каденции, имеют бо́льшую масштабную протяженность. Кроме того, опыт в первую очередь именно Римского-Корсакова и Равеля был использован Хачатуряном в области красочной, колористической звукописи.

Четкое размежевание тембровых функций и преобладание чистых тембров, в особенности при *экспозиционных* показах тем, столь типичное для оркестрового стиля Глинки, Чайковского[16], находит свое преломление у Хачатуряна. Однако если у Чайковского тембровое размежевание оркестровой вертикали было обусловлено подголосочностью фактуры, то у Хачатуряна это связано с преобладанием многоэлементной остинатности слоев смешанной гомофонно-полифонической фактуры. В целом для Хачатуряна характерна опора на чистые тембры. Появление смешанных тембров связано у композитора либо с процессом тембрового развития, в средних и репризных разделах формы, либо с воплощением массовых эпико-монументальных картин.

Нити преемственности тянутся к Хачатуряну и от Бородина с его праздничными богатырскими звучаниями, пристрастием к плотной фактуре с масштабно-развернутыми органными пунктами и ритмическими остинато, массивными унисонно-октавными дублировками мело-

---

[16] См. Очерк о Чайковском в книге: А. Веприк. Очерки по истории оркестровых стилей. М., Музгиз, 1961.

дий тембрами различных групп и контрастным подчеркиванием тепло и красочно звучащих солирующих инструментов деревянной или струнной групп.

Наконец, благотворное влияние на Хачатуряна оказали несомненно эмоционально наиболее впечатляющие страницы музыки Стравинского, в особенности богатством ее метро-ритмической драматургии, инструментальных красок. Особенно импонировало Хачатуряну виртуозное владение Стравинским ударными. Творческий интерес Хачатуряна к музыке Стравинского в этом плане становится вполне очевидным, если учесть громадную роль богато развитой, изощренно-прихотливой ритмики, выводимой на различных ударных инструментах в практике народной музыки Закавказья, составляющей основу искусства Хачатуряна.

Симфонические произведения Хачатуряна всегда характеризует цельность оркестрового плана, его органическая связь с формой, динамикой образно-эмоционального развития, драматургическим планом целого и частей. Тембровое развитие у Хачатуряна действует в «унисон» с художественными потребностями той или иной формы в каждом конкретном случае. Так, например, необходимость максимального заострения эмоционально-жанрового контраста между темами главной и побочной партий в разработке сонатной формы I части Второй симфонии, сугубо сонатного перерастания музыки главной партии в диаметрально противоположную образную сферу реализуется при самом активном участии тембрового развития.

Тембровые средства оказывают важное влияние на процесс тематического развития не только в собственно *разработочном* разделе сонатной формы, но и в ее *репризе*. Одна из главных функций сонатной репризы—продолжение развития контраста в сторону, как правило, его смягчения, сближения между контрастирующими образами—в ряде случаев бывает реализована у Хачатуряна, в основном, усилиями не *тонального*, а *фактурно-тембрового*, иногда динамического и темпового порядка. Так, в сонатной репризе Третьей симфонии тема *побочной* партии проводится впервые у 15 солирующих труб, дублируемых деревянными (ц. 124) на предельно громкой звучности. До этого момента солирующие трубы проводили лишь *главную* фанфарную тему, причем на такой же мощной динамике. Наряду с *темброво-динамическим* преобразованием побочной темы, сблизившим ее с главной, здесь имеет место *контрапунктирование* темы побочной и *материала* главной партии (виртуозные пассажи органа из главной партии). Еще позднее, в коде (ц. 141) звучат в контрапункте тутти обе *темы* экспозиции.

Примерно аналогическими средствами осуществляется сближение тем и в репризе I части Первой симфонии.

В Виолончельном концерте тематическое сближение в репризе сонатной формы I части осуществляется *тембровыми* и *темповыми* средствами: в *репризе* обе темы идут в одном темпе, установленном в

главной партии, и звучат они у солиста, тогда как в экспозиции побочная тема в начале проходила у *кларнета* в более медленном темпе, а затем переходила к солисту и звучала в более оживленном темпе.

Иначе обстоит дело в I части Скрипичного концерта. Здесь обращает на себя внимание, наоборот, некоторое *тембровое заострение* контраста между темами в репризе. Связано это с тем обстоятельством, что и в экспозиции, и в репризе между главной и побочной партиями выдержан один и тот же тональный план: ре мажор—переменный ля мажор—фа диез минор. Во избежание однообразия, монотонии Хачатурян темброво и фактурно варьирует репризу: если в экспозиции обе темы звучали у солиста, то в репризе главная тема звучит по-прежнему у скрипача-солиста, а побочная тема проходит у кларнета с контрапунктом у солиста. Лишь в конце экспозиции завершение побочной темы поручено уже солисту.

Столь же значительна у Хачатуряна роль оркестровых тембров в развитии вариационной и трехчастно-вариационной форм.

Опора в основном на мелодико-остинатное варьирование как в сосредоточенном, так и в рассредоточенном цикле открывает Хачатуряну богатые возможности фактурно-тембрового, гармонического обновления варьируемой темы. Достаточно вспомнить «Танец гадитанских дев», эпизод из разработки поэмы, вариационные преобразования побочной темы в I части Фортепианного концерта, концерты-рапсодии для скрипки и для виолончели, III часть Второй симфонии и т. д. В ряде случаев (как, например, в «Танце гадитанских дев», в III части Второй симфонии) мелодико-остинатное варьирование осуществляется у Хачатуряна в конструктивно-динамическом и колористическом преломлении этого принципа. Именно в вариационной форме нагляднее всего проявляется склонность композитора к неторопливой преемственной фактурно-тембровой и гармонической смене, относительно длительное неизменное выдерживание которых вызывает ощущение пластообразного развития в форме. Широта мелодического, фактурно-тембрового, гармонического «дыхания» является проявлением картинного эпико-монументального стиля композитора. Свойственные Хачатуряну противоположные типы динамики развития—«стояния» и «становления»—нередко одновременно представлены в вариационных циклах. В этих случаях плавная последовательность вариаций—пластов-«стояний»—образует в масштабе *целого* динамику «становления».

Наконец, в трехчастно-вариационные формы тембровая драматургия также вовлекается в качестве интенсивного средства развития в этой синтетической форме. Чаще всего в этих случаях тембровое развитие направлено на значительную динамизацию репризного раздела формы—на нее оказывают влияние, с одной стороны, музыка средней части, а с другой—потребность продолжения процесса тембрового вариационного преобразования, как бы приостановленного в конце I части формы.

Заслуживает особого внимания драматургическая роль оркестровых тембров, в особенности в балетах Хачатуряна, т. е. в жанре театральном, имеющем определенное сюжетное развитие. Подчеркивание узловых моментов действия, характеристика отдельных героев, массы, различных социальных классов, обрисовка места сценического действия и т. д.—во всем этом принимает активное участие оркестровка. Вспомним внезапный перелом в развитии, когда в разгар пиршества у Красса появляются воины-спартаковцы: в чувственное, эмоционально-накаленное звучание тутти вторгаются героические фанфары труб (тема Спартака). Столь же примечательным представляется резкое тембровое противопоставление в первой картине балета «Спартак», когда мощное, блестящее оркестровое тутти, использованное для характеристики праздничного ликования толпы патрициев, сменяется разреженной фактурой с сольными тембрами различных оркестровых групп (английского рожка, скрипок, трубы), характеризующими Гармодия, Фригию и Спартака.

В связи с потребностью воплощения различных действующих лиц балета Хачатурян прибегает к системе лейттембровых характеристик. Так, образ Фригии связан с проникновенно теплым тембром струнных (виолончели, скрипки), тембр трубы сопутствует появлениям Спартака, образ обольстительно-коварной Эгины связан с тембром саксофона, звучащим с чувственным оттенком, а мужественный, жестковато-блестящий тембр тромбона олицетворяет могущество Рима.

И в балете «Гаянэ» Хачатурян прибегает к лейттембровым характеристикам действующих лиц. Правда, круг тембров, характеризующих тот или иной персонаж, несколько шире, чем в «Спартаке». Так, обрисовка Гаянэ поручена тембрам струнных и деревянных, а характеристика Гико—низким деревянным и медным.

Можно говорить о применении Хачатуряном лейттембров и в собственно симфонических произведениях. Так, в I части Второй симфонии лейттембр струнных связан с разветвленным тематизмом нежно-лирического образа «воспоминаний». Система лейттембровой характеристики обнаруживается в «Поэме о Сталине». Здесь три круга образов: танцевально-жанровый (главная партия), эпический (тема-призыв, тема-сигнал, вторая тема главной партии) и лирический (побочная партия), которые связаны соответственно с тембрами деревянных, медных (или медных с деревянными) и струнных.

Наконец, следует отметить важную роль тембров и в образно-эмоциональной трансформации многократно появляющихся лейттем, например, лейттемы Гаянэ или лейттемы борьбы гладиаторов, мотива колокола во Второй симфонии.

Строение оркестровой вертикали выявляет особенности фактуры симфонических произведений Хачатуряна. Ее многоэлементность: мелодический и басовый голоса, контрапункты, выдержанная педаль в виде отдельных звуков или аккордов, фигурация подчеркивается *соответ-*

ственной тембровой дифференциацией; в свою очередь, дифференциация влечет за собой возникновение *тембровой полифонии.* Размежевание фактурных функций тембров, как правило, усиливается при возникновении разнотемной и имитационной полифонической фактуры, к тому же иногда подчеркиваемой и политональным противопоставлением фактурных слоев. Достаточно напомнить фрагменты с контрастной полифонией в эпизоде I части и среднем разделе III части Второй симфонии, в коде Фортепианного концерта, а также имитационной полифонии в репризе побочной партии I части Первой симфонии (ц. 61), в средних разделах финалов Первой симфонии и Виолончельного концерта, в побочной партии Третьей симфонии (ц.ц. 52—58). Политональное и политембровое выделение фактурных слоев встречается у Хачатуряна и в собственно гомофонных эпизодах, например в Скрипичном концерте-рапсодии (ц.ц. 69—70), в побочной партии Фортепианного концерта и т. д.

Охватывая в целом все оркестровое творчество Хачатуряна, можно обнаружить тенденцию к постепенному «облегчению» стиля. В последние годы композитор обращается либо к камерным (фортепиано), либо к компактным одночастным, нециклическим оркестровым произведениям, в особенности концертного жанра, в которых фактура прозрачней, соответственно выбор и применение тембровых средств—строже и экономнее. Хачатурян в произведениях последних лет опирается на парный состав большого симфонического оркестра без дополнительных инструментов ударной и клавишной групп. Это фактурно-оркестровое «облегчение» становится наглядным при сравнении исполнительских составов произведений одного жанра. Имеются в виду произведения 40-х годов: концерты для скрипки и виолончели с оркестром и концерты-рапсодии для скрипки и виолончели, созданные двадцать лет спустя—в 60-е годы. В последних композитор отказывается от «тяжелой» меди—тромбонов и трубы. Впрочем, высказывать окончательные суждения или делать сколько-нибудь исчерпывающие обобщения об оркестровом стиле позднего периода творчества композитора представляется преждевременным. А. Хачатурян находится в расцвете сил, полон творческих замыслов, поэтому трудно предугадать направление и характер дальнейших творческих поисков композитора.

10—931

Р. СТЕПАНЯН

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГАРМОНИИ А. ХАЧАТУРЯНА

Литература о творчестве Арама Хачатуряна обширна. Здесь и монографии, и обзорные статьи, исследования и очерки, специальные труды, посвященные отдельным произведениям или жанрам, творческие портреты. В них много описаний его жизни и творчества, много анализов самых различных его сочинений, много ссылок на статьи и высказывания самого Хачатуряна. И многое в них верно и интересно.

Однако и по сей день некоторые особенности его творчества, главным образом выразительные средства его музыки, особенности стиля, остались нераскрытыми до конца, нерассмотренными в той мере, чтобы на них можно было бы ссылаться со всей конкретностью и определенностью, судить во всей полноте и ясности.

Сказанное относится и к такой важной области музыки Хачатуряна, как его гармония. Вопросы, связанные с его гармонией, носили характер отдельных частных наблюдений, либо были слишком общи. Обычно ограничивались пышными, но не вскрывающими сущность явления различными красочными эпитетами, а в лучшем случае, ссылались на слова композитора о том, что увлечение им определенными созвучиями связано с подслушанными им в детстве звучаниями в народной инструментальной музыке.

Неразработанность вопросов о гармонии Хачатуряна в существующей литературе несомненно ограничила возможности и данного очерка. И здесь вряд ли удастся рассмотреть гармонию композитора всесторонне и во всей глубине. Однако данный, хотя по размерам и небольшой, очерк специально посвящен этой одной проблеме и поэтому в нем необходимо в виде хотя бы первого опыта попытаться осмыслить особенности гармонии композитора.

Композиторов, конечно очень условно, можно разделить на два вида. Одними представляются те, которые свой творческий путь начинают не имея вначале ярко выраженного своего «я», находятся под влиянием какого-либо особенно любимого им композитора и лишь затем, уже освободившись от воздействия его творчества, обретают

свое искомое, неповторимо собственное в творчестве. Таким представляется отличающееся исключительной своей самобытностью творчество А. Скрябина, которое, однако, началось под сильным влиянием музыки Шопена. Такими были в армянской музыке, например, Т. Чухаджян, А. Спендиаров, начавшие свой творческий путь под влиянием тех или иных музыкальных школ.

В отличие от них есть композиторы, которые уже в первых своих опусах предстают индивидуально чрезвычайно яркими, со сложившимся самостоятельным почерком, ставшим впоследствии характерным для всего их творчества. Таким видится творчество Д. Шостаковича и Прокофьева, черты стиля музыки которых, при всей своей громадной эволюции, были заложены уже в первых их сочинениях. Таким является творчество и Арама Хачатуряна.

Если путь творчества первых вполне естествен и понятен, то вторые предстают своеобразной загадкой. Несомненно, что и они не избежали влияний, и они преодолевали различные воздействия до тех пор, пока обрели свое «я». Но, по-видимому, это произошло значительно быстрее, чем у первых, произошло «подспудно», незаметно для окружающих и даже для педагогов[1]. Кроме того, видимо, сказались и особенности творческой натуры—одни сперва продолжают исходя из уже готового, другие, наоборот, с самого начала пытаются ниспровергать существующее, сразу, с самого начала, с первых же шагов искать новое.

Что же искал и что создавал Хачатурян в своих первых сочинениях? Уже в этих сочинениях сложился тот стиль, благодаря которому, по высказыванию Шостаковича, достаточно услышать всего несколько тактов музыки Хачатуряна, чтобы безошибочно узнать ее автора.

В этом немаловажную роль играет и гармония композитора—достаточно своеобразная и самобытная уже в первых сочинениях. Она характерна выбором ладов, выбором аккордов, их последований, их связью с мелодией, тембровым звучанием, принципами развития. Во всем этом прежде всего выделяется диссонантность гармонии Хачатуряна, обилие аккордов, содержащих острые, неустойчивые, динамично звучащие малые, большие, увеличенные секунды, септимы. Они в созвучиях воспринимаются как аккордовые тоны, не требующие дальнейшего разрешения, будь то созвучия тонические или иных функций.

Что определило выбор именно этих средств выразительности в гармонии?

На одну из причин указывает сам композитор. Армянская народная музыка, как известно, монодична в своей основе. Однако она нередко становится своеобразно многоголосной при сочетании голоса с инстру-

---

[1] Первый педагог Хачатуряна М. Гнесин в своих воспоминаниях свидетельствует, что уже его первые опыты в творчестве были крайне самобытны.

ментальным сопровождением, когда последнее выступает в роли «дама», «бурдона», «органного пункта» на устое лада. В этих случаях образуются различные звуковысотные сочетания, необычные для уха европейца. Еще более оригинальные созвучия образуются в чисто инструментальной музыке, как правило, диссонантные. Именно на это указывает А. Хачатурян, выделяя игру на народном струнном инструменте таре: «В своих личных опытах искания национальной определенности ладогармонических средств я не раз исходил из слухового представления о конкретном звучании народных инструментов с характерным строем и вытекающей отсюда шкалой обертонов. Я очень люблю, например, звучание тара, из которого народные виртуозы умеют извлекать удивительно красивые и глубоко волнующие гармонии»[2]. При этом достойно внимания утверждение Хачатуряна о том, что «как бы ни изменились и ни совершенствовались впоследствии мои музыкальные вкусы, первоначальная национальная основа, которую я воспринял с детских лет от живого общения с народом, оставалась естественной почвой для моего творчества»[3].

Видимо, основываясь на этих и других подобных высказываниях Хачатуряна, многие исследователи его творчества, и особенно Г. Хубов в своей капитальной монографии, посвященной жизни и творчеству А. Хачатуряна, видели истоки его творчества только в армянской народной музыке и, в частности, в творчестве ашугов.

Однако как ни достоверны и ни значительны эти положения, ими ограничиться нельзя. Вопрос, как сложился стиль Хачатуряна и, в данном случае, стиль его гармонии, нам кажется сложнее. Чтобы наши дальнейшие рассуждения были яснее, начнем с нескольких конкретных примеров.

Хачатурян, стремясь ограничить использование аккордов терцового строения, т. е. таких, которые стали основой европейской гармонии, в одних случаях применял аккорды, имеющие качественно иную природу строения—квинтовую и квартовую. Созвучия, основанные на квинте и кварте, намного больше, чем созвучия терции, характерны для народного многоголосия. Они являются распространенным видом настройки струнных инструментов. Они образуют опорные тоны большинства ладов, имеющих основную и побочную тоники. На квинте и кварте чаще всего строятся органные пункты. Использование Хачатуряном именно этих созвучий в своей гармонии способствовало более национальному звучанию музыки в целом.

Еще более характерными для гармонии Хачатуряна стали аккорды, которые условно можно назвать ладо-диссонантными. Вот один из

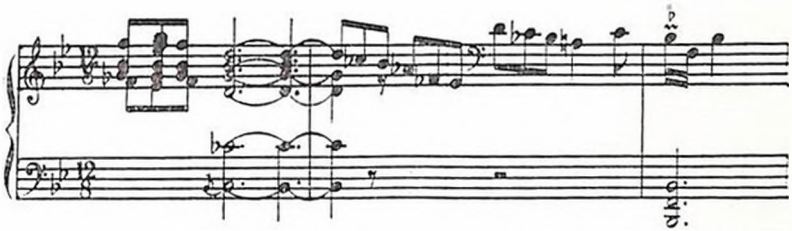
---

[2] *А. Хачатурян.* Как я понимаю народность в музыке. Журн. «Советская музыка», 1952 г., № 5, стр. 41.

[3] Там же, стр. 39.

типичных примеров—начало танца B-dur для скрипки и фортепиано, которое было издано в 1926 году как опус № 1.

В чем особенность этого отрывка? И здесь Хачатурян избегает использовать аккорды терцовой структуры. Но в данном случае он использует особые, специфичные созвучия с диссонантными тонами.



Необычная тоника, в которой одновременно сосуществуют, казалось бы, противоречащие друг другу тоны b и ces. Но если вслушаешься в этот аккорд, то станет очевидной ладовая природа его возникновения—все его тоны образованы из звуков лада, он словно является ладом, взятым в вертикали. Конечно, в этом аккорде есть и определенная терцовость, однако не это характерно для него. Звук ces привносит новые звуковысотные соотношения между тонами аккорда—малую секунду, увеличенную секунду и большую септиму.

Примеров с такими аккордами можно привести неисчислимое количество, так как именно эти аккорды более, чем какие-либо другие, были взяты «на вооружение» Хачатуряном и играют важную роль в определении своеобразия его гармонии.

Переоценить подобное новшество в гармонии (введение аккордов качественно новых видов строения и звукосостава) невозможно. Вся история гармонии в мировой музыке отличается исключительной стабильностью в видах строения аккордов. Менялось очень многое—и виды соединения аккордов, виды их последований, всевозможные обороты и кадансы, отклонения и модуляции, применение аккордов в различных системах, функциональная принадлежность аккордов, их переменность и т. д.—но основой оставалось терцовое строение аккордов. И внесение новшества именно в эту область, в основу строения и звукосостава аккордов,—явление чрезвычайное, которое открывает совершенно новые возможности.

Возникает вопрос: введение и применение этих аккордов есть ли открытие Хачатуряна или же они существовали и применялись другими армянскими (и неармянскими) композиторами? Приоритет принадлежит Хачатуряну или другим?

Открытие, нахождение нового, создание того, чего еще вчера не было, всегда воспринимается как явление глубоко индивидуальное и неповторимое в своем роде, предстает продуктом деятельности талантливой и яркой, новаторской и дерзновенной личности, *одной* личности, сумевшей вырваться (пусть только на миг, на шаг) вперед от остальных, сумевшей обнаружить новое раньше других там, где они этого не увидели. Такой личности обычно приписывается приоритет открытия, порой новому открытию присваивается имя этого открывателя.

Однако история человечества свидетельствует и о том, что всякое новое открытие, новое исследование никогда не одиноко. История науки изобилует примерами того, как разные ученые, разделенные пространством, находящиеся в разных странах, порой совершенно не подозревающие о существовании друг друга, независимо друг от друга, каждый в отдельности делали *одни и те же* открытия

Только один пример. В 1856 году чешский ученый Грегор Менделъ открыл законы наследования биологических признаков. Но «недостаточно образованная» наука того времени не оценила величия его открытия, и оно было забыто. А в 1900 году с интервалом в несколько месяцев голландец Гуго де Фриз, немецкий ботаник Карл Корренс и австрийский биолог Эрих Чермак совершенно самостоятельно вновь открыли законы наследования, причем они не знали не только об экспериментах друг друга, но и Грегора Менделя и каждый считал именно себя первооткрывателем.

Весьма интересно в связи с этим высказывание советского доктора биологических наук Р. В. Петрова. Он в одной из своих книг выдвинул вопрос: «Часто ли так бывает, что над одной и той же проблемой работают разные ученые в разных лабораториях?» И ответил: «Не только часто—всегда. Исследование никогда не одиноко... Каждый по-настоящему грамотный исследователь знает важнейшие направления поисков, видит цели, работает над самыми актуальными проблемами. А исследователей миллионы. Вот почему нет ни одной по-настоящему серьезной научной проблемы, которую разрабатывал бы всего один человек. Исследование никогда не одиноко. Оно всегда имеет прошлое—идеи и факты, из которых оно родилось, имеет настоящее—тех исследователей, которые работают в одном направлении, двигаясь подобными или принципиально разными путями, оно всегда имеет будущее—открытие нового явления и авторов его. Рано или поздно открытие придет. Авторы обязательно будут. Если не один, то другие. Один исследователь может только опередить другого... И зависит это не только от проницательности ума ученого, его умения работать, его таланта. Открытие всегда дитя по крайней мере трех сил: современного уровня человеческих знаний, качеств ученого и условий, в которых он работает».

В армянской профессиональной музыке в области гармонии с самого начала стояла одна главная проблема—создание таких средств выразительности, которые соответствовали бы национальному характеру

музыки, органичнее сочетались с мелодией, полнее и ярче раскрывали ее возможности, вместе с ней составляли одно единое целое. В ее решении, сознательно или подсознательно, принимали участие все видные армянские композиторы. М. Екмалян, Х. Кара-Мурза, Г. Сюни и другие, преимущественно в своих хоровых сочинениях, искали пути создания национального многоголосия—гармонического и полифонического, и во многих случаях добивались ярких образцов национального вокального искусства. Такими являлись, в частности, литургия М. Екмаляна, хоровые песни Х. Кара-Мурзы, где имелось много интересных опытов гармонически по-новому «расцветить» характерные обороты и различные кадансы мелодии. Эту же цель преследовали в своих фортепианных миниатюрах Н. Тигранян и, позднее, С. Бархударян. А. Спендиаров в области гармонии решал ту же задачу уже, главным образом, в камерной инструментальной и симфонической музыке. И он, как в свое время Глинка в русской музыке, стремился «связать» выразительные средства западноевропейской гармонии с условиями национальной музыки «узами законного брака». Спендиаров находил новые виды сопоставлений и последований аккордов терцового строения, новые способы использования функциональных связей этих аккордов. Но, наряду с этим, и он, как и его коллеги в других областях, неоднократно приходил к применению гармонических средств выразительности, характерных для народной музыки—к созвучиям квинты и кварты, к органным пунктам, основанным на этих созвучиях (в виде долго звучащих тонов на манер народного «бурдонирования»), особенно тоники лада, как унисона, мелодического устоя или же в виде созвучий, но без терцового тона.

Самым последовательным в использовании именно этих средств выразительности оказался Комитас. Хотя, по свидетельству его современников, его настольной книгой был учебник гармонии Н. Римского-Корсакова, он в своих сочинениях претворял закономерности гармонии как раз обратного порядка. В основу всей гармонии Комитаса легли квинт- и квартаккорды. В своих сольных и хоровых песнях, в фортепианных танцах композитор самым различным образом использовал возможности двух, трех, четырех и даже пятизвучных квинт- и квартаккордов: как гармонические вертикали, состоящие либо из одних чистых квинт, либо чистых кварт, нанизанных друг на друга; их полные и неполные виды, с пропуском ряда средних тонов; как мелодически разложенные тоны аккордов, в виде всевозможных гармонических фигураций и мелизмов к аккордам; квинт- и квартаккорды не только тонические, но и ладовых побочных опор и вводных ступеней, отстоящих от тоники лада на большую секунду вверх и вниз, как аккорды посредствующие между тональностями, как средство для отклонений и модуляций. Эти аккорды, сами по себе не содержащие национально-характерного (как этого нет и в созвучиях квинты и кварты), тем не менее в значительно большей степени способствовали национальной определенности музыки

в целом, так как меньше влияли на свободу развития мелодии[4]—тогда главной носительницы национального начала. А примененные умело, с учетом множества тончайших изменений мелодии, они становились надежной опорой для последней, глубже вскрывали ее содержание. Те же самые аккорды, примененные иначе, в музыке других композиторов, служили совершенно иным целям. Например, в музыке французских импрессионистов и экспрессионистов они способствовали достижению особой колоритности их гармонии, в музыке Шенберга, Веберна и других—раскрытию возможностей двенадцатиступенного звукоряда, ибо ни один из тонов квинт- и квартаккордов ни разу не повторяется до 12-го включительно, а с 13-го все последующие совпадают со звуками первых 12-ти только энгармонически.

У Екмаляна, Кара-Мурзы, Спендиарова, Комитаса и других встречались также аккорды особого типа—диссонантные, с ярко выраженной ладовой направленностью. В отличие от терцовых и квинт- и квартаккордов последние в их сочинениях применялись ограниченно, лишь эпизодически. Однако наличие даже малого числа этих аккордов весьма симптоматично. В отличие от квинт- и квартаккордов, не вскрывающих особенности лада, в которых образованы (например, квинтнонаккорд c-g-d может находиться в до мажоре и до миноре натуральном, мелодическом, гармоническом, до миноре дважды гармоническом, а также в ряде других ладов, как лидийский, дорийский, миксолидийский с тоникой «до»), ладо-диссонантные аккорды являются их прямой противоположностью, они концентрированнее, чем даже терцовые аккорды (ведь именно терция трезвучия дает ладовое наклонение), способны выявить все наиболее характерное того лада, в котором они звучат. Например, созвучие c-des-e-as содержит главные особенности дважды гармонического до мажора, только его и больше никакого другого лада. Первые три звука прямо указывают на принадлежность этого созвучия к двойственному ладу, неоктавному народному ладу, близкому к дважды гармоническому мажору.

Столь яркая ладовая направленность этих аккордов позволяет их считать более характерными, определенными и в национальном отношении, ибо одна из главных особенностей национального своеобразия музыки зиждется на национальной характерности лада.

Именно благодаря этой особенности аккордам данного типа суждено было сыграть впоследствии большую роль в армянской профессиональной музыке.

---

[4] Если в аккордах терцового строения уже второй тон предопределяет неизменность ладового наклонения, то в квинт- и квартаккордах проявление ладовой определенности нейтрализовано. Двух, трех и четырехзвучные аккорды могут быть в множестве ладов, давая возможность мелодии сохранить свободу ладовой модальности.

Первый, кто обратился к ладо-диссонантным аккордам[5], применив их уже не эпизодически, а последовательно и целенаправленно, наиболее всесторонне и с глубоким пониманием их особых выразительных возможностей, был Романос Меликян. Он их ввел в свою гармонию после длительных опытов (в его архиве сохранились эскизы и варианты сопровождения одной и той же песни и романса, достигающие чуть ли не двух десятков), после тщательной проверки жизненности этих аккордов[6].

Что же это за аккорды? Оказывается, это те же самые аккорды, которые так необычно, ново и свежо звучали в первом изданном сочинении А. Хачатуряна, в приведенном выше танце B-dur и в изобилии содержатся в других, самых характерных для творчества Хачатуряна произведениях.

Однако творчество Хачатуряна началось незадолго до смерти Р. Меликяна, тогда, когда песни и романсы Р. Меликяна уже издавались, исполнялись и особенно были известны в армянских музыкальных кругах Тбилиси, где тогда жил Хачатурян. То же относится к творчеству Комитаса и других композиторов, в гармонии которых, наряду с другими выразительными средствами, широко применялись квинт- и квартаккорды.

Конечно, вряд ли различные опыты в гармонии классиков армянской профессиональной музыки тогда были осознаны музыкантами в той мере, какими они представляются нам теперь, вряд ли и молодой Хачатурян тогда имел больше познаний, чем то давал ему непосредственный слуховой опыт. Но этого слухового опыта у него не могло не быть. И это уже был опыт, исходящий не от народной музыки, а от профессиональной. Таким образом, в формировании гармонии Хачатуряна немаловажную роль должно было сыграть то новое и ценное, что несли в себе сочинения армянских композиторов-классиков.

Можно, конечно, предположить, что Хачатурян сам, совершенно самостоятельно пришел к тем же выразительным средствам гармонии, ставшим затем характерными для его музыки. Это не исключено. В поисках нового, как мы видели выше, открытия одних не всегда обусловливаются открытиями других, поиски могут идти параллельно и с разных сторон прийти к одному знаменателю. И все же сбрасывать со счетов весь громадный, накопленный десятилетиями опыт предшественников Хачатуряна никак нельзя. Более того, нельзя представить музыку Хачатуряна без его предшественников (именно предшественников, а не

---

[5] «Диссонантность» специально указывается из-за обязательного наличия в этих аккордах диссонантных созвучий, наиболее распространенными из числа которых являются малая, увеличенная секунды и большая септима.

[6] Автором данного очерка главные особенности ладо-диссонантных аккордов, а также специфика квинт- и квартаккордов подробно рассмотрены в исследовании «Вопросы национального своеобразия гармонии в армянской музыке» (рукопись).

современников, когда возможны параллельные пути), в творчестве которых уже были немеркнущие, высокохудожественные образцы, знакомство с которыми вряд ли могло пройти бесследно для Хачатуряна.

В одном из своих писем П. Чайковскому С. Танеев писал: «Без вдохновения нет творчества. Но не надо забывать, что в момент вдохновения человеческий мозг не создает нечто *совершенно* новое, а только комбинирует то, что в нем уже есть...» Данная мысль только подтверждает то, что ничто не рождается на пустом месте, что любые первые шаги в творчестве, представляющие нечто художественно ценное и завершенное, имеют предпосылки в представлениях творца, сложившихся ранее. А когда они носят остронаправленный характер, когда в них просматривается закономерность сугубо определенных видов выразительных средств, то данное предположение еще более утверждается в наличии уже существующих образцов, повлиявших на его формирование. В том, что Хачатурян уже в первых своих сочинениях предстал композитором с определенными индивидуально сложившимися чертами стиля, его «загадка» сразу быть самим собой во многом решается именно в понимании того подсознательного процесса накопления слухового опыта и его претворения, в котором значительную роль играют достижения его предшественников. Новаторские черты гармонии Комитаса, Романоса Меликяна и других композиторов были подхвачены молодым Хачатуряном, он взял их эстафету и продолжил ее путь.

Из всего сказанного может показаться, что все самобытное и своеобразное в гармонии Хачатуряна не столь уж самобытно и своеобразно, что это не результат собственных достижений композитора, а использование уже найденного другими. Такой вывод был бы крайне неверным. Речь идет не о повторении и заимствовании, а об истоках. Точно так же, как, рассматривая в числе истоков его творчества армянскую народную музыку, не имеют в виду слепое, механическое использование образцов народного искусства.

Наконец, говоря об истоках творчества Хачатуряна, надо ясно представить обстановку конца 20-х годов в Москве, где проходили студенческие годы композитора. Молодой Арам, всем своим существом армянин в музыке, окунулся в мир самых интереснейших музыкальных течений и направлений, в сложную атмосферу, напоенную революционным новаторством в музыке, поисков новых путей развития молодой зарождающейся советской музыки. Необычность склада его музыки, ярко национальная ее направленность, динамика гармонии и ритма попали на плодотворную почву. Бурлящий, стремительный темп музыкальной жизни тех лет, современнические тенденции в среде студенческой молодежи, ниспровержение одних кумиров и стремление создать совершенно новое, невиданное, созвучное и характерное современности, подхватили Хачатуряна, ввели его в самый водоворот событий, сделали непосредственным их участником. И стремления Хачатуряна к оригинальности и современности, к использованию остродинамичных средств

выразительности имеют свои истоки в жизни этих лет. Порой они свидетельствуют о недостаточно критическом использовании новых средств (вспомним нашумевший тогда «Вальс в ночах», ныне забытый), но успехи и первые достижения сразу выдвинули Хачатуряна в число ведущих молодых талантливых композиторов, сделали его имя широко известным.

Итак, чтобы понять гармонию Хачатуряна, надо учесть многое—его хорошее знание и тонкое восприятие особенностей армянской народной музыки со всем своеобразием ее ладов, манеры исполнения и интонирования, нетемперированным строем, оригинальным звучанием инструментальной музыки; его восприятие лучших образцов классической профессиональной национальной музыки, откуда он вынес наиболее перспективное и новаторское, скорее всего интуитивно почувствовав большое будущее за ними, и, наконец, его впечатления от бурной, сложной, полной противоречий, поступательной, активной, вовлекающей в свой неугомонный поток музыкальной жизни Москвы.

Опираясь на достижения народной и профессиональной музыки, Арам Хачатурян внес много своего, нового. Обратимся к этой области его гармонии.

Как бы ни был близок Хачатурян в своей гармонии к гармонии какого-либо другого армянского композитора, скажем, Романоса Меликяна, она всегда была, есть и остается сугубо индивидуальной в своем роде, типично хачатуряновской. Дело в том, что если бы даже каждый отдельный прием, аккорд, выразительное средство его гармонии можно было бы считать использованным из музыки других композиторов, то и в этом случае гармония Хачатуряна имела бы свое неповторимое лицо, ибо отдельные выразительные средства, объединенные, истолкованные, преломленные в творческом горниле композитора, образовали новый сплав, создали новое качество, которое присуще только Хачатуряну и отлично от музыки других композиторов. А то, что всегда могут возникнуть слуховые параллели—это лишь подтверждение определенной преемственности между творчеством различных композиторов. Еще Н. А. Римский-Корсаков писал: «Что же касается до создания мелодий в народном духе, то несомненно, что таковые должны заключать в себе попевки и обороты, заключающиеся и разбросанные в различных подлинных народных мелодиях... Если ни одна частица созданной мелодии не будет походить ни на одну частицу подлинной народной песни, то может ли целое напомнить собой народное творчество?»[7].

Однако Хачатурян не был бы новатором и подлинным художником, если бы ограничился пусть даже творческим претворением, использованием опыта лучших достижений своих предшественников. Он, конечно, пошел дальше них и сказал свое собственное весомое слово в национальном искусстве. Кроме того, при прочной опоре на национальное

---

[7] *Н. А. Римский-Корсаков.* Летопись моей музыкальной жизни. М.—Л., 1932, 185.

искусство он сумел выйти за рамки узконационального характера музыки, он, подобно Спендиарову в свое время, сумел мыслить широко, с охватом и применением многого из того, что содержалось в современной ему русской и западноевропейской музыке. Не случайно в тридцатые годы в определенных кругах армянских музыкантов и критиков, понимавших музыку только в узконациональном плане, его сочинения воспринимались как национально не характерные, как противоречащие духу и традициям армянской музыки. Наконец, очень важно учесть и то, что Хачатурян—оратор в музыке, стремящийся к известной театральности, плакатности, монументальности в своем искусстве—был очевидцем и участником новых веяний в советской жизни, когда самым главным было обращение к народу, к широким массам, а не к отдельному индивидууму, когда пафос коллективного труда и героизм будней, четкий ритм миллионов людей, вышедших на стадионы и проспекты, на демонстрации и массовые празднества был характерной особенностью быта новой жизни. Новый быт требовал новых средств выразительности и в музыке. И, по-видимому, отсюда у Хачатуряна тяга к особой яркости и броскости гармонии, к ее сочности и колоритности, к масштабности и монументальности, к щедрости красок и роскоши тембров. Новое содержание требовало и новые средства его раскрытия.

При всем неисчерпаемом многообразии гармонии Хачатуряна и ее эволюции на протяжении всего творчества вырисовываются определенные характерные принципы, которым композитор был верен всегда.

Одни из них можно выделить в группу, связанную с использованием созвучий, возникших от звучаний армянских народных инструментов, и применением остродиссонантных аккордов на основе принципа раскрытия возможностей лада.

Другие связаны с особенностями изложения и развития гармонических средств, в числе которых доминирует принцип использования длительных органных пунктов и всевозможных остинатных фигураций, воспринятый из народной музыки, но примененный несравненно шире, при котором образуются многие неожиданные и красочные сочетания сложных полифункциональных и полиладовых соотношений.

Третьи средства связаны с проникновением созвучий мажоро-минорной системы, игры красок в сопоставлениях (непосредственно и на расстоянии) различных проявлений одних и тех же функций, находящихся в различных ладах, в широком применении одноименных мажорных и минорных ступеней, отстоящих от тоники на секунду вверх и вниз.

Четвертые могли бы составить группу излюбленных форм развития гармонии с преобладанием секвентного принципа развития—восходящего и особенно нисходящего, как правило, хроматического.

Не менее характерными являются кадансовые разделы его произведений, всевозможные виды гармонических нагнетаний, нарастаний, при которых всемерно усиливаются тяготения к устою лада.

Большое место занимает также принцип гармонической вариантности, особенно много применяемый в разделах музыки с импровизационным характером изложения.

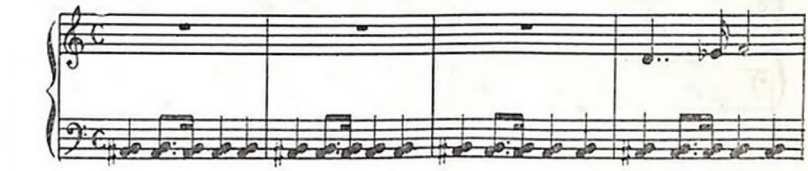
Все эти отдельно намеченные средства гармонического языка Хачатуряна редко выступают каждое в отдельности, как раз характерны их самые различные сочетания. Важно другое. Как бы они ни были применены, они содержатся, можно сказать, без исключения во всех произведениях композитора, от чего, взятые вместе, образуют то качество гармонии Хачатуряна, которое, более чем что-либо другое, придает ей индивидуальное своеобразие, отличает ее от музыки других композиторов.

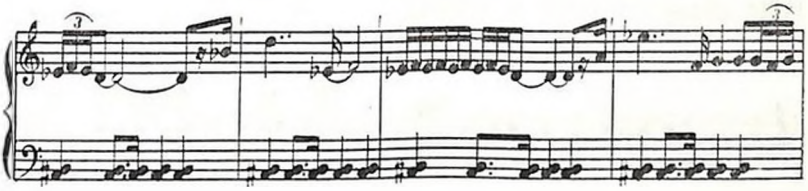
Обратимся к конкретным примерам.

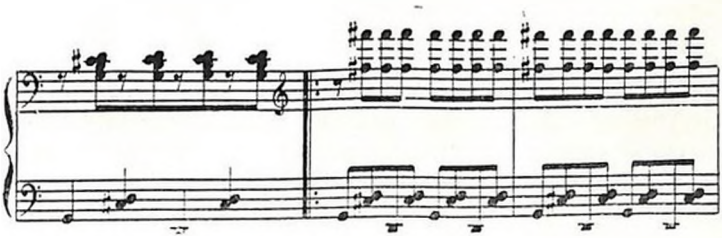
Вот начало II части партии фортепиано из Фортепианного концерта Хачатуряна (см. пример на стр. 11).

Основными созвучиями здесь являются квартаккорды (начиная с 3-го такта), в некоторых случаях сочетающиеся с квинтаккордами (такты 4, 6 и 7).

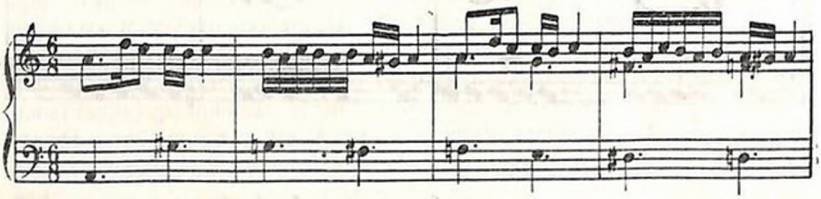
Следующие примеры представляют характерные длительные органные пункты, содержащие созвучия малой секунды:



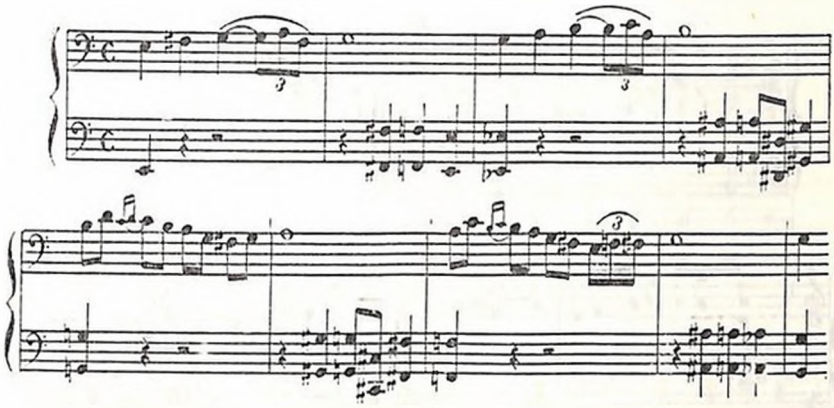




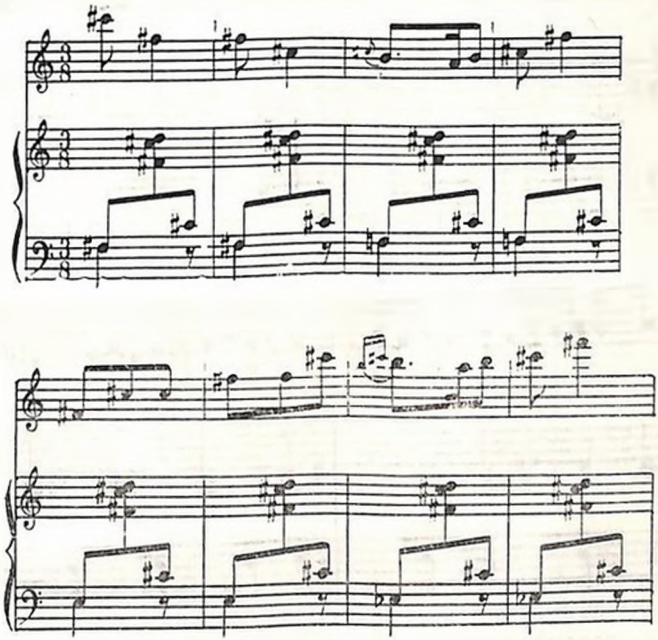
Очень распространенной является гармонизация мелодии различными нисходящими ходами (движение баса в данном примере):



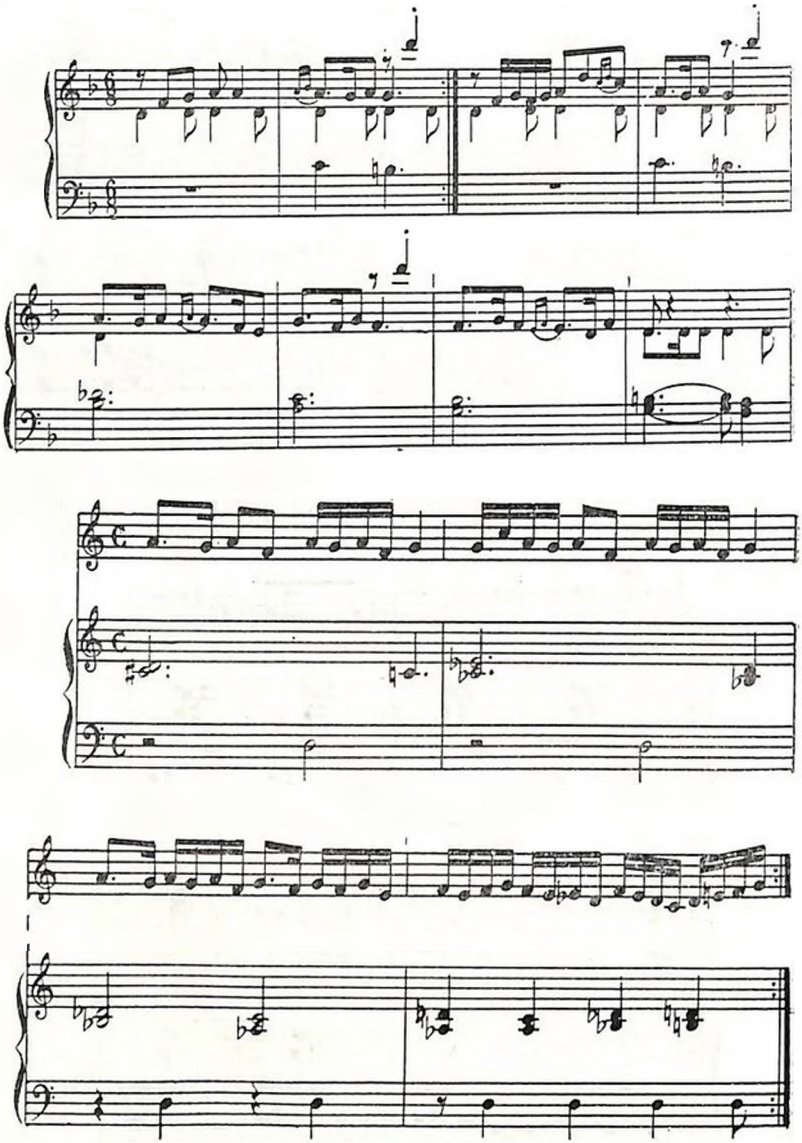
Нередко прямолинейность хроматического хода нарушается частными, временными отклонениями, скачками, своего рода «камбиатами», но суть его от этого не меняется. Со всей очевидностью это можно увидеть в нижеприведенном примере из Второй симфонии.



Порой нисходящий хроматический ход (подвижное начало) протекает в антитезе к другому (статичному началу), выраженному в неизменно повторяемых одних и тех же созвучиях (как бы в виде органного пункта в среднем регистре):

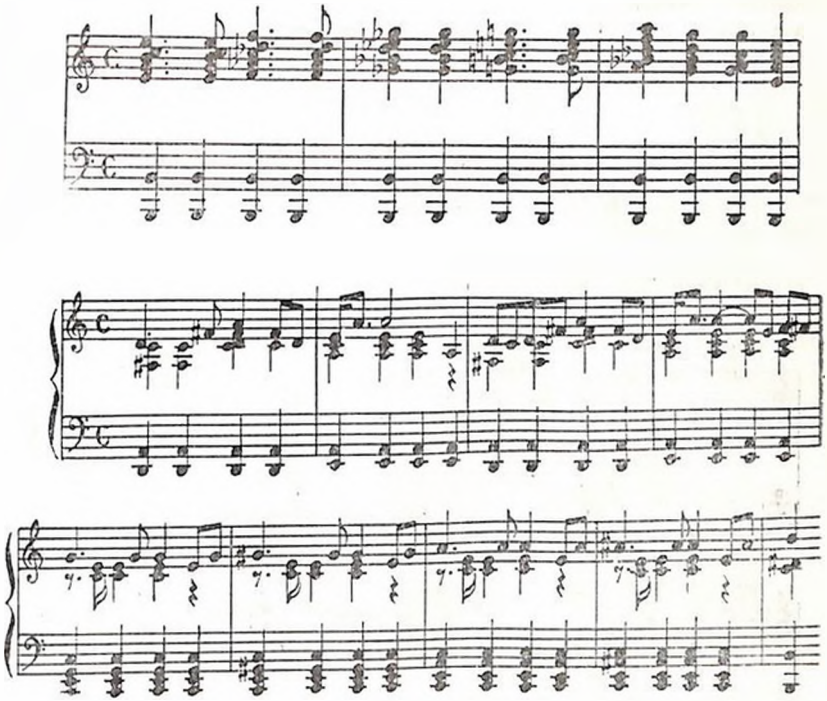


Часто Хачатурян одноголосному нисходящему ходу предпочитает аналогичный ход созвучиями, как в следующих примерах из «Гаянэ» и Скрипичного концерта:

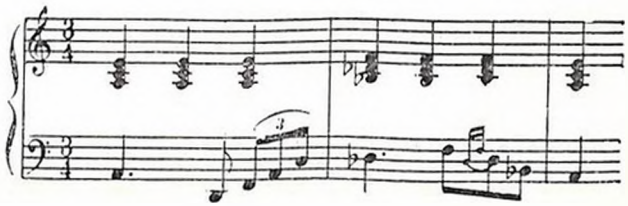


Если в предыдущих примерах в мелодии не было нисходящего хода, то в этих примерах поступенное нисходящее движение созвучий подсказано нисходящей секвенцией в мелодии.

Характерными являются и восходящие хроматические ходы, одноголосные, но чаще состоящие из созвучий (примеры из Виолончельного концерта и балета «Спартак»):



Примером применения созвучий мажоро-минорной системы является следующий отрывок из Фортепианного концерта:

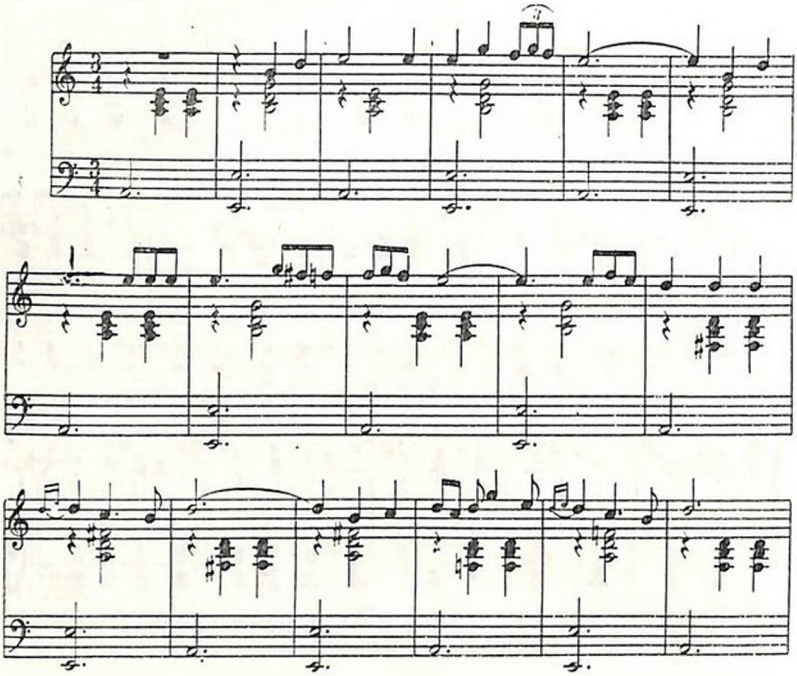


Здесь Хачатурян прибегает к звучанию второй низкой минорной ступени. Это не созвучие распространенной в европейской гармонии второй низкой мажорной, так называемой «неаполитанской» ступени, а ее одноименная минорная.

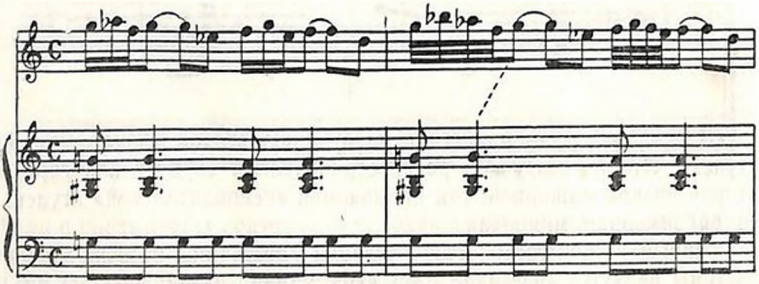
Другим примером использования созвучий мажоро-минорной системы является сочетание двух субдоминант различного наклонения

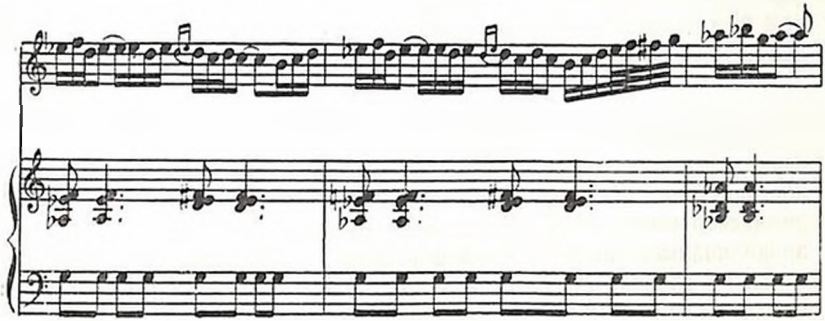
11—931

(в миноре субдоминанты дорийской и натуральной). Это скорее всего идет от характерной для народной музыки модальности, опевания тонов лада с различными наклонениями. В приводимом ниже примере из Скрипичного концерта в 11—14-м тактах звучит мажорная субдоминанта, а в 15-м и последующих—минорная, по разному, вариантно расцвечивающая сходный в интонационном отношении мелодический рисунок:

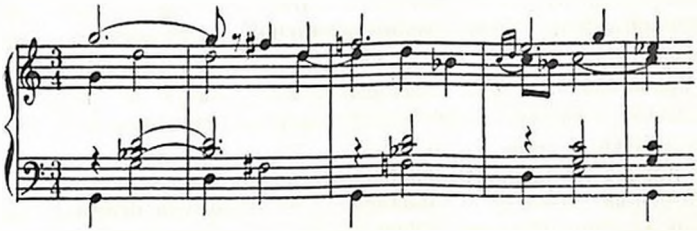


Примером применения ярких, красочных, специфичных диссонантных созвучий может служить следующий отрывок из того же концерта:





Как мы уже отмечали, отдельные, типичные для гармонии Хачатуряна выразительные средства редко выступают в своем «чистом» виде, им характерны самые различные сочетания. В следующем примере из «Гаянэ»



очевиден четырехплановый склад фактуры, где верхний план представляет собой нисходящий хроматический подголосок с камбиатой «соль» в 4-м такте, «3-й этаж»—это сама мелодия, 2-й снизу—аккордовая гармония, которая в сочетании с подголоском в 4 и 5-м тактах образует мажорную и минорную субдоминанты, а бас является органным пунктом на тонике и доминанте.

Все сказанное справедливо, если рассматривать гармонию Хачатуряна в ее отдельных элементах и частных случаях их взаимосвязей. Однако для гармонии Хачатуряна характерна еще одна особенность, без понимания которой нельзя составить верного представления о ней в целом. Речь идет о гармоническом мышлении композитора, создавшего крупные, масштабные произведения и применившего в них принцип сквозного гармонического развития, которое можно назвать симфоничностью в гармонии.

При этом самым примечательным является то, что основой его гармонического симфонизма стали те же самые приемы и элементы его гармонии, взятые теперь уже в громадном увеличении, как бы «крупномасштабно». Для вскрытия всей сущности симфоничности его гармонии

вероятно потребуется специальное исследование на эту тему. Однако нам не хотелось бы здесь данное явление оставить совершенно в стороне. Поэтому, чтобы показать метод мышления композитора в этой области его гармонии, мы рассмотрим лишь одну особенность, обратившись с этой целью к разбору I части Фортепианного концерта.

Написанный в 1936 году, Фортепианный концерт Хачатуряна был первым его циклическим сочинением в этом жанре, получившим широкое признание. К нему было приковано внимание и новой молодой армянской советской композиторской школы, усмотревшей в концерте принципиально новый подход в решении национального характера музыки с глубоко профессиональным началом и возведшей это произведение в эталон всего нового и лучшего, в образец, достойный всяческого изучения и подражания. Пожалуй, ни одно последующее произведение Хачатуряна не обладало столь большой притягательной силой, не было предметом столь пристального внимания и не оказало такого влияния на молодое растущее творческое поколение, как это сочинение. Именно под его воздействием были впоследствии созданы первые фортепианные концерты А. Арутюняна, А. Бабаджаняна и многие другие фортепианные и не фортепианные сочинения армянских композиторов. В концерте привлекало очень многое: и общий оптимистический тон всего произведения, столь созвучный современности, и интонационная конкретность и выразительность главных тем, и свежесть и красочность звучания всей музыки.

В чем же заключалась новизна этого произведения?

По форме концерт традиционен не только в целом (I часть—сонатное аллегро, II часть—анданте, III часть—блистательный, праздничный финал), но и внутренним строением частей. Например, в первой части, к которой будет обращено наше внимание, точно соблюдены все этапы классического сонатного аллегро: за вступлением следуют главная партия, модулирующая связующая часть и побочная партия в экспозиции, разработка (на материале обеих тем, преимущественно главной), чуть сокращенная реприза с тем же следованием главной и побочной партий без связующей части, так как здесь побочная тема тонально подчинена главной и отпадает необходимость модулирования, развернутая фортепианная каденция и лаконичная кода всей части. Здесь новизны не сыскать. Традиционен и главный принцип концерта—«соревнование» солирующего инструмента и оркестра, данный в разном преломлении: с совместной экспозицией тем (главная партия экспозиции), раздельной (побочная партия экспозиции), в параллельном звучании разных форм изложения у фортепиано и оркестра, различными перекличками между ними, виртуозной изобретательной каденцией фортепиано и т. д.

Первая главная новизна была в характере тематизма—остроконцентрированном, с ярко выраженным ладовым началом. Особенно хотелось бы отметить роль интонации f-bes-as в тональности Des (с крайне напряженной уменьшенной квартой)—главной для всей первой части:

она основа темы главной партии, составная часть темы побочной партии, самая активная в придании движения, разбега, достижения нарастаний нагнетаний в разработке, именно на ней строится не только кода первой части, но и кода всего концерта в целом, ибо ее окончательным утверждением заканчивается весь цикл.

Необычной была и фактура концерта—вариантная, изобретательная, богато импровизационная, изобилующая множеством самых различных приемов фортепианной техники, в которой особое место занимают «токкатные» виды изложения (конкретно имеется в виду тип специфичной фактуры, впервые широко примененной композитором в его «Токкате»).

Важную роль играли и другие выразительные средства музыки—мелодические, имеющие прямые и далекие ассоциации с песнями народной музыки, использование национально-характерных ладов со смелыми их модификациями, богатейшая ритмика, истоки которой следует искать в народной инструментальной музыке, особенно в игре на ударных инструментах и многое другое.

При всем этом, в привнесении новизны далеко немаловажной была роль непривычной для того времени своеобразной гармонии и принципов ее развития.

Прежде всего яркой, динамичной была сама аккордика. Концерт с первых же звуков начинается остродиссонантными созвучиями as-es-ges-as, as-bes-c-es-as, des-e-as-c и протекает, можно сказать, весь в звучаниях сходных терпких гармоний с характерными малыми и увеличенными секундами, большими септимами, малыми нонами, которые мы рассматривали выше. В музыке первой части большое место занимают и все другие, характерные для гармонии Хачатуряна выразительные средства, некоторые из которых так же были указаны выше—не будем сейчас все перечислять и аргументировать примерами.

Оставляя в стороне все эти вопросы, каждый из которых достоин специального изучения, сосредоточим внимание лишь на одном элементе его гармонии—на органном пункте.

Как и другие выразительные средства гармонии Хачатуряна, органные пункты придают музыке и этого концерта, и другим сочинениям композитора особую специфичность, будучи в то же время в своих формах применения далеко не привычными или, во всяком случае, в такой мере не распространенными в музыке других композиторов. Мы имеем в виду особое господство органных пунктов, их всемерное использование, их возведение в чуть ли не в один из главных принципов изложения и развития гармонии.

Не будем голословными. В первой части Фортепианного концерта на органном пункте основаны гармонии главной партии, связующей части, побочной партии, разработки, обеих тем в репризе, гармонии коды, т. е. всех жизненно важных тем и разделов всей части. Первая часть состоит из 498 тактов, из них в более чем 250 тактах добрая половина всей части, если не большая, содержатся длительные органные

пункты. Для такой части, как сонатное аллегро цикла, части активной, динамичной, наличие столь большого количества органных пунктов, скажем прямо, крайне нехарактерно. Даже в таком разделе первой части, какой является ее разработка, в которой всегда подразумевается движение, частая смена гармоний, стремительное развитие—неимоверно велико количество органных пунктов. Сперва 8 тактов длится органный пункт на звуке ces=h, затем 38 тактов—на звуке «е», за ним следует органный пункт в 23 такта на звуке «fis», 8-тактная остинатная фигурация на нисходящих звуках d-c-h и т. д. Остающуюся часть разработки составляют гармонии на нисходящем повторяющемся хроматическом ходе f-e-es-d-des-c-h-b-a-as и подготовка репризы на материале вступления первой части.

Как бы ни был стар в своей «биографии» органный пункт, как бы много и часто он ни применялся в сочинениях самых различных времен и эпох, такое предпочтение его—явление уникальное, не имеющее претендентов в творчестве ни одного композитора, кроме Хачатуряна. Что же привлекло в органном пункте композитора, за какие «заслуги» и достоинства ему оказана такая честь?

Прежде всего вспомним, что любая форма армянского народного многоголосия всегда содержит элемент или целиком основана на органном пункте. Тем самым органный пункт в народной вокально-инструментальной и инструментальной музыке есть некая неизбежность. Распространяя его применение в своей музыке, Хачатурян оставался верным духу и характеру национальной музыки. Не случайно и А. Спендиаров свои «Эриванские этюды» начинает на длительном органном пункте, что сразу привносит колорит звучания народно-инструментальной музыки.

Но это лишь одна сторона вопроса, ибо органные пункты в таких крупных сочинениях Хачатуряна, какими являются его концерты, симфонии, балеты, выполняют значительно большую функцию, чем те же средства в народной музыке, где они служат главным образом цели «блюсти глас», быть подспорьем для ведущего мелодию голоса.

Органные пункты, несомненно, должны были содержать и иные качества, которые, собственно, и побудили Хачатуряна прибегнуть к ним в столь ширских масштабах. В чем же они заключены?

Гармония Хачатуряна во многом полифункциональная. Диссонантные аккорды, возникшие как результат вертикального толкования лада (аккорд cis-d-eis-a как производное из звукоряда cis-d-eis-fis-gis-a), можно рассмотреть и как созвучия полифункциональные (d-f-a) на тоническом басу cis. Если звук cis продлить при смене верхних созвучий (что часто делает Хачатурян), то естественно возникнет органный пункт на тонике. Это соображение важно, так как вскрывает еще одну форму многоголосного изложения—проявление двухплановости, самостоятельности каждого плана и, отсюда, линеарности, при которой органный пункт выступает как величина постоянная, неизменная, тогда

как верхний план движется, непрерывно обновляя звучание, создавая с фундаментом, с органным пунктом новые звуковысотные сочетания.

Линеарностью вызваны и все нисходящие и восходящие хроматические ходы, которые выступают как антитезы к неизменному органному пункту. Эти ходы, как и все другие приемы типа ритмических перебивов, каскадных пассажей и др. вносят динамику, движение, нарушают равновесие, предстают как «противоположный полюс» в отношении органных пунктов. Видимо, именно этим можно объяснить столь частое их сопоставление друг другу, ибо наличие одного (органного пункта), как правило, в последующем развитии вызывает появление и второго (его отвергающего). Иногда хроматические ходы сосуществуют с органными пунктами в одновременности. Тогда же, когда они следуют за органными пунктами, по существу прекращая их существование, на смену статике приходит самое подвижное и активное начало. Впрочем, статика органных пунктов у Хачатуряна—явление очень условное, она содержит в себе активное начало, так как находится во всеобновляющих соотношениях с верхним планом. А хроматические ходы нередко способствуют образованию новых органных пунктов, когда применяются долгими длительностями и их отдельные звуки за время своего звучания успевают превращаться в кратковременные органные пункты. То же самое относится и к «токкатированию» на одних и тех же звуках или посредством одних и тех же созвучий, которые становятся своего рода фигурированным органным пунктом.

Однако ограничиться сказанным об органных пунктах Хачатуряна никак нельзя. Его органные пункты выполняют еще одну важную функцию—они по-своему способствуют раскрытию формообразующей роли гармонии и даже симфонизации гармонии произведения в целом. Обратимся к следующей схеме:

разделы:→	**экспозиция**		**разработка**	**реприза**
части:→	Г. п.	Св. ч.	П. п.	Г. п. П. п.
органные пункты на:	Des	Des→F	ces=h,e, fis и др.	Des Des

Как мы видим, органные пункты вскрывают главные тональные соотношения внутри части: основные темы выступают в различных ладотональностях в экспозиции и в одних и тех же в репризе, в разработке органные пункты строятся на побочных ступенях и ладотональностях, неоднократно сменяются. Все это характерно для данной части. Таким образом органные пункты начинают играть существенную формообразующую роль.

Конечно, это не единственная формообразующая роль гармонии. Несомненно и то, что эту свою функцию гармония могла бы играть и без наличия органных пунктов, тому примеры чуть ли не все сочинения в этих формах других композиторов. Однако ни одна гармония не

способна так объединить в одно целое самые различные аккордовые последования, так подчинить логике развития всевозможные функциональные сдвиги, как это возможно при длительных органных пунктах. Они образуют участки со своим «самоуправлением», своим «микроклиматом», их поэтому легко распознать, отличить, освоиться с их «микрохарактером» и соотнести их с другими аналогичными «участками». Причем важно то, что они существуют не в пределах нескольких тактов, а охватывают большие, развернутые разделы и способствуют восприятию музыки в крупном плане. Прекращение существования такого длительного органного пункта, образующего за время своего существования свою зону звучания, является всегда событием особого порядка, знаменующего ожидание нечто нового, поворотного в развитии.

Следует учесть, что само употребление органного пункта, столь ясного в своей природе и, казалось бы, незамысловатого, бесхитростного и простого в применении, имеет, однако, много различных форм претворения. У Хачатуряна органные пункты предстают как долгие звуки, протянутые на большие отрезки времени, в виде различных фигураций, остинатных оборотов, репетирующихся тонов, одноголосные и многоголосные, отдельными созвучиями и целыми аккордовыми комплексами, непрерывные и взятые на расстоянии.

Длительные органные пункты, охватывающие большие отрезки произведения, чаще всего начинаются на тонической основе и сперва утверждают основную тональность. Затем следует сдвиг, чаще всего секвенционный, в новую тональность (обычно в субдоминантовую) в мелодии и в верхнем плане гармонии, при котором органный пункт в басу сохраняется на прежнем звуке. На этом этапе развития музыки бывший тонический органный пункт уже не поддерживает и не утверждает новую тональность, а входит в противоречие с последней, диссонирует ей, выступает как фактор неустойчивости и неуравновешенности. И хотя органный пункт, это некое «неподвижное» начало, продолжает звучать, он тем самым только усиливает динамику, способствует гармоническому развитию, вносит свою немаловажную лепту в достижение большого нарастания напряжения, т. е. служит противоположной своей сущности цели. Когда же за этим этапом возникают все новые и новые сдвиги в мелодии и гармонии на том же органном пункте, то звучание музыки достигает особого накала, той степени своего напряжения, что дальнейшее звучание органного пункта начинает казаться уже немыслимым, слишком драматичным, слишком противоречивым. И тогда, действительно, органный пункт смещается, бас, фундамент, базис столь долго поддерживающий надстройку, исчерпав себя, уступает место другим видам гармонического развития. Именно в этом принципе применения органных пунктов Хачатуряна мы усматриваем частный случай симфонизации музыки средствами гармонии. Ибо такие огромные, длительные органные пункты, на звучании которых происходят отклонения, модуляции, тональные сдвиги, политональные наслоения, образующие сложные звуковысотные соотношения между аккордами надстройки и зву-

ками самого органного пункта, с нарушениями тяготений, привнесением противоречий, борьбы разных начал и, что немаловажно, осуществленные на «одном дыхании» органного пункта, придающего единство и целостность всему отрезку звучания, уже приобретают значение фактора *сквозного* развития. А ведь именно целенаправленный, логически организованный, сквозной и напряженный в своем характере метод развития музыки и есть симфонический в своей сущности.

Такова роль одного из многих средств выразительности в гармонии Хачатуряна.

Несомненно, наступит время, когда гармония Хачатуряна будет изучена во всей своей полноте, глубине и всесторонности. Здесь же мы ограничились несколькими частными рассуждениями об особенностях гармонии Хачатуряна как в ее истоках, так и относительно отдельных ее выразительных сторон. И если эти наши рассуждения и наблюдения позволят составить некоторые начальные представления о гармонии композитора—автор сочтет, что задача, которую он ставил в данном очерке, им выполнена.

Э. Г. КАРАГЮЛЯН

О НЕКОТОРЫХ ЛАДО-ГАРМОНИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ МУЗЫКИ А. ХАЧАТУРЯНА

(На материале его концертов и Второй симфонии)

Творчество А. Хачатуряна стало достоянием и собственностью народов всего мира. В чем заключается сила и обаяние его музыки? Помимо особенностей большого дарования композитора, также и в подлинной народности.

Народность музыки А. Хачатуряна обусловлена системой сложных взаимоотношений двух категорий: современного и национального в искусстве, и в частности в музыке. Национальная основа современных музыкальных образов—вот залог подлинной народности.

Выражение национального в музыке очень многогранно и может проявиться в различных компонентах: в ладоинтонациях мелодии, гармонии, в ритмо-гармонии[1], тембрах инструментов, фактуре, в характере музыкальных образов в целом.

Современные особенности в музыке также многогранны. Они зависят от жанра произведения, от его идейного содержания и, конечно, от стиля и дарования композитора.

Для большого, ярко-драматического дарования Хачатуряна в основном типична шекспировская контрастность характеров, неистовость страстей, яркая поляризация в выражении добра и зла, драматизация и лирических и эпически монументальных художественных образов.

В своих концертах, симфониях и балетах Хачатурян ставит и успешно решает проблемы огромной важности для современной эпохи: войны и мира (Вторая симфония), человечности и дружбы народов (балет «Гаянэ»), героической борьбы народов за свою независимость (балет «Спартак»), наконец, проблемы героизма, сильной воли, непокорности и целеустремленности (Фортепианный концерт), а также радости бытия, горестных переживаний и нежной любви: к родине или к далекой возлюбленной (Скрипичный концерт).

---

[1] Усиление выразительности своеобразных созвучий посредством ритма.

И Хачатурян, сумев подняться до современного уровня мастерства, решает эти проблемы преимущественно в общечеловеческом смысле. Образы, тематика его произведений в основном нелокальны, они не имеют узкого национального значения. В его музыке чувства героики, любви, дружбы и верности интернациональны, близки народам мира и поняты им не только по содержанию, но и современностью музыкального языка. Однако, хотя они у Хачатуряна общечеловечны, но всегда национально-определенны и поэтому выражены естественно и просто. Переняв у армянских, русских и западноевропейских классиков принципы национальной основы и мастерства, он сумел осовременить национальные образы, народные ритмоинтонации, форму, все элементы формообразования и композицию в целом.

Драматизм, динамичность художественных образов Хачатуряна, их современное звучание рождаются во взаимодействии и единстве всех элементов формообразования: и мелодики, и ладо-гармонии, и ритма, и линеарной полифонической фактуры и особенностей композиции.

В одной статье, естественно, невозможно охватить все упомянутые выше компоненты и все жанры, поэтому здесь мы проанализируем лишь один из компонентов ярко современного музыкального языка А. Хачатуряна, а именно ладоинтонационные и ладогармонические особенности в его симфонических произведениях.

Богатство ладоинтонационного языка музыки А. Хачатуряна, как было отмечено выше, является следствием большого разнообразия в ней современных музыкально-художественных образов и в связи с этим—методов тематического развития. Так, для симфонического метода тематического развития, столь характерного для музыки Хачатуряна в процессе становления основных музыкальных образов, *ладоинтонационный язык приобретает огромное формообразующее значение.* Необычайная яркость, красочность и выразительность интонаций музыки композитора является и следствием армянских народных истоков его творчества с характерным для него новым качеством национальных традиций (синтезом ладоинтонаций трех ветвей армянского музыкального фольклора: крестьянского, ашугского и городского). Кроме этого, в музыке Хачатуряна необходимо учесть и ладовые особенности современной музыки, ярко выраженные в произведениях выдающихся композиторов XX века и, как нам представляется, заключающиеся *в синтезе интонаций трех ладовых систем: натуральной, мажоро-минорной и хроматической тональной*[2].

Сопряжение трех различных ладовых систем характерно и для музыки П. Хиндемита, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Онегера,

---

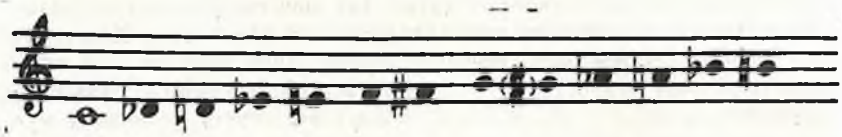
[2] Мы разделяет точку зрения Ю. Холопова, согласно которой хроматическая тональная система типична для музыки современных композиторов. (См. *Ю. Холопов.* О современных чертах гармонии С. Прокофьева, в сб.: «Черты стиля С. Прокофьева», изд. «Советский композитор», М., 1962, стр. 253—311.

Б. Бартока, А. Бабаджаняна, Э. Мирзояна и др.; разумеется, у каждого из них свои особенности в использовании ладоинтонаций упомянутых трех систем и, что очень важно, различна роль каждой в их взаимодействии в процессе становления музыкального образа.

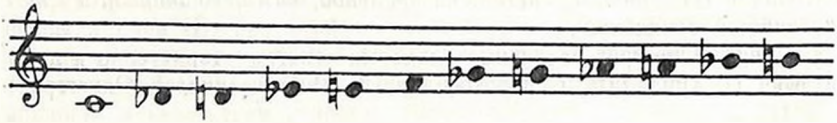
Основой музыкального языка А. Хачатуряна является диатоническая система ладов армянской народной музыки. Хроматическая же тональность чаще всего оказывается лишь динамизирующим фактором и окружает хроматическим, контрастным фоном элементы диатонической народно-ладовой системы. Именно они (эти элементы) и придают музыке то национальное своеобразие, которое так ярко выражено в творчестве Хачатуряна (наряду с национальным ритмом, метром, тембром инструментов и др.).

Что мы подразумеваем под каждой из трех упомянутых ладовых систем в музыке Хачатуряна? В натурально-народную систему входят лады армянской монодической музыки основного круга (натуральные), второго и третьего круга (двойственные и дважды двойственные)[3].

Говоря о мажоро-минорной системе, мы имеем в виду, во-первых, семиступенные мажорные и минорные лады и производные от них хроматические гаммы[4]; во-вторых, 12-звуковой, диатонический полный мажорно-минорный хроматический лад (образующийся от синтеза мажоро-минорной системы ладов с натуральными ладами при объединении четырех семиступенных мажорных ладов: ионийского, лидийского, миксолидийского и гармонического мажора, а также при альтерации семиступенного мажорного лада).



И, в-третьих, 12-звуковой диатонический полный миноро-мажорный хроматический лад (при объединении шести-семиступенных минорных ладов: эолийского, дорийского, фригийского, локрийского, гармонического и мелодического, а также при альтерации семиступенного минорного лада).



[3] *Х. С. Кушнарев.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Госмузиздательство, Л., 1958, стр. 412—547.

[4] См. *И. В. Способин.* Элементарная теория музыки. Музгиз, 1956, стр. 160, 161.

Вот, что пишет А. Н. Должанский об этих звукорядах: «В наше время высказывается много теоретических соображений об образовании двенадцатизвуковых систем, которые иногда именуются двенадцатиступенными. Не следует смешивать эти два понятия. Двенадцатизвуковые системы существовали и раньше. Например, европейская двенадцатизвуковая октавная система существует давно, но как система семиступенная»[5].

Итак, второй составной системой сложнокомплексного лада является мажоро-минорная система.

Третьей составной системой сложнокомплексного лада является вышеупомянутая хроматическая 12-ступенная тональная система. В ней все 12 ступеней неальтерированные, непроизводные.

Ю. Холопов в своих статьях обстоятельно разработал вопросы, связанные с хроматической тональной системой как на примерах из творчества С. Прокофьева, так и в анализе книги П. Хиндемита[6].

Говоря о хроматической тональности вообще (а не только в связи с творчеством С. Прокофьева), Ю. Холопов имеет в виду сложные созвучия, которые лишены традиционных функциональных взаимоотношений и традиционного терцового строения созвучий. «Современная музыка породила новый вид ладового устоя—созвучие сложного звукового состава (септаккорд или звукосочетание более сложное, чем трезвучие). Тонические созвучия, заключающие в себе диссонирующие интервалы, мы будем называть сложными тониками»[7]. В связи с этим Ю. Холопов считает, что диссонансы в современной музыке не всегда требуют разрешения в консонанс. Диссонансы в качестве своеобразных устоев могут чередоваться как тонические созвучия 12-ступенной хроматической тональности (имеющей одну основную тонику).

Анализируя хроматическую тональную систему в произведениях С. Прокофьева, Ю. Холопов считает, что «чистая» диатоника у него «может рассматриваться как частный случай хроматической системы, как составная ее часть»[8]. Исходя из основных положений этой статьи, ясно, что в хроматической тональной системе Ю. Холопов не имеет в виду синтеза трех ладовых систем. Если хроматическая тональность включает и диатонические ладообразования, то они образуются не от синтеза различных ладовых систем, а являются особенностью самой хроматической тональности—«частным случаем хроматической тональной системы». Об этом свидетельствует его высказывание: «Анализ прокофьевской гармонии наводит на мысль о том, что мы имеем дело

---

[5] *А. Н. Должанский.* К вопросу об образовании двенадцатизвуковых систем, Дмитрий Шостакович. Сб. статей, изд. «Советский композитор», М., 1967, стр. 423.

[6] Вопросы музыкальной теории в кн.: *П. Хиндемит.* Руководство по композиции. Сб. статей: Музыка и современность, Изд. «Музыка», М., 1966, стр. 216—255.

[7] «О современных чертах гармонии С. Прокофьева», стр. 280—281.

[8] Там же, стр. 260.

не с диатоникой, а с некоей универсальной хроматической системой, являющейся общей ладовой основой современной музыки»[9].

Мы же, говоря о сложноладовой системе, подразумеваем *синтез универсальной хроматической системы с подлинными диатоническими системами, имеющими у Хачатуряна самостоятельное значение.*

Мысль о синтезировании трех ладовых систем в музыке современных композиторов (и, в частности, С. Прокофьева и Д. Шостаковича) была изложена в статье выдающегося ленинградского музыковеда А. Н. Должанского; вот что он пишет: «Музыка обоих композиторов опирается на три ладовые системы: мажор и минор, диатонические мелодические лады и новую ладовую систему повышенных и пониженных ладов».

Используются они по-разному «...Прокофьев часто смешивает все три системы настолько тесно, что образуется их соединение как бы в синкретическом состоянии. Напротив, Шостакович, также применяя все три системы, обычно отчетливо отделяет одну от другой или смешивает так, что это создает впечатление синтеза их»[10].

Таким образом, мысль о синтезе ладов различных систем, появившись одновременно у нескольких музыковедов, очевидно, имеет реальную основу в современной художественной практике[11].

Мы глубоко убеждены, что синтез трех ладовых систем не только не отрицает основных принципов функциональной гармонии, но, напротив, обогащает их совершенно новыми ладогармоническими закономерностями, в силу которых традиции всех трех ладовых систем сосуществуют: получают закономерное «право на жизнь» и нетерцовое строение аккордов, и хроматические лады, не только диатонического происхождения (т. е. 12-звуковые, производные от семиступенных ладов), но и 12-ступенные.

В данной статье нет сравнительного анализа творчества титанов современного симфонизма: Прокофьева, Шостаковича и Хачатуряна, что само по себе представляет огромный интерес, ибо у всех трех композиторов большое значение приобретают лады диатонических систем народной музыки: русской—у Прокофьева и Шостаковича, армянской—у Хачатуряна.

Здесь мы заострим наше внимание пока лишь на творчестве А. Хачатуряна. Выше было отмечено, что в музыке Хачатуряна удельный вес натуральноладовой диатонической системы настолько значителен,

---

[9] Там же, стр. 257.

[10] *А. Н. Должанский.* О ладовой основе сочинений Прокофьева и Шостаковича, в кн.: Дмитрий Шостакович. Сб. статей, изд. «Советский композитор», 1967, стр. 431.

[11] Правда, проф. Ю. Н. Тюлин отрицает право на самостоятельную жизнь натурально-ладовой и хроматической тональной систем, считает их наличие лишь обогащением мажоро-минорной системы, в рамках которой он допускает и «эмансипацию» диссонансов.

что она (диатоническая система) не теряет своего огромного, вполне самостоятельного и часто первостепенного значения. Поэтому у композитора хроматическая тональность в основном носит соподчиненный характер, своими вышеупомянутыми отличительными чертами она ярко контрастирует с диатоническими ладоинтонациями. Однако и в ладогармонии Хачатуряна встречается такое взаимоотношение трех ладовых систем, где преобладает хроматическая тональная система. Такие примеры находим в Фортепианном концерте, во Второй и Третьей симфониях. В этих случаях она в синтезе с ладами диатонических систем приобретает важное формообразующее значение в музыкальной ткани, в ее «движении» во времени, в едином процессе музыкально-драматического развития. В этой статье мы пытаемся показать, что этот синтез не механический, а органический, что он является закономерным воплощением ладогармонических принципов современной музыки.

В музыкально-драматическом развитии соотношение интонаций диатонических ладовых систем с хроматической тональной системой различное: преобладание натуральных ладов над хроматической тональностью или преобладание хроматической тональности над натуральными ладами в мелодике и гармонии Хачатуряна связано как с образным строем его произведений, так и с функцией формы. В лирических темах господствуют народно-натуральные лады, в драматических—хроматическая тональность, в экспозиционных разделах—тенденция к натуральным ладам, в связующих партиях и разработках—к хроматической тональности.

В связи с появлением новых комплексных ладов очевидно должна появиться и новая терминология. Мы пытались несколько уточнить нашу мысль такими новыми терминами, как *диатонический комплексный лад,* т. е. лад с преобладанием диатоники, *хроматический комплексный лад,* если в комплексе ладов преобладает хроматическая тональность, и *комплексный лад* при равном значении всех трех ладовых систем[12].

Прежде чем перейти к изложению текста очерка, отметим, что его теоретической базой являются основные положения вышеупомянутой монографии проф. Х. С. Кушнарева, давшие ключ к разрешению многих проблем, связанных с особенностями народно-натуральной ладовой системы в музыке армянских композиторов, и в частности А. Хачатуряна.

---

[12] Чтобы не загромождать текст, мы иногда используем эти термины в сокращенном виде—диаткомплład (диатонический комплексный лад), комплład (комплексный лад) и хромкомплład (хроматический комплексный лад).

Об интонациях концертов А. Хачатуряна, основанных преимущественно на диатоническом комплексном ладе натуральноладовой основы

В музыке Хачатуряна преобладает простота, доступность музыкальных образов при творческом развитии элементов народно-натуральных ладов[13] в современных, комплексно-ладовых связях. Простота обусловлена как большим мастерством композитора, давшего своеобразный сплав национального с классическим и современным, так и народными истоками его музыки. Сквозь хачатуряновские темы часто проглядывают их первоначальные ладовые и ритмоинтонационные элементы, национальные художественные образы, связанные с определенными жанрами армянских народных песен. Так, в главной теме Скрипичного концерта находим яркий пример песенно-танцевальной мелодии в эолийском ладу. Ее народными истоками являются интонации армянских танцевальных песен, также протекающих в эолийском ладу: припева песни Комитаса «Келе, келе» и ритмоинтонации народного танца «Кочари». Это начало становления обобщенного национального образа, воплощение радостного, праздничного настроения.

Здесь огромное смысловое значение приобретают ладовые особенности. Звукоряд эолийского лада мелодии главной темы—это гептахорд в октаве, где основное, мажорное звено лада (звуки f, a, c) способствует светлому характеру интонирования.

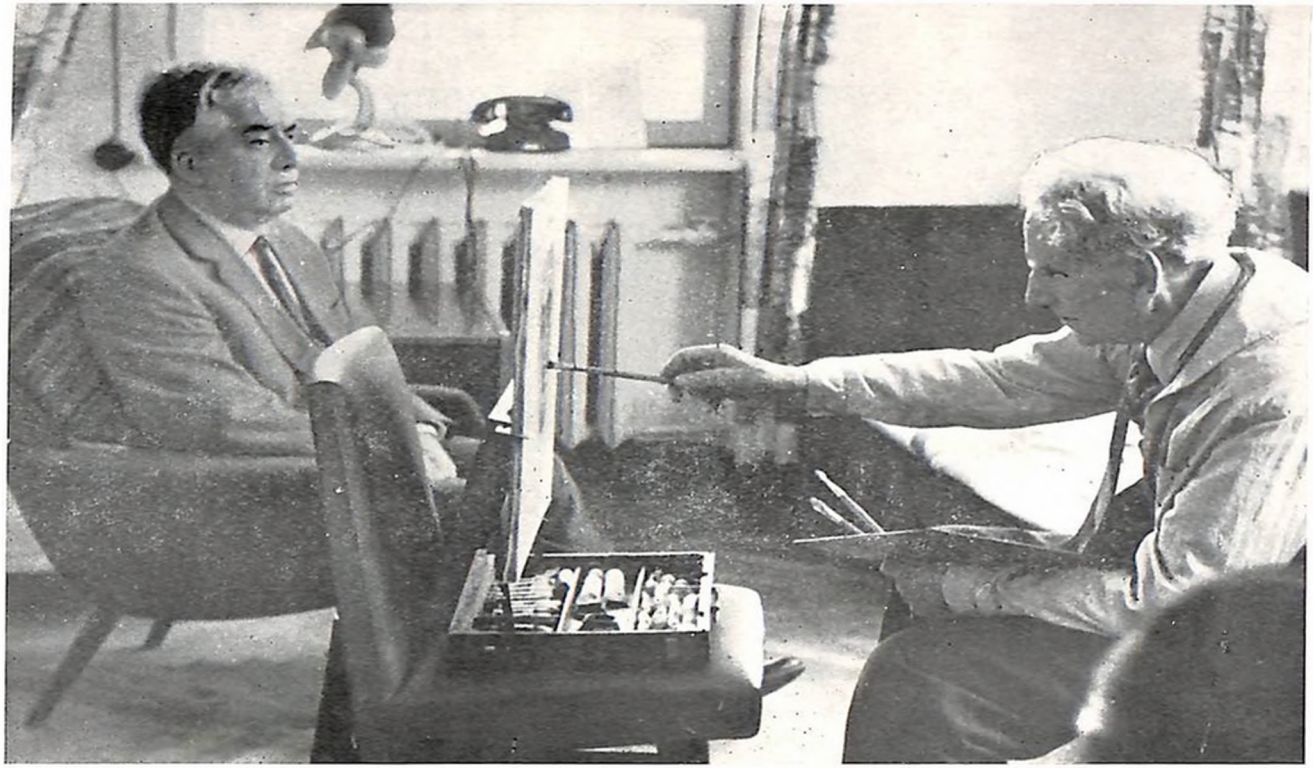
Эолийский лад в армянских народных песенно-танцевальных мелодиях приобретает своеобразное значение в игровом «противоборстве» нескольких антитез (терцо-кварто-квинтовых), при вращательном движении интонаций вокруг опорных тонов лада. Вот что пишет Х. С. Кушнарев об опорных тонах ладо-интонаций в однозвенных системах тонического значения: «За крайне редкими исключениями, однозвенные тонические системы, будь то трихорды, тетрахорды или пентахорды, имеют по два опорных тона. Главным из них во всех случаях является тоника системы... Второй, или побочный опорный тон, если таковой присутствует в системе, естественно, располагается выше тоники»[14]. Важно и следующее: «В староармянской теории музыки побочный опорный тон

[13] Пишем народно-натуральных, ибо двойственные и дважды двойственные лады (более характерные для армянской народно-инструментальной музыки) не входят в систему натуральных ладов.

[14] *Х. С. Кушнарев,* стр. 363.

Рубен Симонов, Арам Х

Хачатурян и Нина Макарова (Москва, 1963).



В мастерской художника Мартироса Сарьяна.

Пианист Артур Рубинштейн в гостях у А. Хачатуряна (Москва, 1964).

Члены жюри Международного конкурса имени Энеску Надя Буланже (Франция) и Арам Хачатурян (Бухарест, 1964).

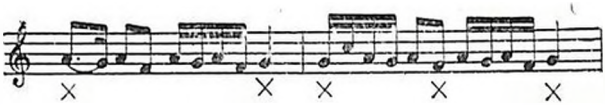
Встреча Арама Хачатуряна и Пабло Неруды в Московском Доме дружбы (1964).

Авторский концерт А. Хачатуряна в Акрополе (Греция, 1965).

В дни Четвертого Международного кинофестиваля в Москве. Слева направо – София Лорен, кинорежиссер Григорий Александров, Арам Хачатурян и Нина Макарова (1965).

В гостях у Чарли Чаплина (Швейцария, 1965).

квалифицируется как ступень, количественно преобладающая (доминирующая—«димох-дзайн») в интонации, как некий побочный ладовый центр, вокруг которого происходит сгущенное развитие мелодической линии. По сути дела побочный опорный тон представляет собой некую *антитезу* тоники, будучи устоем относительно ближайших к нему ступеней, он в конечном итоге подчиняется тонике»[15]. Как нам представляется, то же может относиться к закономерностям натуральных ладов, творчески использованных композиторами в армянской профессиональной музыке. Так, в главной теме Скрипичного концерта обыгрываются переменные побочные опорные тона—терция, кварта и квинта.



Однако в центре внимания оказывается квартовый опорный тон, который выделяется и характерным синкопированным ритмом. Аналогичное обыгрывание кварто-квинтовых опорных тонов с приматом квартового с синкопированным ритмом находим и во многих армянских народно-танцевальных бодрых песнях. К примеру, укажем на танцевальные песни из сборника «Маньяк» А. П. Арутюняна[16].

♩.=72

Տո՛ւմ ա- ռի՛ դուրս՝ մի՛ մը - նա. յա - ռո ջան.

♩.=108

Պայ - ման է - նիմ. յար. յար. շի - վա - ռեր իմ. յար, յար։

Ես ու յա - ռըս հա - վա - սար. պայ - ման է - նիմ. յար. յար.

առ - նեմ ընկ - նեմ սա - ռե - սար, շի - վա - ռեր իմ յար. յար։

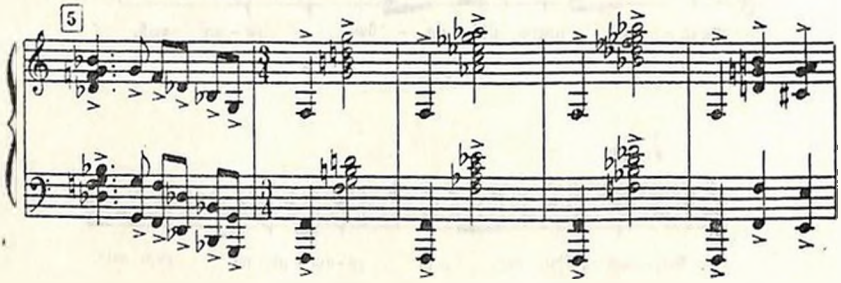
[15] Там же, стр. 364. (Подчеркнуто Х. С. Кушнаревым).

[16] Сборник армянских народных песен, Арм. гос. изд-во, Ереван, 1958.

Противопоставлением кварто-квинтовых антитезовых сфер лада тонической сфере вступительного раздела темы Скрипичного концерта усиливается выразительность ладоколорита различных интонационных сфер. Таким образом, «игра» опорных тонов в двух ладовых сферах (тезы и антитезы) способствует созданию веселого шуточного характера темы, разумеется, наряду с другими факторами формообразования: с темпом, ритмом, гармонией (с акцентированием остро-красочных, хачатуряновских созвучий)[17].

Итак, развитие натурально-ладовых закономерностей в диатоническом комплексном ладе, обыгрывание тонико-кварто-квинтовых опорных тонов в двух сферах эолийского лада, а также акцентирование его мажорного, терцового звена способствуют искомой семантике главной темы Скрипичного концерта.

Возникает вопрос: в чем выражается здесь синтетичность диатонического комплексного лада, куда девалась составная ее часть—хроматическая тональность? Дело в том, что особенностью синтетических ладов мелодики и гармонии Скрипичного концерта является единство трех ладовых систем в их последовательном «сцеплении». Так, главной теме в первой части концерта предшествует небольшой вводный раздел с элементами хроматической тональности. Это вступление создает красочно-динамический фон к диатонике главной темы. А именно: здесь тему окружают сложные септимные созвучия от G, As, Ges, не требующие разрешения, ибо это не альтерированные аккорды, а отдельные ступени хроматического лада, хроматической тональной системы, имеющей одну тонику f (см. органный пункт на звуке f).



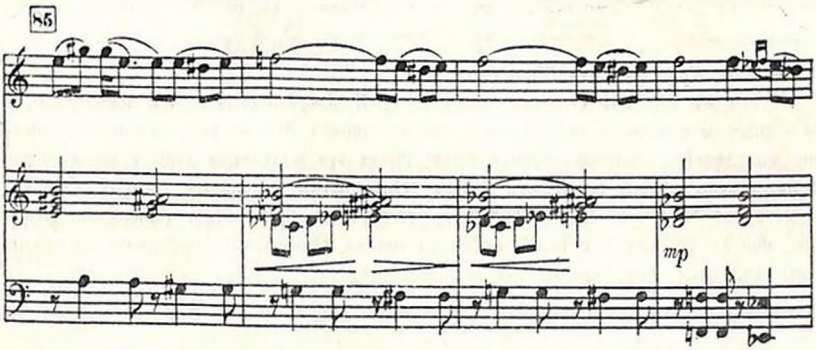
[17] Функции побочных опорных тонов очень разнообразны. Они часто способствуют и углублению чувства скорби. Так, в среднем разделе второй части Скрипичного концерта, где в горестных причитаниях постепенно усиливается, углубляется выражение скорби, акцентируется минорная терция и фригийская секунда, как и в армянских скорбных народных песнях-причитаниях. Причем, конечно, и здесь надо учесть соответствующий медленный темп и метроритм, ибо мелодия с аналогичными минорными ладоинтонациями, но с иным, танцевальным ритмом, в быстром темпе приобретает совершенно иной характер (см. тему финала Фортепианного концерта).

Принцип красочно контрастного сопоставления ладов различных систем с целью оттенения натуральных ладоинтонаций царит во всем произведении. Эта особенность ярко выражена во вступительных и средних, контрастных разделах тем, в связующих партиях, в каденциях и разработках.

В Скрипичном концерте есть также яркие примеры диатонического комплексного лада лирических тем, где становление интонаций натуральных ладов основано не только на переменных опорных тонах одного лада, но и на сцеплении интонаций нескольких переменных ладов. Таким примером является тема побочной партии в I части Скрипичного концерта.

В отличие от быстрой, подвижной «пляски» главной темы, побочная пленяет напевностью, нежностью и грацией мелодической линии. Это как бы ноктюрн, восторженная и в то же время пленительно-нежная песнь любви. Ее жанровые истоки восходят к армянским лирическим народным песням. Ясной расчлененности фраз и периодической повторности предложений в главной партии противопоставляется единая волна развития песенной побочной темы. Она нарастает до кульминации и в репризе вливается в новый, лирико-танцевальный вариант темы.

Глубокая выразительность этой темы несомненно достигается и особенностями ладотонального развития: эолийского переменного лада fis-cis-h и хроматического лада от b. В экспозиционном разделе темы переменный лад fis(A)cis эол. способствует светлости колорита поэтичной, лирической мелодии, ибо и здесь в центре внимания интонаций— терцовая, мажорная сфера лада (от ля). В среднем разделе энергия переменного лада темы раскрывается в процессе утверждения его антитезового-квинтового звена: cis эол., что приводит к возникновению новых ладотональностей, обогащающих тему элементами хроматической тональности, способствующих ее активизации, драматизации по схеме cis moll—E dur/cis—b (E/H) хром. тональность вместе с диатоническими ладами b moll, g moll, Es dur, cis moll.



С утверждением же квартовой сферы лада, т. е. h эол: нового тонического центра переменного лада, вновь восстанавливается прозрачно-светлый колорит побочной темы. Это—реприза темы, лирико-танцевальный вариант основной мелодии (см. III раздел мелодии побочной темы).

Обогащение антитезового звена основного лада темы встречается и в армянской народной музыке (разумеется, в несколько иной форме). Вот что об этом пишет Х. С. Кушнарев: «При более длительном опевании антитезы, особенно если такое опевание совершается в начальной стадии развития, антитеза приобретает функции тоники доминантового лада. Здесь количество дает новое качество... При исследовании модуляций между минорными ладами квинтового соотношения привлекает к себе внимание одно весьма интересное явление... На антитезе лада эол.$_5$ в моменты, когда эта антитеза приобретает значение тоники побочного лада, возникает гроздь дополнительных ладов, или, как их условно можно назвать—«подладков»[18]. Интересна и ладовая семантика «подладков», объяснение, данное Х. С. Кушнаревым по поводу появления «подладков» в армянских монодиях, которое полностью совпадает с нашим примером побочной темы: «К соединению названных «подладков» между собой... на практике прибегают в моменты выражения высокого душевного подъема и эмоционального напряжения. Подобные соединения приводят к расширению кульминационной фазы развития монодии, к обогащению сферы ладовой антитезы и, следовательно, к более решительному противопоставлению антитезы тонике лада»[19].

Чем же объяснить квартовое соотношение основных тональных центров (fis-h) переменного лада побочной темы? У Хачатуряна и здесь также творчески развиваются огромные богатства ладовых особенностей армянских народных песен, особенностей натурально-ладовой системы. В чем они в данном случае заключаются? В отличие от кварто-квинтового круга мажоро-минорной системы *в природе интонаций натуральных ладов существует, как нам представляется, квартовый круг не с терцовым, а с большесекундовым соотношением тоник параллельных-родственных ладов (исходя из общности их звукорядов в тем-*

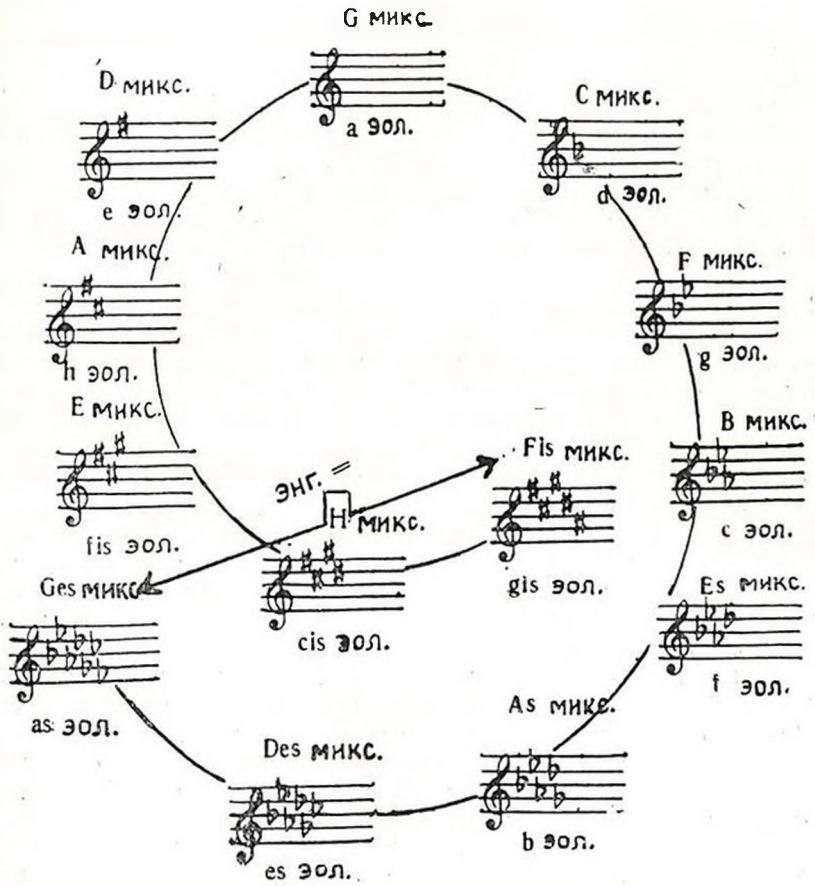
---

[18] *Х. С. Кушнарев,* стр. 563—564.

[19] Там же, стр. 564. Отметим, что у Х. С. Кушнарева речь идет о локрийском, а не эолийском минорном ладе; а также—о модуляциях. Мы же подразумеваем сочетание модуляций с ладовой переменностью, когда эти модуляции даны с целью перемены—замены одного тонального центра темы другим тональным центром. Однако, несмотря на то, что квинтовая антитеза, утверждаясь, приобретает тоническую функцию, она по сравнению с тезой—побочная тоника. Основными тоническими центрами темы являются две тезы: fis эол, и h эол.

перированном строе), а также с квартовой переменностью ладов тональностей первой степени родства[20].

Квартовый круг[21]:



[20] К этому выводу мы пришли в результате изучения ладов народных песен сборника «Маньяк». Песни сборника А. П. Арутюняна, фольклориста и философа (1889—1943), изданы в Ереване в 1958 году. См. примеры песен 1, 23, 24, 26, 31 и др. из упомянутого сборника.

[21] Сгруппировав эти переменные лады в единую систему квартового круга, мы, разумеется, имеем в виду применение переменных ладов натурально-ладовой системы в темперированном строе профессиональной музыки, что дает возможность замкнуть квартовый круг энгармоническим равенством ладов: Ges микс. и Fis микс.

В побочной теме Скрипичного концерта творческое развитие А. Хачатуряном особенностей натуральноладовой системы заключается в перекрашивании интонаций за счет гармонии и всей фактуры. Отметим как увеличение амплитуды протяженности переменных тоник: в начале темы (fis эол.) и в конце (h эол.), так и хроматизацию интонаций темы.

Таким образом, в побочной теме выявлена другая, не менее важная стилистическая черта музыки Хачатуряна: драматизация, интенсификация ладогармонического колорита, что связано со своеобразным использованием квартовых переменных ладов в процессе хроматизации интонаций темы, т. е. в процессе постепенного сгущения колорита ее ладогармонии. Такое преобразование стало возможным в новых комплексных ладах музыки Хачатуряна при наличии хроматической тональности. Неся контрастно-красочную, драматизирующую функцию, она, в качестве хроматического «подладка», хотя и активно участвует в становлении ладоинтонаций темы, но и здесь в основном призвана оттенять диатонику натуральных ладов (см. динамическую репризу темы).

Отметим также хроматизацию интонаций вариантностью ладонаклонений в процессе интенсификации и драматизации мелодии и гармонии. Это не менее важная особенность ладоинтонационного языка музыки Хачатуряна. Так, вариантность ладонаклонений в экспозиционном разделе побочной темы (I часть Скрипичного концерта)—это скорее выразительная «игра» красок с их постепенной интенсификацией. И в мелодии главной темы Скрипичного концерта отметим элементы характерного для Хачатуряна хроматического обыгрывания ладоинтонаций, наличие нескольких вариантов ладонаклонений с целью интенсификации красочности (в гармонии же темы—полный минорный лад: 12-звуковой хроматический на диатонической основе, несколько динамизирующий танцевальную тему).

Ярким примером оттенения диаткомплада темы хроматической тональностью является вторая часть Фортепианного концерта. Лад лирической темы концерта (диатонический комплексный лад, а эол.—дор.—А микс.) утверждается в драматическом порыве качественно новой, обновленной репризы. Здесь тема приобретает новое качество после ее контрастного сопоставления со средним разделом, где в процессе драматизации звучания хроматическая тональность выступает уже не в качестве хроматического «подладка», а является одним из главных «действующих лиц».

Для того чтобы полнее охватить примеры интонаций, основанных на диаткомплладе, укажем еще на два метода в его становлении. В темах светлого характера акцентируется или мажорная сфера минорного лада, как в главной и побочной темах Скрипичного концерта, или синтезируется несколько вариантов мажорного лада: мажоро-минорной и натуральной систем. Ярким примером последнего является мажорный лад мелодии темы финала Скрипичного концерта, где сочетаются три варианта мажорного лада: D миксолидийский, D ионийский и D лидийский.

Передаче тем скорбного характера во многом способствует постепенное сгущение минорной окраски интонаций сочетанием нескольких минорных ладов. Так, в среднем разделе второй части Скрипичного концерта сочетаются минорные лады и в основном минорные—двойственные, с несколькими потенциальными центрами.

В процессе драматизации тем Хачатуряна большое значение приобретает двойственный лад, о характерных чертах которого писал в своей монографии проф. Кушнарев. Он отмечал, что наиболее важные формы ладов данной группы отличаются от монотоникальных ладов двойственностью своих проявлений, в частности—присутствием двух потенциальных тоник[22].

Л. Адам называет этот лад с увеличенной секундой доминантовым ладом и в музыке А. Хачатуряна[23]. Однако доминантовый лад типичен лишь в ориентальной музыке русских и западноевропейских композиторов. А у Хачатуряна—это не доминантовый, а характерный двойственный лад, в котором увеличенные секунды образуются в результате альтераций малых секунд (преобразование локрийских малых секунд, заключенных внутри эолийских кварт)[24].

Проблема использования двойственного лада в гармонии профессиональной музыки получила творческое решение во всех произведениях Хачатуряна. И характерно, что эта важная особенность его музыкального языка приобретает значение индивидуального стиля в его первом же печатном произведении —«Танце» (B dur) для скрипки и фортепиано. В дальнейшем характерные интонации двойственного лада, взятые вертикально (т. е. в гармонии) с целью драматизации музыки, становятся одним из важных компонентов его гармонического языка[25].

Если в первом произведении А. Хачатуряна находим лишь две потенциальные тоники переменного, двойственного лада, то в его симфонических произведениях значение двойственного лада в гармонии вырастает до первостепенного. Число потенциальных тоник в нем увеличивается. В квартовой цепи нескольких звеньев этого лада со множественными вариантами тетрахордов (с переменностью тонических центров) в зависимости от характера темы усиливается то тоническая, то антитезовая, то минорная, то мажорная сферы основных ладовых звеньев. Так, во второй части Скрипичного концерта, в стремлении усилить драматизм звучания, число потенциальных тоник этого лада возрастает в цепи звеньев двойственных тетрахордов до трех, четырех и более: в среднем разделе второй части Скрипичного концерта сочетаются g

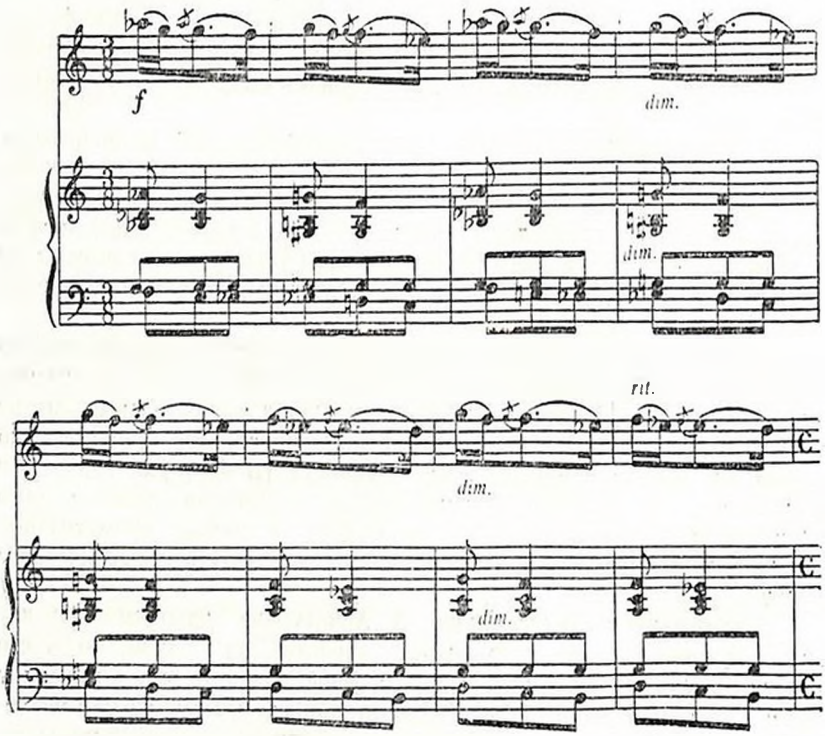
[22] См. стр. 379, 519—547 монографии.

[23] См. *Л. Адам:* «О некоторых ладообразованиях в современной музыке». Сб.: «Теоретические проблемы музыки XX века», М., 1967, стр. 79.

[24] См. стр. 361 упомянутой монографии Х. С. Кушнарева.

[25] О ладогармоническом языке «Танца B dur» см. статью автора в «Известиях» АН Арм. ССР, 1963, № 11, стр. 45—50 (на армянском языке).

двойственный (с его вариантом: фригийский с пониженной IV ступенью) и с-f-минорный двойственный лад. Одновременно он обрамлен до-минорным ладом (с эол.). Все центры: с-g—с-f-с—являются переменными. В процессе сгущения минорного колорита появление каждого нового звена двойственного минорного лада способствует силе выражения образа глубокой скорби.



Тоника этого переменного, многозвенного лада (от с) устанавливается лишь в конце кульминационной фразы. Но при этом и в указанных выше переменных звеньях она (тоника от с) всегда «завуалированно» присутствует (т. е. двойственность, переменность всех этих ладовых центров ощущается в скрытом остинато), так же, как и остинато на побочной тонике (g); это углубляет и обостряет выражение скорби, чувство обреченности. Здесь особенно ощутима связь горестных, речитативных интонаций с народно-жанровыми истоками, с драматизмом скорбных песен «Крунк» («Журавль») и «Антуни» («Песня бездомного»), с жалобными восклицаниями народных причитаний, со скорбной народной песней «Ов арек» («Дайте прохлады»), где интонации двойственного лада также приобретают смысловое значение. Таким образом, и здесь отметим наличие национально-собирательного, национал-

но-обобщенного образа. Как видим, этот метод характерен для всего Скрипичного концерта.

Итак, диатонический комплексный лад народно-натуральной основы—в центре внимания интонационного языка лирического Скрипичного концерта, народными истоками которого преимущественно является крестьянская ветвь армянского музыкального фольклора. В концерте народно-национальные интонации, хотя и оставляют свой отпечаток, но, преобразуясь, получают огромное творческое развитие в соответствии с особенностями стиля композитора, его современного музыкального языка, жанра концерта, обобщенного характера лирических и лирико-драматических музыкальных образов.

Отметим, что в творчестве Хачатуряна встречается диаткомплад и мажоро-минорной основы, т. е. центром основного комплексного лада произведения в целом или отдельной части является не натурально-народная ладовая система, а мажоро-минорная. Яркий пример такого диатонического комплексного лада находим во второй части Виолончельного концерта. Здесь обилие хроматизма—результат не столько вариантного развития натуральных ладов и хроматической тональности, сколько альтераций ладов мажоро-минорной системы[26].

Об интонациях, основанных на комплексном ладе

В отличие от диаткомплада, в комплексном ладу интонации всех трех ладовых систем оказываются в центре внимания в равной степени. Этот лад является основой мелодики и гармонии Фортепианного концерта и Второй симфонии А. Хачатуряна.

Если в лирическом Скрипичном концерте вся фактура способствует мелодизации ткани и даже гармония здесь мелодизирована, то в драматическом Фортепианном концерте мелодия, в целях драматизации интонаций, в основном сгущена в островыразительных созвучиях линеарной гармонии[27]. Происходит характерное для современной музыки взаимопроникновение мелодии и гармонии.

Если в Скрипичном концерте ладоинтонации различных ладовых систем или различные центры переменного лада соединяются преимущественно в виде сцепления нескольких тональных центров во времени (отсюда и протяженность переменных центров лада), то в Фортепианном концерте и особенно во Второй симфонии, наряду с вышеупомянутым принципом, используется одновременное звучание ладов различных систем или нескольких тональных центров одного лада в пластах линеарной гармонии, что сильно способствует ее драматизации.

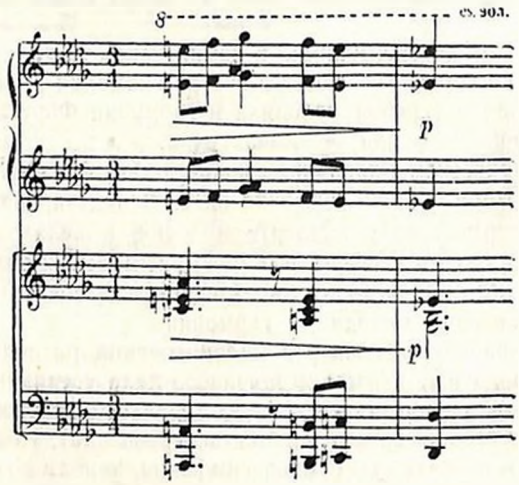
---

[26] И в балете «Спартак» имеем в основном диаткомплад мажоро-минорной основы. Правда, удельный вес народно-натуральных ладов очень большой: см. музыкальное воплощение мира рабов. Однако остальные основные темы охарактеризованы диаткомпладом мажоро-минорной основы.

[27] Разъяснение термина «линеарная гармония» см. на стр. 186—187.

Разъясним нашу мысль, уточнив вышеупомянутые термины. Прежде чем перейти к конкретному анализу, уточним также форму организации ладов в симфонических произведениях современных композиторов. Ладовые компоненты в симфонических произведениях современных композиторов преимущественно организуются в нескольких пластах гармонии. Получаются одно-, двух-, трех- и четырехкомпонентные лады. Термин «ладовые компоненты» был предложен Кушнаревым для удобства анализа особенностей народно-ладовой системы армянской монодической музыки в многоголосии, в отдельных разделах или целых произведениях композиторов, написанных в полифоническом складе[28]. Мы же пользуемся этим термином, чтобы показать группировки ладовых компонентов, оттеняющих ту или другую сферу лада или тот или другой лад в различных пластах гармонии. Дифференциация ладо-компонентов по пластам гармонии очень удобна для анализа произведений современных композиторов, ибо в них заметна сильная тенденция к полифонизации фактуры и к линеарной гармонии[29].

В линеарной гармонии мелодия часто представлена в качестве одного из пластов гармонии. Такова главная тема Фортепианного концерта Хачатуряна, где пышно расцветают элементы всех трех ладовых систем: во-первых, переменного лада с большесекундовым соотношением тоник мажоро-минорного лада: Des микс. (des эол.)-es эол.; во-вто-



[28] См. в упомянутой монографии Х. С. Кушнарева последний подраздел «О возможности использования ладов в многоголосной музыке», стр. 603: «Как показывает теория,—пишет Х. С. Кушнарев,—охват ладов октавного соотношения может быть осуществлен и путем одновременного развертывания двух, трех и более мелодических линий, часть которых ориентируется на один из тождественных по функциям ладовых центров, другая часть—на другой».

[29] О линеарной гармонии (в связи с анализом творчества С. Прокофьева) см.

рых, хроматической тональности с центром Des (с переченьем звуков ре бемоль и ре, с сочетанием тональностей на интервалах тритона и малой секунды G dur и D dur от Des); в-третьих, мажоро-минорной системы, выраженной в функциональных, в основном тонико-субдоминантовых взаимосвязях между ладами и тональностями народно-натуральной и вышеупомянутой хроматической тональной систем от Des.

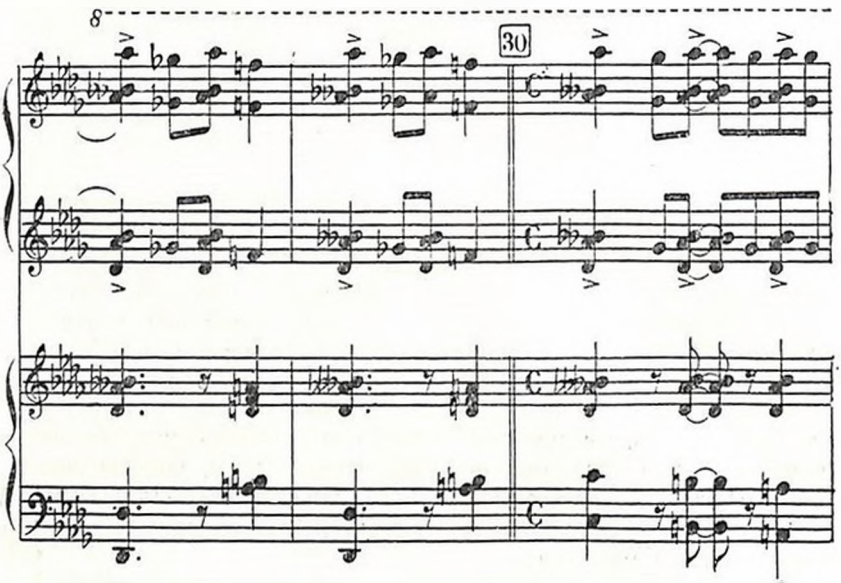
Такой насыщенный лад, несомненно, способствует выражению героико-драматического характера темы.

Синтезируя элементы трех ладовых систем в сочно-густом звучании аккордовой мелодии, Хачатурян развивает интонации главной темы согласно ладовому ритму (т. е. ладовому тяготению), характерному для натурально-ладовой системы: в восходящей волнообразной линии с крупными зигзагами, с кульминацией и относительным спадом. Такая линия развития (с большими волнами в зигзагах мелодии) характерна для импровизационного метода в ашугских и старо-обрядовых песнях и тагах (народными истоками главной темы Фортепианного концерта являются древнеашугские интонации песен: «Инджамент аркаякан»—средневекового ашуга, тагерку Багдасара Дпира и «Дунэн глхен» ашуга Саят-Новы).

В изложении главной темы особый смысл приобретает творческое развитие композитором особенностей народно-ладового мышления. В частности, в крупных волнах импровизационного развития интонаций темы ладовое тяготение к кварто-квинтовым антитезовым сферам приобретает большое смысловое и формообразующее значение. В целях усиления динамичности интонаций композитор творчески использует народную традицию, заключающуюся в оттенении, обыгрывании одного из антитезовых опорных тонов лада в процессе его «борения» с остальными: в кульминационной фразе главной темы Фортепианного концерта оттеняется звук as—квинто-квартовый опорный тон (антитеза) переменного лада Des (des)-es.

Кульминационная фраза—это один из центров процесса драматизации темы. В ней очень важно учесть и следующее обстоятельство: стилистическое своеобразие выразительности достигается с помощью сочных «составных» (смежных) звуков, акцентирующих антитезовый опорный тон лада (звук as):

М. Тараканов. Мелодические явления в гармонии С. Прокофьева в кн. «Музыкально-теоретические проблемы советской музыки», сб. статей, Госмузиздат, М., 1963, стр. 104—147. Он пишет, что наряду с ладофункциональными отношениями созвучий «мы можем столкнуться и с таким явлением, когда композитор исходит из движения голосов, как основного начала, а соотношения аккордов по вертикали выступают уже как конечный результат интонационно-мелодического развития». Стр. 109.

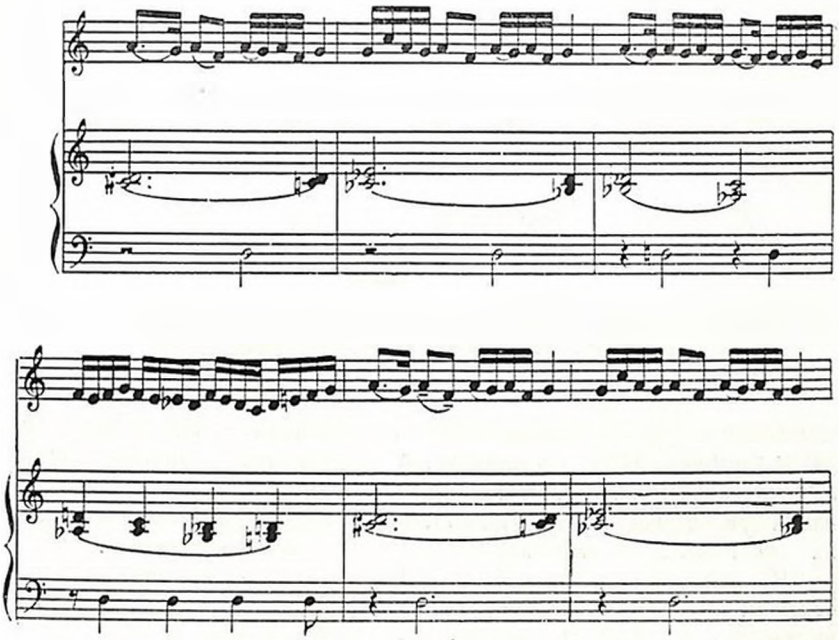


Что это за «составные» звуки и в чем их стилистическое своеобразие?

С нашей точки зрения, острота выразительности интонаций мелодики и гармонии Хачатуряна (а также красочной вариантности в хроматических «переливах» натурально-ладовых компонентов) помимо многих причин возникает и в результате одной, очень важной стилистической особенности его музыки: для сочности ладового колорита, большего оттенения красочности и выразительности звучания, а также для сближения колорита оркестра в темперированном строю с колоритом армянской народной нетемперированной музыки Хачатурян акцентирует опорные ладовые тоны, часто обогащая их смежными звуками. Такая окраска натурально-ладовых интонаций, сгущение их выразительности встречается у Хачатуряна на тонике, второй ступени, терции, кварте-квинте или на устоях интонаций мажоро-минорной системы. Отсюда и обилие «составных» звуков в гармонии музыки Хачатуряна, придающее ей острое, своеобразное звучание. В различных по своей функции и окраске темах «составные» звуки совершенно различны. Сделаем небольшой экскурс в другие произведения Хачатуряна, приведем несколько примеров и сравним их с главной темой Фортепианного концерта.

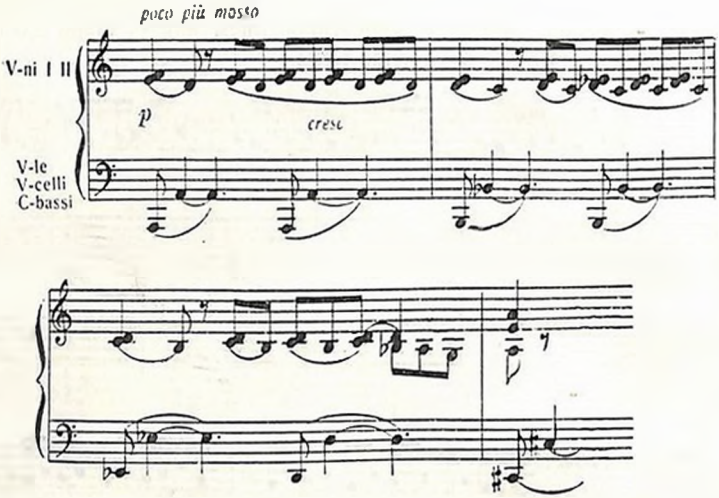
В главной теме Скрипичного концерта функция «составных» звуков в основном заключается в том, что они обостряют красочность гармонии. Здесь тоника лада различно представлена в двух разных ладокомпонентах. В одном из них (в среднем регистре) тоника d эол. и является упомянутым красочно-составным звуком в вариантах соедине-

ния звуков: d-cis и d-c. Цель последних—фоническое, красочное обострение выразительности гармонии акцентированием национально-своеобразного танцевального ритма главной темы.



В другом, контрастном примере обаятельной грустно-лирической темы из Второй симфонии (второй раздел побочной темы), в соответствии с иной семантикой с целью акцентирования взволнованно-печального характера темы, «составные» звуки лада *a* эол. (локр.)$_5$ призваны оттенять квинтовую антитезу и усилить выразительность переменных, побочных опорных тонов в нисходящей секвенции фраз (см. стр. 190). Лад эол$_5$, по определению Кушнарева примечателен своими поступенно нисходящими опорными тонами. В примере нисходящие ступени и являются упомянутыми опорными тонами в каждом отдельном такте. Здесь этот лад обогащен и элементами фригийского и локрийского ладов, что также обостряет выразительность темы и создает элементы полиладовости.

Как видим, секунды у Хачатуряна встречаются и в тонических или других устойчивых созвучиях, основанных не только на интонациях двойственного лада, но и на ступенях натуральных ладов. Здесь часто секунды также не являются чуждыми звуками для данного лада, ибо выступают в качестве «составных» звуков, слившихся в одной, острой окраске, *вызывающей часто слуховую реакцию недиссонантного порядка.* Они вполне благозвучны *в контексте хачатуряновской гармонии и*



еще более углубляют выразительность интонаций с помощью акцентов, ритмо-гармоний. Итак, соответственно содержанию, характеру темы они, оттеняя преимущественно красочную выразительность ладоинтонаций тем посредством густых, красочных звуков, обостряют не только их эмоциональную выразительность, но и динамику звучания.

Что же касается главной темы Фортепианного концерта, то здесь «составные» звуки не только сгущают, обостряют выразительность ладоинтонаций, но и активно способствуют их драматизации посредством акцентирования антитез комплексного переменного лада. И примечательно, что их («составных» звуков) не было в двух первых предложениях главной темы. Композитор в процессе постепенной драматизации темы бережно пользуется столь характерной для его музыки манерой наложения ярких красок: он их здесь показывает лишь на гребне эмоциональной волны и тем самым способствует постепенной интенсификации звучания.

В главной теме ладовообостренные, выразительные интонации разрешаются в переменной тонике es эол., которая заменяет здесь основную тонику лада Des микс. в процессе оттягивания репризы первого раздела темы[30]. Такое разрешение неустойчивых фраз, в сущности, является продолжением процесса драматизации интонаций главной темы. Их подлинное (полное) разрешение в тонику мажорного лада наступает лишь в конце третьей части концерта. Этот длительный процесс становления основного лада на протяжении всех трех частей концерта является существенным фактором в создании сквозного ладоинтонационного развития. Наряду с развитием других факторов формо-

[30] См. схему об общности звукорядов, являющейся основой переменности тонических центров этих ладов (квартовый круг).

образования это одно из важных звеньев симфонизма Фортепианного концерта. В чем сущность этого процесса?

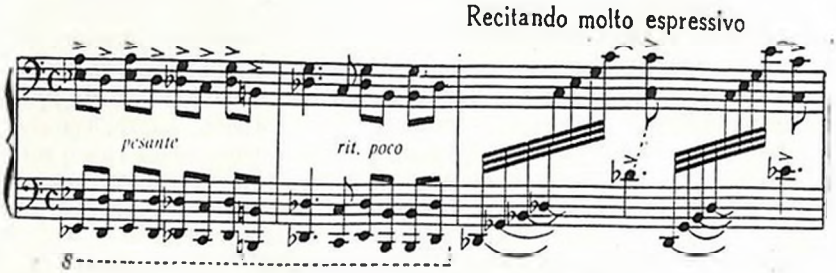
В главной теме Фортепианного концерта квинтовая антитеза—звук as—побочный опорный тон переменного лада Des (des)es—приобретает тормозящую функцию в результате акцентирования метрически слабых долей первых двух тактов, что сначала же изложения драматизирует тему внесением в ее гармонию элементов des эолийского. Таким образом, минорное наклонение основного мажорного лада выделено ритмическим акцентом. Здесь уже получается не вариантность, не красочная переменность ладовых наклонений, не *«игра» красок как в танцевальных и песенных лирических темах в I и III частях* Скрипичного концерта, а необходимая в музыкальной драматургии Фортепианного концерта *неопределенность ладового наклонения с динамическим противопоставлением* Des и des. Создается своеобразное, внутриладовое «борение» различных наклонений (затем и переменных тоник Des и es). Примечательно, что лишь в конце, в коде третьей части, в утвердительных интонациях главной темы, минорное наклонение основного переменного лада концерта исчезает и всецело торжествует Des.

Попытаемся выявить особенности комплексного лада (в разновидностях драматического жанра) и с помощью другого, упомянутого выше двойственного лада из системы армянской монодической музыки, являющегося у Хачатуряна важным фактором драматизации интонаций именно в комплексном ладу.

В процессе раскрытия совершенно различных музыкальных мыслей, настроений, образов (в различных жанрах) меняется и взаимосвязь двойственного лада с ладами хроматической и мажоро-минорной систем. То лады обеих упомянутых систем подчиняются сферам двойственного лада, то сам двойственный лад вовлекается в сферу их влияния.

При многообразии разновидностей двойственного лада и его значения в драматургии музыкальных образов в концертах и во Второй симфонии можно попытаться классифицировать его выразительные «жанровые функции. Так, если в системе диатонического комплексного лада Скрипичного концерта двойственный минорный лад в своих квартовых звеньях (с переменным тоническим центром) очень эффективен в углублении, драматизации чувства скорби (во второй части), то в Фортепианном концерте мажорный двойственный (комплексный) лад способствует драматизации светлого лирического музыкального образа темы (вторая часть концерта) как в процессе постепенного сгущения ладовыразительности, так и в контрастном противопоставлении со средним разделом (где двойственный лад синтезируется с хроматической тональностью). В финале Фортепианного концерта, в различных преобразованиях, вариациях его основной темы, цепь звеньев мажоро-минорного двойственного лада также способствует драматизму выражения в целом восторженного музыкального образа.

Совершенно иное воплощение интонаций двойственных ладов отметим в каденции финала Фортепианного концерта Хачатуряна. Причины—иное жанровое содержание каденции, иные принципы интонационного становления (в основе каденции лежат некоторые элементы формы драматических вариаций мугама), иное строение лада: это дважды двойственный лад[31], синтезирующийся с хроматической тональностью. Последняя расширяет сферу первого звена дважды двойственного лада (Ges-c), хроматизируя его, обостряет его выразительность тритоновым соотношением тоник Ges-C[32].



В отличие от предыдущей лирико-патетической вариации темы финала, импровизации в каденции насыщены драматическим речитативом. Поэтому и принцип становления интонаций лада здесь иной: «атакой» хроматической тональности двойственного лада Ges-C (с тональным центром от C) рождается новая цепь дважды двойственных ладов в двух разделах: от g-c и f-c. Это два основных ладовых ядра каденции. В них волнообразность от «атаки» к постепенной зигзагообразной, в целом восходящей линии развития и есть основной принцип становления драматизированных интонаций каденции, идущий от инструментальных мугамов[33].

---

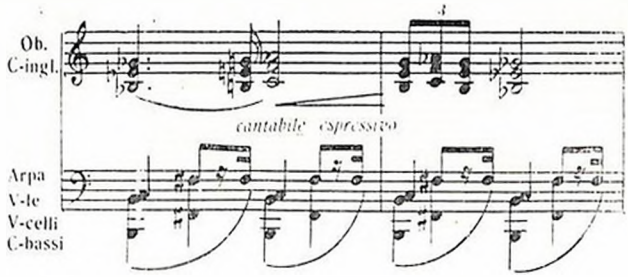
[31] В дважды двойственном ладу в отличие от двойственного две увеличенные секунды в двух слитных тетрахордах.

[32] Известно, что красочная трактовка тритонового соотношения тоник ладов часто встречается как у импрессионистов, так и в русской классической и современной музыке. (См. фантастические сцены из оперы И. А. Римского-Корсакова и, в частности, из «Снегурочки», «Петрушку» Стравинского и др.). У Хачатуряна в основе тритоновых, красочных соотношений тоник ладотональностей, способствующих драматизации интонаций, и здесь, как видим, лежат не дважды цепные лады как у М. Равеля, Н. А. Римского-Корсакова, И. Стравинского (по классификации Б. Л. Яворского), а лады народно-натуральной системы.

[33] Драматизации музыки каденции во многом способствует многообразие и динамичность хачатуряновского ритма, истоками которого здесь является манера исполнения, интонирования на народных (струнных) инструментах и в основном на таре. Ритм народно-инструментальной музыки получил у Хачатуряна огромное творческое развитие в жанре концерта и симфонии.

Здесь отметим эволюцию в применении двойственного лада Хачатуряном: наряду с многозвенностью, появляется хроматизм тонических центров двойственного лада—это уже второй этап в процессе творческого использования ладов третьей группы (по классификации Кушнарева), ладов, характерных для драматического импровизированного склада мелодики со своеобразным тематическим развитием.

Интересный пример драматизации музыкальной концепции с помощью комплексного лада находим и в монументальной Второй симфонии. Здесь, в воплощении суровой, мужественной скорби (III часть) двойственный лад также приобретает большое формообразующее значение. Однако в отличие от Фортепианного концерта, где лады всех трех систем усиливают динамику напряжения преимущественно в компактно-аккордной фактуре, во Второй симфонии драматизирующая функция комплексного лада предстает в несколько иных формах линеарной гармонии. Здесь огромное драматическое значение приобретает остро-конфликтное противопоставление пластов линеарной гармонии в многоголосной фактуре с малосекундовым или кварто-квинтовым и септимным соотношением тоник в гармонических линиях. В III части симфонии этот принцип достигает кульминационного выражения как в процессе развития темы скорби («Ворскан ахпер») в es хроматической



тональности, так и в контрапункте двух тем: скорбной и Dies irae—известной средневековой секвенции «День гнева». В различных пластах гармонии здесь сочетаются B двойственный (d локрийский)—тема скорби и as эол. (f эол., f хроматический)—секвенция «День гнева».

Таким образом, во Второй симфонии в различных ладокомпонентах фактуры «противодействующие» ладоинтонации развиваются и в одновременности: это не только различные наклонения мажоро-минорного двойственного лада, но и ладоинтонации различных ладовых систем комплексного лада с их различными ладовыми сферами тезы и антитезы, которые в пластах линеарной гармонии воплощаются в самостоятельные, «противодействующие» лады (часто в септимо-секундовом соотношении тоник). Такое «борение» тезы и антитезы является огромной движущей силой тематического развития в монументальной симфонии.

13—931

Взаимообусловленность явлений в процессе напряженного длительного развития, выявление тенденций внутренне связанных между собой противоположных ладовых сфер и является внутренним содержанием динамики симфонизма монументальной эпико-героической симфонии А. Хачатуряна. В этом существенная жанровая разница ладоинтонаций Второй симфонии и Скрипичного концерта.

Как видим, использование особенностей комплексных ладов в гармонии Хачатуряна в Фортепианном концерте и во Второй симфонии претерпевает огромную эволюцию от их преимущественно однопланового применения до многопланово-линеарного.

Итак, наряду с политональностью или битональностью[34] для современной музыки характерны и полисистемные лады, т. е. комплексные.

Об интонациях, основанных на хроматическом комплексном ладе

В музыке Хачатуряна хроматическая тональность иногда выступает как основная движущая сила музыкальной концепции. В таких случаях ей подчинены закономерности ладов и народно-натуральной и мажоро-минорной систем.

Хроматическая тональность—продукт ладоинтонаций современной музыки. Она еще очень мало изучена. Но несомненно то, что ее наличие обусловливается динамизацией музыкальной ткани новыми средствами выразительности, в корне отличающимися от средств динамизации, основанных на диатонической системе ладов. Эти новые средства выразительности во многом способствуют созданию музыкального образа, созвучного типичным, характерным особенностям данной эпохи, динамизму XX века. Они получили различное воплощение в творчестве выдающихся композиторов современности, представителей различных национальных культур. Хроматическая тональность стала органической необходимостью для музыки современных композиторов. Причем она качественно различна в музыке композиторов с различной национальной определенностью, вследствие того, что происходит взаимовлияние между нею (хроматической тональностью) и диатоническими ладовыми системами, особенно с натурально-ладовой системой. При этом важно то, что она вбирает в себя характерные национальные особенности последней.

Несмотря на то, что хроматическая тональность пока еще не вполне признана в теории, она давно уже стала «требовать» права на жизнь, права на самостоятельное существование. Об этом можно судить по произведениям, где хроматическая тональность получила яркое воплощение—у П. Хиндемита, Б. Бартока, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Б. Бриттена, А. Бабаджаняна, Т. Мансуряна и др.

---

[34] См. статью *Д. Арутюнова,* О роли гармонии и фактуры в музыке А. Хачатуряна, в. кн. «Теоретические проблемы музыки XX века», вып. I, М., 1967.

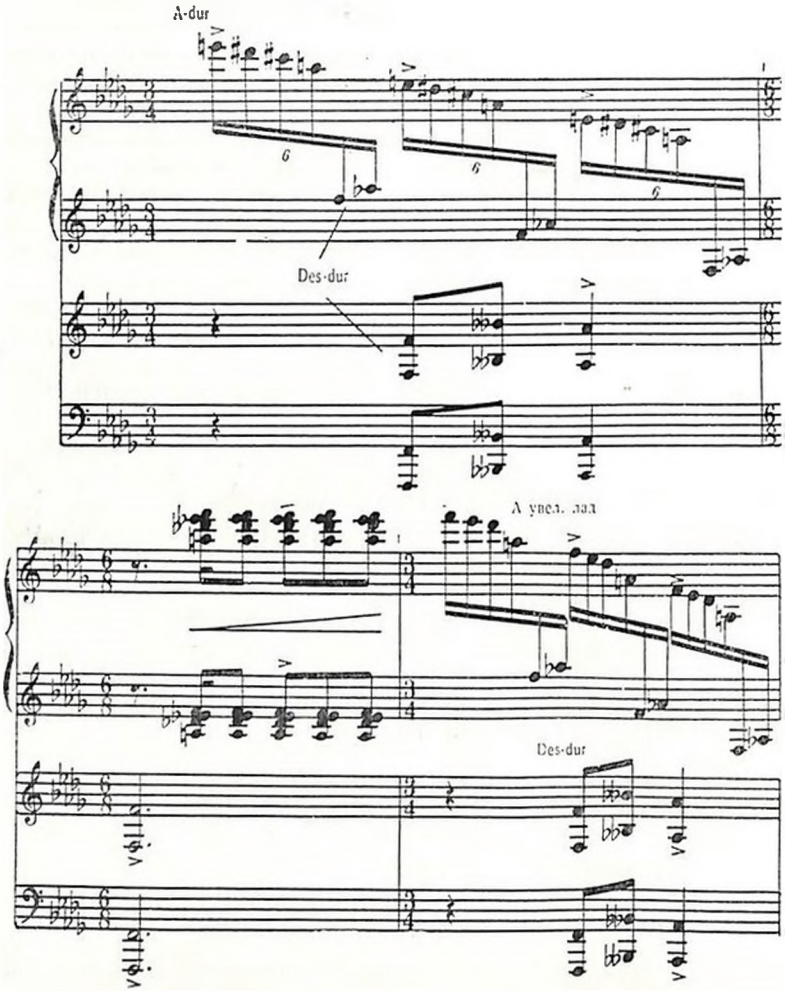
У Хачатуряна отметим пять основных функций хроматического комплексного лада. Во-первых, это функция динамизации интонаций посредством хромкомплада уже с самого начала произведения, что определяет стилистическую особенность музыки композитора. Отметим наличие этого лада в начале произведения не только в героико-драматическом жанре Фортепианного концерта, но и в лирико-драматических концертах: в Скрипичном и Виолончельном. Причем, обычно динамическое вступление у Хачатуряна приобретает важное драматургическое значение в первых частях и финалах его симфонических произведений, что часто является одной из предпосылок для определения жанрово-смысловой направленности; во-вторых, это функция контрастного сопоставления хромкомплада вступлений и средних, разработочных разделов с диаткомплладом или комплладом тем (см. пример на стр. 197); в-третьих, это функция собственно тематического развития; в-четвертых, кульминационная функция хроматического комплексного лада, в пятых, это, так сказать, разрушительная функция хромкомплада. Что значит разрушительная функция лада? Хроматический комплексный лад способствует динамизации музыкальной ткани в связующих партиях и разработочных разделах—при «разрушении» интонаций основных тем, их основных ладовых центров. Таких примеров много во всех произведениях Хачатуряна и особенно в жанре героико-драматических концертов и симфоний.

В концертах Хачатуряна ярким примером разрушения диатонических интонаций комплексного лада главной темы является связующая партия в первой части Фортепианного концерта. Развитие полиладовое: в различных гармонических пластах многоплановой фактуры одновременно сосуществуют два лада по схеме:

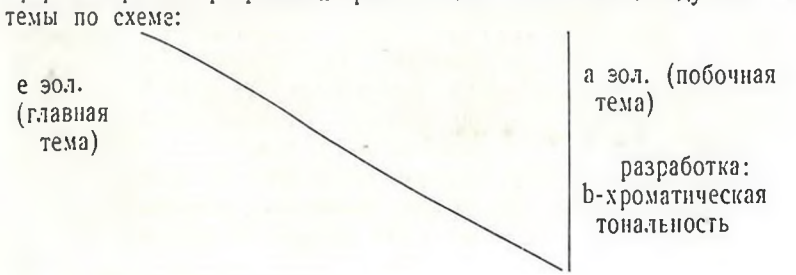
Сопрановый ладокомпонент	Альтовый и басовый ладокомпоненты
A dur	Des dur
A увеличенный лад	Des dur
D dur	Des dur
des moll	Des dur

Остинатные тонические мотивы вначале оказывают сопротивление процессу разрушения основного лада и, таким образом, драматизируют изложение (см. пример на стр. 196).

Во Второй симфонии (в первой части) в начале разработки хроматическая политональность e(b)H сильно драматизирует музыкальную концепцию внезапным разрушением ладоинтонаций а эол. побочной темы. И здесь выступает сфера антитез в качестве драматизирующего фактора. Это как бы «прорыв» фактуры. Противопоставление диаткомплада побочной темы хромкомплладу разработки обусловлено музыкальной драматургией симфонии: интонации обаятельной побочной темы здесь словно искажаются под действием страшно уродливой силы, несущей смерть, разрушение всему живому, прекрасному.



Напряженно звучащая и крайне неустойчивая ладово-антитезовая сфера в гармонии разработки противопоставляется также ладу главной темы по схеме:



Allegro ma non troppo e maestoso

Piano I solo

Piano II (Orch)

f

cresc

5

ff

10

8

Des f

es. h. c.

(мидэнг=фа♭)

ff

mp des

(gis. энг.=as)

e=fes

C As D Des

Полиладовость и политональность в гармонии в начале разработки (e(b)H) «расщепляется» в процессе драматизации интонаций главной темы, вступая на гребне двух волн кульминационных разделов разработки: в хромкомплладах от тоник b и h (см. стр. 19 партитуры, изд. М.—Л., 1964) и от e и b (см. стр. 24 партитуры). Их функция: 1) разрушение интонаций эолийского лада гармонии главной темы, их драматизация, 2) оттенение, так сказать, диатонической ладокульминации в гармонии разработки (в эпизоде Largamente с интонациями побочной темы). Таким образом, в разработке Второй симфонии хроматическая тональность носит и разрушающую функцию, и в то же время контрастную, оттеняющую лирико-драматическую кульминацию разработки.

Итак, пятая функция хроматической тональности заключается в разрушении ладового центра (тезы) основных тем: главной или побочной, или обеих вместе—в связующей партии или в разработке. Важно то, что процесс разрушения очень часто является и процессом подготовки (предиктом) нового ладового центра новой тезы[35]. Таким образом, интонационное развитие, основанное на хроматическом комплексном ладе, несомненно, способствует симфонизму—сквозному процессу ладоинтонационного развития во всем цикле.

Функция разрушения хромкомплада аналогична субдоминантовой функции мажоро-минорной системы (с помощью которой также происходит разрушение основных центров в произведениях, основанных на ладах мажоро-минорной системы). Что же касается предиктовой функции, то в этом случае хромкомплад берет на себя доминантовую функцию мажоро-минорной системы. Здесь можно отметить факт творческого развития закономерностей функциональной, мажоро-минорной системы ладов в современной музыке, в соответствии со сложнокомплексными ладоинтонациями, с огромным обострением ладовых тяготений (ладового ритма), где хроматическая тональность приобретает важное музыкально-драматургическое, формообразующее значение.

Ярким примером кульминационной функции хроматического комплексного лада является раздел из III части Второй симфонии Хачатуряна. После первой кульминации (в I разделе этой части) выразительные возможности B (d) двойственного (в теме «Ворскан ахпер»), исчерпывает свои возможности в d локрийском (спад напряжения) и уступают свое первенство хроматической тональности от cis.

Начинается «жизнь» cis хроматической тональности[36]. Она постепен-

---

[35] И в Фортепианном концерте хроматическая тональность в связующей партии, «разрушая» Des главной темы, в то же время является предиктом для es побочной темы.

[36] После альтерированной D-ты E dur, со светлой хоральной гармонией преобразованной темы Dies irae (стр. 115 партитуры, М.—Л.,1946).

но «набирает высоту» в ладотональностях с функцией субдоминанты и доминанты по отношению к тонике хромкомплада. «Гармоническое crescendo» в хроматической тональности приводит к ее кульминационному выражению (вторая кульминация). Это кульминация и всей симфонии. Образуется качественно новое содержание темы: это уже не выражение мужественной скорби, а воплощение грозного боевого шествия, взывающего к всенародной мести (см. Maestoso, ц. 33).

Итак, ладовыразительность гармонии в каждом произведении приобретает своеобразные черты в соответствии с характерным для данного жанра определенным комплексным ладом, обусловленным музыкально-художественной концепцией произведения. Но для всех произведений Хачатуряна некоторые из основных черт ладогармонического стиля являются общими. Это обилие островыразительных увеличенных и уменьшенных интервалов со смежными («составными»), акцентированно-красочными звуками, усиливающими, углубляющими выразительность ритмо-гармонии.

Вариантный метод тематического развития также чрезвычайно типичен для музыки Хачатуряна. В одной статье, конечно, невозможно охватить все жанры, но нельзя не упомянуть о том, что вариантно-вариационное развитие ладоинтонаций и ладогармонии является сущностью симфонизации музыки Хачатуряна и в его балетах (так, повторения с непрерывными красочными вариантами, с непрерывной интенсификацией выразительности мелодизированной подголосочной ладогармонии характерны и для обаятельного танца Айши из балета «Гаянэ»).

В отличие от «игры» красок с элементами нескольких ладов (полиладовость), с постепенным нарастанием эмоциональной выразительности для Хачатуряна типично и контрастно-вариантное развитие ладоинтонаций, ладогармонии и хроматизация их с целью усиления драматизма звучания[37]. Ярким примером в этом отношении может служить процесс симфонизации темы скорби в III части Второй симфонии Хачатуряна («Ворскан ахпер»). В вариантно-вариационном развитии этой темы нельзя не упомянуть и об огромной, организующей роли ритма. При постепенной хроматизации ладоинтонаций темы скорби сохраняется основной ритмический остов, что придает единство всему огромному «накоплению сил»—модификация темы от скорбного Requiem-а до «наступательного», монументального марша. Интонации во Второй симфонии также подвергаются хроматизации в ранее отмеченной системе полного мажорного и минорного хроматических ладов (см. схемы на стр. 172). Так, в финале Второй симфонии C dur, приобретая значение одной из центральных тональностей, хроматизируется (в ос-

---

[37] Примерами драматизации и симфонизации интонаций вариантно-вариационным методом развития являются «Колыбельная» из балета «Гаянэ», лейттема любви Спартака и Фригии из балета «Спартак», танец гадитанских дев и др.

новной, героико-победной теме финала симфонии), как и f moll в среднем разделе финала (эпизод, где секвентно развивается тема героико-волевого характера). Эти важные стилистические черты ладовыразительности произведений Хачатуряна воплотились в его творчестве с огромным разнообразием: от хроматизации семиступенного звукоряда до сложнохроматических образований в диатककомплладе, в комплексном ладе и хромкомплладе.

В данном очерке мы попытались определить процессы новых ладообразований в симфонических произведениях Хачатуряна, показали различные примеры ладоинтонационного становления в сквозном процессе развертывания ладового ритма, обусловленного симфоническим методом развития, драматургией современных музыкально-художественных образов композитора с их бесконечным разнообразием семантических, а также жанровых разновидностей. В основном, мы попытались показать национальную основу новых, современных ладообразований, в которых народноладовые традиции получают у Хачатуряна огромное творческое развитие. Причем ни одна из основных тем Хачатуряна не оказывается вне психологически-углубленного, образного развития. «Избыток жизненной силы», столь характерный для творчества Хачатуряна, обжигающий драматизм в передаче и героики, и нежнолирических чувств, данных в большом развитии, становлении и, что очень важно, современная, актуальная проблематика — все это вместе обусловило стилистические особенности его музыки и, в частности, один из важных элементов формообразования в его произведениях—острую выразительность ладогармонического языка в сложных, комплексных ладах мелодии и гармонии.

Несмотря на новаторство, на сложность, комплексность интонаций различных ладовых систем, музыкально-художественные образы у Хачатуряна, так же как у Комитаса, гениально просты и доступны. В этом залог не только огромного дарования Хачатуряна, но и его большого мастерства, в силу которого он сумел подняться, как и Комитас, до общечеловеческого обобщения многовековых армянских художественных образов. В связи с этим отметим и характерное для Хачатуряна обобщение интонаций армянской музыкальной культуры с древнейших времен до XX века в синтезе с современными художественными образами и с особенностями современного музыкального языка. Этот органический синтез, который мы отчасти показали в наших анализах,—основа народности музыки Хачатуряна.

Д. АРУТЮНОВ

КОНЦЕРТЫ-РАПСОДИИ ДЛЯ СКРИПКИ И ВИОЛОНЧЕЛИ

(К вопросу эволюции стиля А. Хачатуряна в 60-е годы)

В первых сочинениях учебного периода А. Хачатуряна уже сказалась яркая творческая индивидуальность композитора, кровно связанного с национальной музыкальной культурой Армении. Теснейшая связь, опора на народную музыку, искусство ашугов проявляют себя во всем комплексе выразительных средств его ранних произведений: типе тематизма, имеющем синтетический характер (ибо он впитал ритмо-интонационные элементы не только ветвей собственно армянской народной музыки, но и элементы соседних народов Кавказа), тематизма, насквозь «пропитанного» национально-характерными песенно-танцевальными оборотами, гармоническом языке, вобравшем ладовые особенности звучания народных инструментов с национально-характерными длительными органными пунктами и педалями в разных голосах фактуры и часто с этим связанными красочными полифункциональными звучаниями; свободно-импровизационном характере тематического развития, нередко еще приводящем к масштабным длиннотам; жанровой определенности, точнее, «обусловленности» сочинений этого периода—танец, песня, поэма. Таким предстает молодой Хачатурян в своих первых опусах.

По мере творческого развития, постижения секретов технического мастерства, практического ознакомления с классическими формами, принципами формообразования, Хачатурян, движимый внутренней потребностью «оркестрового» высказывания, начинает планомерно расширять жанровый диапазон своего творчества благодаря перенесению акцента на различные виды симфонической музыки. Разумеется, это было связано не только с потребностью, но и с постепенным постижением симфонического мышления, симфонического метода развития, когда композитор уже в состоянии «обуздать» стихийную силу импровизационности, направить ее в строгие рамки симфонического развития. В значительной мере это удалось осуществить в Первой симфонии, в которой откристаллизовались некоторые стилистические черты музыки Хачатуряна. Овладение симфоническим методом мышления и осуществление

высокохудожественного синтеза элементов национальной культуры с достижениями европейской профессиональной музыки (давшие первый великолепный результат в Фортепианном концерте), вместе с расширением содержания своего искусства: круга образов, идей, обусловили то, что композитор отодвигает на второй план камерные одночастные жанры и переключает внимание на три крупных циклических жанра: концерт, симфонию и балет. В целом и музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам, подобно камерным жанрам, хотя в количественном отношении и значительна, тем не менее составляет как бы второй план его творчества, в области которой Хачатурян не прекращает работы по сегодняшний день.

Отмеченная здесь переакцентировка внимания на крупные жанры симфонической музыки, творческое созревание композитора определили иной подход к проблеме народной жанровости в произведениях зрелого периода. Если в ранних произведениях песня, танец, поэма составляли жанровую основу произведений, определяли тип тематизма, формы его развития, строения целого, то в зрелых симфонических произведениях основу составляют профессиональные жанры классической музыки, в недра которых обильно просачиваются, «пропитывая» собой тематизм, ладогармонический язык, фактуру, принципы развития и обусловливая строение целого, черты народной песенности и танцевальности, манера ашугской импровизационной поэмности, рапсодичности. Именно в этом (т. е. в прочной опоре на народную жанровую основу), а также в чувственно-полнокровной эмоционально-открытой манере высказывания, в центре внимания которого современный человек с его строем мыслей, чувств, переживаний, жизнерадостности и оптимизма кроется неотразимая сила воздействия музыки Хачатуряна на самые широкие слушательские массы, этим обуславливается демократизм его искусства, удивительное сочетание новизны музыкального языка и его доступности[1].

Таким образом, щедрое проникание жанрово-бытовых элементов народной музыки в симфонические композиции профессионального творчества и определяет зрелые стилевые черты музыки Хачатуряна.

Дальнейшее развитие творчества Хачатуряна идет под флагом большей концентрации симфонических форм, получая свое законченное выражение в последних концертах-рапсодиях.

Необходимо отметить, что последнее циклическое симфоническое произведение Хачатуряна—Виолончельный концерт—было написано двадцать лет тому назад. С тех пор композитор пишет только одночастные симфонические произведения: Симфония-поэма (1947), «Торжественная поэма» (1952), «Ода радости» (1956), «Приветственная увертюра» (1959), Баллада для баса с оркестром (1961) и отмеченные

---

[1] На эту особенность хачатуряновской музыки обратила внимание В. Копен в статье «Современность как история», «Советская музыка», 1957, № 5.

концерты-рапсодии, т. е. стремление к собранности, лаконизму формы зрело достаточно долго на предыдущем этапе творчества.

Известная новизна проявляется также в фактуре и оркестровке: эти компоненты приобретают большую прозрачность и легкость, а гармонический язык—колористическую тонкость. В целом, в последних произведениях композитор отказывается от чрезмерной массивности, тяжеловесности, грузности звучания, нередко встречавшейся ранее и в его лучших сочинениях. Это можно обнаружить и в двух камерных сочинениях позднего периода: Фортепианной сонатине (1959) и сонате (1961). В фактуре этих сочинений больше света, прозрачности, т. е. делается тоньше «эстетический фильтр».

Говоря о поздних чертах стиля музыки Хачатуряна, нельзя не усмотреть в них своего рода стилевую динамическую репризность в отношении формы и жанра, как бы возврат к одночастным импровизационно-рапсодийным *формам* начального периода творчества, но только уже не к камерным, а симфоническим. Таким образом, последний период в отношении формы не только «динамическая», но и «синтетическая» реприза предыдущих этапов творчества. Примерно аналогично обстоит дело и с жанром. Концерты-рапсодии (все три) синтезируют ярко выраженную рапсодийность, импровизационность как жанровую основу юношеских произведений («Танец», «Песня-поэма» для скрипки, «Танец», «Поэма», «Токката» для фортепиано) с сугубо концертной блестящей фактурой, концертным соотношением партий солиста и оркестра, характерным соответственно для зрелого периода творчества композитора.

Поскольку в этой статье речь идет о позднем стиле музыки Хачатуряна, в центре нашего внимания находятся художественно лучшие и наиболее показательные в отношении стилевых особенностей концерты-рапсодии для скрипки и виолончели[2].

Порядок изложения следующий: сравнительный анализ этих произведений с установлением черт сходства и различия между ними, а далее—установление преемственных стилевых связей между концертами-рапсодиями и предыдущими произведениями и определение в концертах-рапсодиях новых стилевых черт.

Один жанр, общие стилистические черты и, возможно, почти одновременная работа над концертами-рапсодиями обусловили сходство этих произведений между собой в отношении как круга образов, общего эмоционального тонуса, так и в отношении формы целого и некоторых ее частей, принципов тематического развития, фактуры, темпового соотношения разделов, жанровых и ладовых черт тематизма.

Оба рассматриваемых концерта-рапсодии представляют собой

---

[2] Следует учесть, что данная статья написана до того, как впервые был исполнен Концерт-рапсодия для фортепиано (ред.).

крупные одночастные произведения: контрастно-составные сложные трехчастные формы[3] с медленными вступлениями и быстрыми кодами.

Вопреки концертной традиции, имеющиеся сольные каденции расположены не в репризе, коде или даже в среднем разделе формы, а во вступлениях.

В обоих произведениях преобладает свободно-вариационный принцип тематического развития.

Сходно и жанровое соотношение основных тем: более спокойные в темповом отношении, сдержанные песенно-речитативные главные темы и стремительные, подвижные танцевальные темы средних частей. К тому же обе главные темы поначалу опираются на тональный план с малотерцовыми перемещениями фраз.

В обоих произведениях основные разделы формы—экспозиция со вступлением и средняя часть, реприза и кода—находятся, соответственно, в следующем темповом соотношении: медленно—быстро, медленно—быстро.

Наконец, фактура обоих произведений прозрачнее, «облегчается» звучание, избегаются длительные фактурно-гармонические остинато.

Отмечая объективные причины сходства этих произведений, необходимо подчеркнуть и конкретную обусловленность почти всех перечисленных средств выразительности особенностями жанра концерта-рапсодии. В первую очередь, это касается именно черт рапсодийности. Уже сама форма контрастно-составная, к тому же типа большой сложной трехчастности с кодой, а не сонатной—показательна в этом отношении, ибо рапсодийность подразумевает скорее свободную смену тем или образов по принципу контраста сопоставления, чем появление новых контрастных образов в процессе вызревания их из недр начальных образов, т. е. производный контраст. Иными словами, рапсодия как жанр подразумевает или, точнее, тяготеет к показу отдельных контрастных картин жизни (здесь соприкосновение с сюитностью), а не драмы жизни. Соответственно этому и делается выбор между контрастно-составной формой и сонатностью. Разумеется, здесь мы имеем в виду генеральную тенденцию этого жанра и вовсе не пытаемся свести к отмеченному все многообразие драматургических решений в произведениях рапсодийного жанра.

Далее следует отметить жанрово-тематическую и темповую периодичность в высшей степени характерную для рапсодий. Имеется в виду двухкратное чередование медленного и быстрого темпов между основными частями произведения с соответствующим чередованием песенно-речитативного и танцевального тематизма. К этому надо добавить ведущую роль вариационного принципа развития, который в одних случаях составляет основу формы той или иной части, а в других—привносится в ту или иную форму как принцип развития при всевозможных повторах.

---

[3] По терминологии В. Протопопова.

Вариационность, жанровая, тематическая и темповая периодичность, добавим сюда и ладовую переменность, составляют характерные черты рапсодийного жанра вообще. В этом нетрудно убедиться, взглянув хотя бы на цикл рапсодий Листа.

Вот кратко, схематически, как выглядит отмеченная здесь периодичность, понимаемая не как тип формы, а как принцип, проявляющийся в пределах целого или его частей, порознь или, чаще, в комплексе:

А		Б	$А_1$	$Б_1$
или А		$А_1$	Б	$Б_1$
речитатив или песня	—	танец	речитатив или песня	—танец
минор	—	мажор[1]	минор	—мажор[1]
медленно	—	быстро	медленно	—быстро

Необходимо подчеркнуть, что указанная в схеме последовательность тем, жанров, лада и темпа в рапсодиях именно такая, а не обратная, т. е. прослеживается принцип эмоционально-динамического кресчендо в масштабе отдельных разделов и целого.

Заметим также, что в этой периодичности, парности ощущается влияние народной куплетности, с характерной для нее запево-припевной структурой. Можно высказать предположение, что именно из запево-припевной структуры куплетности впоследствии сформировался в профессиональной музыке не только жанр рондо, но и жанр рапсодии. Принципы куплетно-вариационной (с запевом и припевом) формы оказались развитыми в рапсодийном жанре. Имеются в виду жанровые черты (пересеченность, декламационность и танцевальность), вариационная повторность темы, принцип периодического чередования противоположных начал (например, сольного и хорового).

Таковы черты сходства между Скрипичным и Виолончельным концертами-рапсодиями.

Остановимся теперь на различиях, обусловленных индивидуальными художественными замыслами этих произведений. В целом различия связаны с вопросами формы.

Отмечая выше общие черты в концертах-рапсодиях, указывалось, в частности, на их одинаковый тип строения: крупные одночастные контрастно-составные формы типа сложной трехчастности со вступлением и кодой. Теперь же необходимо уточнить, конкретизировать сами типы сложной трехчастности, ибо они не одинаковы. В целом эти различия сводятся к тому, что в Скрипичном концерте-рапсодии в большую сложную трехчастную форму вносятся черты двойных вариаций, а в Виолончельном концерте-рапсодии в большой сложной трехчастной форме, наряду с чертами также двойных вариаций, выявляются черты и сонатной формы без разработки.

[1] Мажор одноименный, параллельный или одноименный к параллели.

В целях большей наглядности проследим различия в форме в концертах-рапсодиях в порядке звучания музыки—от начала к концу, выделяя примечательные с этой стороны разделы формы.

В Скрипичном концерте-рапсодии сильнее, чем в любом другом симфоническом произведении Хачатуряна, выявлено сосредоточенно-сдержанное лирико-эпическое начало. Само название «концерт-рапсодия»—точно схватывает сущность образно-эмоционального строя этого произведения, жанровый тип музыкальной тематики и ее развития, строение целого и соотношение частей. Многие страницы партитуры этого произведения воспринимаются как непосредственное лирическое высказывание, повествование, размышление. Вместе с тем здесь очень ярко выявлена излюбленная композитором стихия танцевальности.

Это рапсодийное по кругу музыкальных образов, их соотношению и развитию произведение представляет одновременно виртуозно-блестящий по типу фактуры концерт. С первых же звуков вступления перед слушателем встает хорошо знакомый, типично хачатуряновский образ напряженно-патетической речитации, призыва. Подчеркнуто скандируемая в трех октавах мелодия (с терпкими задержаниями) поступенно ниспадает из «вершины-источника». Ритмометрические акцентированные звуки этой нисходящей гаммы образуют цепь терций. Активное подчеркивание интервала терции приковывает внимание слушателей. Именно интервал малой терции (в заполненном и незаполненном виде) составляет интонационную основу всех трех последующих тем концерта-рапсодии.

В обоих концертах после оркестровых «экспозиций» тем вступлений, отличных друг от друга и по масштабам, и по строению, наступают развернутые неторопливые импровизации солиста. Эти виртуозные каденции, составляющие вторую половину вступления, непосредственно вводят в первые части концертов.

Необходимо подчеркнуть, что различия в индивидуальном художественном замысле Скрипичного и Виолончельного концертов-рапсодий во многом обусловлены природой солирующих инструментов: лирическая поэмность—в Скрипичном концерте-рапсодии, мужественно-драматическая рапсодийность—в Виолончельном.

Отличие Виолончельного концерта-рапсодии от Скрипичного, заключается и в том, что в первом из них тема вступления есть одновременно и тема основной части произведения, т. е. стремление к ограничению всего произведения только двумя темами, тогда как в Скрипичном концерте-рапсодии, кроме самостоятельной темы вступления, имеется еще три темы.

Существенны различия и в строении первых крупных частей обоих концертов-рапсодий.

В скрипичном сочинении этот раздел представляет собой сложную трехчастную форму с сокращенной репризой. Первый раздел этой трехчастности имеет варьированно-повторенную простую двухчастную форму.

В среднем разделе этой части излагается новая, но родственная тема еще более распевного, лирического характера. Но в целом он не вносит контраста ни тематического, ни тонального, приберегая это мощное средство для средней части всего сочинения. Здесь же дан новый родственный образ.

Наконец, в сокращенной репризе звучит вновь в варьировано-измененном виде начальный период.

Интонационное родство этих тем, их фактурно-гармоническое вариационное преобразование и репризное обобщение способствуют созданию художественно цельного многогранного образа широкого лирического раздумия.

В Виолончельном концерте-рапсодии первый крупный раздел написан в форме вариаций: тема звучит в начале всего сочинения, т. е. в первой части вступления, а в первом разделе всей формы даны ее пять вариационных проведений. В вариациях свободно меняются протяженность, фактура, тональность темы. В процессе варьирования начальный образ приобретает весьма разнообразный эмоциональный характер: сдержанно-скорбный, напряженно-драматический, лирически-проникновенный, просветленно-зачарованный.

В средних разделах этих сочинений также обнаруживаются заметные различия, хотя имеются и важные сходные черты.

Средняя часть Скрипичного концерта-рапсодии представляет собой вариационную форму, в которой сочетаются так называемые строгие и свободные вариации, общее число которых достигает десяти. Варьированию подвергаются изящная танцевально-песенная тема, в которой ясно ощутимо влияние армянского городского фольклора. Изложенная на прозрачном фоне пиццикато струнных, эта тема в результате фактурно-тембровых, гармонических и динамических изменений постепенно драматизируется, приобретает широкий концертный размах и приводит к напряженной, патетически страстно звучащей кульминации всего произведения. Однако в момент кульминации звучит не рассматриваемая танцевальная тема, а вторая распевно-лирическая тема первой части концерта-рапсодии, которая здесь трансформирована. Изменены темп, метроритм, фактура, динамика, оркестровка. Она звучит мощно, напряженно-драматически. В следующих двух вариациях напряжение несколько спадает и после развернутого перехода-связки начинается третий раздел концерта-рапсодии.

Средняя часть виолончельного произведения представляет свободно фугированную форму с чертами вариационности.

В теме органично синтезированы свойства как полифонической, так и гомофонной тем.

Секвентные формы развития гомофонной по складу музыки явственно определяют, наряду с полифоничностью, черты вариационности. Однако, начиная с третьего проведения темы, двойственность уступает место полному выявлению одного из этих начал—фугированному развитию, которое приводит в самом конце части к мощному утверждению

трансформированного начального образа этого раздела произведения: моторно-танцевальное начало преображается в кульминации в образ призывный, приподнято-патетический. Драматургическое значение этого проведения темы (точнее, ядра) двояко: с одной стороны, это результат предыдущего драматического развития; с другой—естественная подготовка вступления призывных интонаций солиста, а потом оркестра, с которых начинается реприза произведения. Кстати, структурная функция рассматриваемого раздела является своего рода предъиктом главной тональности репризы.

Таким образом, драматургическое решение кульминации в средних частях обоих концертов-рапсодий принципиально различно. В скрипичном сочинении вариационное развитие танцевально-песенной темы приводит к напряженно-драматической кульминации на другой трансформированной теме первой части рапсодии, а в виолончельном произведении тематическим материалом кульминации является полифонически преобразованная *та же* тема средней части концерта-рапсодии.

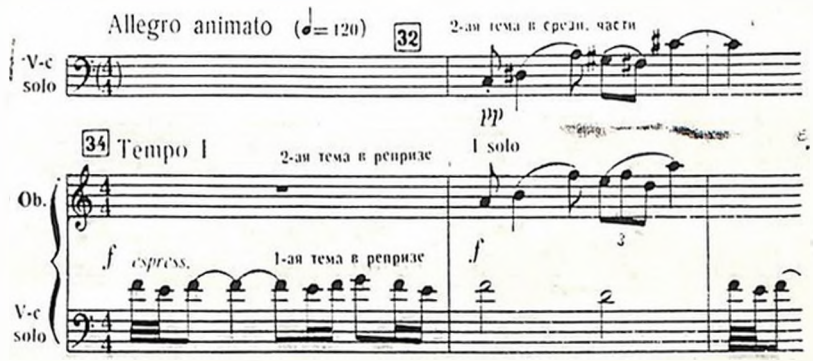
Теперь о различиях в репризных разделах формы и вопросах драматургических функций реприз и их строений.

Репризе Скрипичного концерта-рапсодии предшествует музыка вступления, данная в несколько сжатом виде. Несмотря на звучание трех разных тем по соседству на грани средней части и репризы, переход между ними осуществлен наредкость плавно и органично. В этом смысле значение музыки вступления двояко: она и готовит репризу и естественно связывает ее со средней частью, в особенности это заметно в темповом отношении. Сама реприза сильно сокращена. В ней звучат лишь только две темы экспозиции, т. е. по форме вместо сложной трехчастной здесь дана простая двухчастная форма.

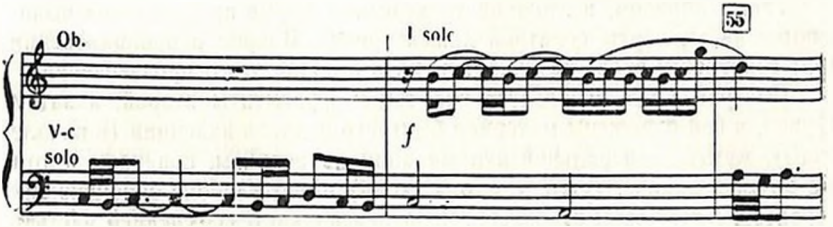
Реприза Виолончельного концерта-рапсодии, сохранив вариационное развитие, даже прямое сходство с некоторыми вариациями экспозиции, тем не менее обогатилась важными контрапунктами, мощными контрастами, большей динамичностью развития. Именно в репризе дана генеральная кульминация произведения, отражение которой найдет себе место в коде. Кульминация звучит в предпоследней, третьей, вариации, а последняя вариация, эффектно оттенив прозвучавшую кульминацию, воспринимается как ее отдаленное эхо, небольшой островок лирики «стояния», или созерцания.

Наибольший интерес с точки зрения образной драматургии всей формы Виолончельного концерта-рапсодии представляет реприза. В начале репризы вместе с главной темой в главной тональности ре минор звучат как контрапункт у гобоя, а затем как продолжение главной у солиста, фрагменты второй темы, т. е. налицо признак сонатности—сближение второй темы с первой в *тональном* и *темповом* отношениях. Столь же важны некоторые минимальные изменения в интонационно-ритмическом и структурном отношениях во второй теме, направленные на сближение с первой, выявление между ними интонационно-ритмиче-

ского сходства. Имеется в виду ядро второй темы, в которое вкрапливается «лишний» звук фа, образующий трольную ритмическую фигуру.

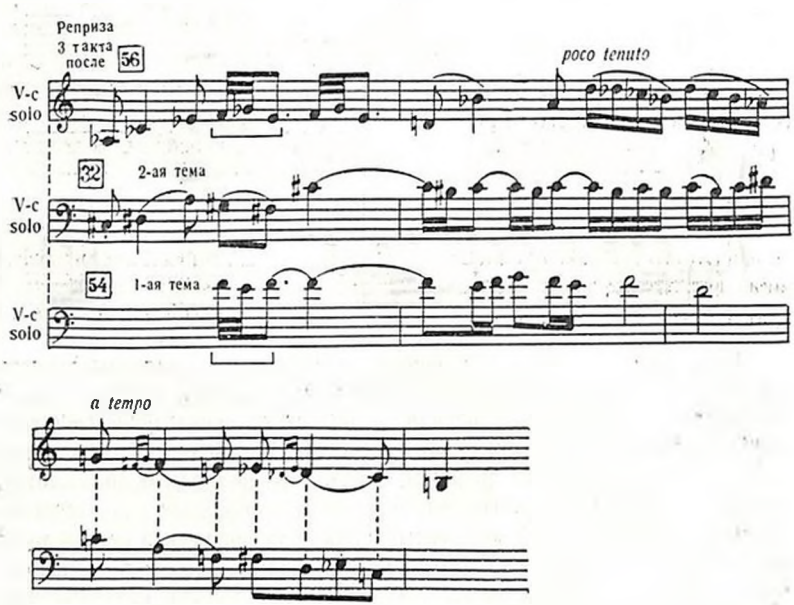


Если учесть к тому же прием однотактного запаздывающего вступления контрапунктирующих фрагментов второй темы в момент ритмического успокоения в первой, то возникает впечатление *свободно имитационного диалога* между этими темами. В особенности это заметно в 5—6 тактах от начала репризы. Здесь уже полностью обнажается, делается очевидным *производность* мордентообразных (или трелеобразных) ритмоинтонаций «развертывания» полифонической второй темы от основного зерна главной темы, чему в значительной мере способствует и *временное* сближение рассматриваемых фраз; этот контрапунктический фрагмент звучит как свободная октавная имитация.



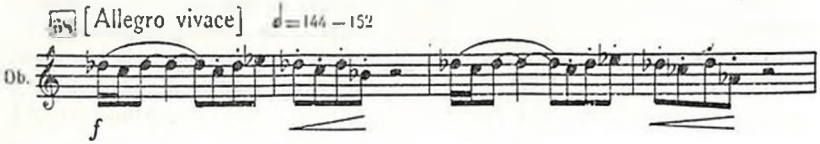
Выявлению интонационно-ритмического сходства способствует также тональное и темповое сближение этих тем благодаря проведению второй темы в тональности и темпе, характерном для главной. В результате произошла эмоционально-жанровая трансформация образа средней части: она приобрела более спокойный, сдержанный лирически-распевный характер, лишь отчасти сохранив прежний танцевальный облик. Это сближение полифонически *вертикального* характера, далее уступает место сближению *горизонтально*-временному. Ближе к концу первой репризной вариации (три такта после 56) мелодия в партии солиста

приобретает «синтетический» характер: в ней удивительно органично сплетены синкопированные восходящие и нисходящие ходы фугированной темы и мордентообразные мотивы главной темы.



Таким образом, в сложной трехчастной форме произведения выявляются явные черты сонатной драматургии. Вопрос о проникновении черт сонатности вновь возникает в связи с кодой этого произведения.

Быстрая кода использует обе темы: фрагменты второй, а затем первой, в ней отражены материал быстрого раздела каденции (в начале коды), музыка генеральной кульминации из репризы, поначалу в том же до-диез миноре, тутти, т. е. она (кода) имеет глубоко обобщающий характер. В темповом отношении кода перекликается со средней частью, подобно тому, как реприза—с первой частью. В результате и в коде обнаруживаются черты сонатности, но теперь уже сближение первой темы в темповом отношении со второй. Это сближение, а точнее—подчинение главной темы второй проявляется также и в отношении ритма («выравнивание» длительности) и штрихов (стаккато вместо легато).



Таким образом, главная тема приобрела стремительный моторный, скерцозно-танцевальный характер, сходный с образом второй темы. Следовательно, кода дает принципиально новое соотношение тем по сравнению с репризой. В результате в контрастно-составную сложную трехчастную форму этого произведения вносятся черты двояко трактованной сонатной формы без разработки.

Первая трактовка—сонатная форма без разработки со вступлением и кодой.

вст.	I ч.	II ч.	III ч.	кода
	гл. п.	п. п.	п. п. + гл. п.	
	экспозиция		реприза	

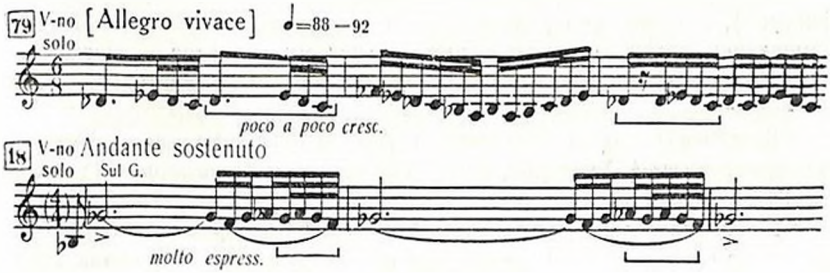
Репризное сближение тем на основе образа главной партии.

Вторая трактовка—сонатная форма без разработки со вступлением.

вст.	I ч.	II ч,	III ч.	кода
	гл. п.	п. п.	п. п. + гл. п.	п. п. + гл. п.
	экспозиция		реприза	

В этой репризе осуществляется довольно оригинальное двойное сближение образов: вначале на основе *главной* партии, а потом на основе *побочной* партии, т. е. как бы в ней две репризы. К вопросу о взаимопроникновении элементов трехчастности и сонатности мы вернемся ниже.

Теперь о коде Скрипичного концерта-рапсодии. В ней продолжается варьирование танцевально-песенной темы в средней части в еще более стремительном темпе. Именно здесь, в коде, развитие этой темы приводит к кульминации, утверждая восторженную стихию темпераментного пляса. Наряду с данной темой, в самом начале коды, как постепенный подход к ней, звучат в изящном кружении стремительно, но приглушенно сильно измененные интонации второй темы экспозиции, получающие сквозное развитие на протяжении всего произведения. В коде они жанрово переосмысливаются в танцевальный образ, максимально сближаясь по характеру с темой средней части.



Следовательно, в скрипичном сочинении кода утверждает стремительно-танцевальное начало, характерное для средней части произведения, а в виолончельном сочинении—примерно аналогичное образно-жанровое начало утверждается как результат преломления образа главной темы сквозь призму темы средней части произведения. То есть, в первом случае проявляется скорее собственно рапсодийный принцип образной драматургии, во втором—сонатно-симфонический принцип. О проявлении этих двух различных типов драматургии в рассматриваемых концертах-рапсодиях свидетельствует и количество тем в том и другом произведении: в скрипичном—четыре разные темы, в виолончельном—две, т. е. многотемность, характерная для рапсодийного жанра, и традиционная двухтемность сонатной формы, а также различные функции вступлений: в Скрипичном концерте-рапсодии вступление имеет характер введения, подготовки экспозиции, что подчеркнуто его повторением перед репризой, а в виолончельном сочинении—вступление имеет черты первой оркестровой экспозиции, столь характерной для концертного жанра.

Перейдем к рассмотрению некоторых общестилистических черт музыки Хачатуряна, т. е. обнаружим в концертах-рапсодиях проявление характерных свойств, средств музыкальной выразительности, отстоявшихся в произведениях предшествовавших этапов творчества.

Коснемся вопросов фактуры, гармонии и формы в их взаимосвязи[5].

Одной из характернейших черт в музыке Хачатуряна является фактурное остинато—выдерживание на протяжении иногда нескольких десятков тактов одного типа фактуры. При этом, как правило, в басовом голосе звучит органный пункт, плавно меняющий высоту. Роль этих органных пунктов, охватывающих, как бы масштабно обобщающих значительные части произведения, велика с точки зрения вопросов гармонии и формообразования. Именно с органными пунктами, а также с педалями в других голосах фактуры в значительной мере связаны в музыке Хачатуряна столь красочные, национально-характерные аккорды и созвучия, имеющие полифункциональную или даже политональную природу. В процессе ладогармонического развития органный пункт сохраняет самостоятельное ладофункциональное значение, составляя единое целое с тонально обновляющимся комплексом верхних голосов.

Фактурное остинато (часто в сочетании с остинатной ритмической фигурой), относительно редкая смена фактуры, сопровождающаяся изменением органного пункта, придает целому характер эпически-монументального «пластообразного» развития[6]. Примечательно, что

---

[5] Подробнее об этом см. нашу статью: О роли гармонии и фактуры в симфонических произведениях А. Хачатуряна, в сб. «Теоретические проблемы музыки XX века», М., 1967.

[6] В этом отношении Хачатурян—прямой наследник Балакирева и в особенности, Бородина с его излюбленными длительными органными пунктами и педалями, плотной фактурой, придающими звучанию эпическую широту и мощь.

смена фактуры и органных пунктов происходит на грани разделов формы, определяя «вехи» на пути симфонического развития образа.

Эти черты проявляют себя в разной степени во всех формах и жанрах творчества Хачатуряна, в том числе и в произведениях последних лет: концертах-рапсодиях, Фортепианной сонате, Балладе для баса и т. д. Отмеченные особенности фактурно-гармонического развития непосредственно продиктованы некоторыми сторонами образно-эмоциональной драматургии музыки Хачатуряна. Выделим два типа динамики развития, особенно характерные для хачатуряновской музыки и составляющие крайние полюсы его стиля.

Первый тип динамики связан с эмоциональным «стоянием», относительно долгим пребыванием примерно на одном уровне напряжения. Имеются в виду, с одной стороны, «островки» светлой или скорбной лирики, сдержанно-повествовательного или спокойно-созерцательного характера, чаще встречающиеся в средних разделах сонатной или трехчастной формы, в побочных партиях сонатной формы. Примеры на этот случай имеют место в эпизоде из разработки первой части Второй симфонии, в побочной партии (в особенности по началу) концертов, «Поэмы о Сталине» и т. д. С другой стороны,—такие остинатные эпизоды музыки Хачатуряна имеют драматически-напряженный, эпико-монументальный или лирико-драматический характер, они полны возбужденной, страстной патетики. С такими случаями мы сталкиваемся в разработке второй части Второй симфонии, эпизодах из финалов Фортепианного и Виолончельного концертов, в главной партии «Симфонии-поэмы» (Симфония № 3) и т. д.

Второй, противоположный тип образно-эмоциональной динамики связан с нарастающим изменением уровня напряжения—это динамика «становления», дающая неуклонное нагнетание эмоционального накала, устремленного к итоговой кульминации. Страницы музыки подобного типа в наибольшей степени несут в себе черты крупноплановой театральной драматургии. Таковы некоторые разработочные разделы сонатной и трехчастной форм, вариационные циклы частей, симфоний и концертов: разработка первой части и третья часть Второй симфонии, эпизод из среднего раздела второй части Фортепианного концерта, побочная партия Симфонии-поэмы и др.

Иногда имеет место нагнетание, уровновешенное послекульминационным спадом по принципу динамической волны. Примеры—вторые части Виолончельного концерта и Первой симфонии, эпизод из второй части Скрипичного концерта и т. д.

С некоторыми отмеченными типами динамики встречаемся и в концертах-рапсодиях. В Скрипичном концерте-рапсодии небольшой островок остинатной спокойно-созерцательной музыки имеет место в конце вступления, в особенности, когда эта музыка повторена перед репризой всей формы. Эпизод, о котором идет речь, носит характер «стояния», как бы зачарованного созерцания. Эта музыка с остинатно

звучащими прозрачно-хрустальными «капельками» арфы и флейты не лишена изысканного гармонического колорита, а полиметрическое сочетание трех и четырехдольности между басом и верхним голосом фактуры в сочетании с ускоряющимся ритмическим движением у солирующей скрипки сообщают рассматриваемой музыке внутреннее движение.

Кроме отмеченной здесь образно-эмоциональной стороны, рассматриваемый эпизод имеет «точки соприкосновения» с хронологически более ранними примерами в отношении местоположения в форме и гармонии. Этот эпизод является заключительным построением, в котором фактически отсутствует тематически индивидуализированный материал (см. ц. 69)—это гармонические фигурации у солирующей скрипки, арфы и флейты на органном пункте альтов и басов. Хотя этот эпизод завершает не собственно среднюю часть формы, а музыку вступления, все же само вступление оказывается после средней части, перед репризой.

В гармоническом отношении этот эпизод напоминает случаи полифункционального (с несомненными чертами политональности) соединения различных элементов фактуры, встречающиеся в конце эпизодов первой и второй частей Второй симфонии, финала Виолончельного концерта и т. д. В рассматриваемом случае сочетаются мажорные трезвучия малосекундового соотношения, к которым далее прибавляется еще минорное трезвучие также на расстоянии малой секунды. В целом фактура этого построения имеет следующий вид: на органный пункт терции ре-бемоль-мажорного трезвучия (альты, виолончели, контрабасы) накладывается остинатная фигура, опевающая тонические квинты ре-бемоль и до мажор (арфа с флейтой), к которым присоединяются фигурации солирующей скрипки, ладово дополняющие гармоническую основу фигурации до полного трезвучия. Дважды (в конце шеститактных построений) к бифункциональному сочетанию тоник ре-бемоль и до мажора присоединяется еще ре-минорная тоника, потеснившая гармонические позиции ре-бемоль мажора, но сохранив основу этого вертикального комплекса,—тональность ре-бемоль мажор, так как звуки до диез и фа в равной мере входят в состав и ре минора и ре-бемоль мажора (до диез=ре бемолю).

Появление ре-минорной тоники в конце рассматриваемого эпизода знаменательно. Возникновение полифункциональности (или политональности) в конце эпизода, кроме определенного, чисто красочного эффекта, служит также средством гармонического предвосхищения тональности следующего раздела формы. Здесь ре минор—это тональность начала репризы концерта-рапсодии. Черты политональности (или полифункциональности) имели место и в музыке вступления при первом его проведении в начале всего произведения. Однако там протяженность этого построения вдвое меньше, вертикально сочетаются элементы только двух тональностей, причем не секундового, а тритонового соотношения: ре-бемоль—соль мажор.

Привлекают внимание две последние вариации в репризе Виолончельного концерта-рапсодии—соответственно 3-я (ц. 61) и 4-я (цц. 62—63). В непосредственной последовательности даны здесь небольшие контрастные островки драматически напряженной и лирической скорбно-сосредоточенной по характеру музыки. Первый из них совпадает с генеральной кульминацией, а второй—характерная для композитора приглушенно и сдержанно звучащая реакция на драматическую разработку или эпизод (таковы, в частности, уже отмеченные нами эпизоды в разработке первой и второй частей Второй симфонии).

Четвертая вариация—небольшой фактурно-гармонический остинатный островок лирики «стояния», звучащий дважды: в конце первой части и здесь, в репризе. Представляется художественно оригинальным звучание этого эпизода в репризе и в силу исключительно яркого контрастно-вариационного сопоставления. После кульминации: тутти, фортиссимо, органный пункт доминанты тональности фа-диез минор, он звучит эмоционально приглушенно, в более сдержанном темпе, пиано, в разреженной фактуре (с мелодией темы у солирующей виолончели) и уже на органном пункте тоники. Этот эпизод, как и другие, сходные с ним по типу динамики, предшествует быстрому разделу произведения, здесь—быстрой коде.

Говоря о малосекундовой полифункциональности (или политональности), необходимо подчеркнуть и значение малосекундового начала в *горизонтальном* аспекте, т. е. в тональных планах. Это соотношение имеет место между партиями сонатной формы (1-я часть Виолончельного концерта, финал Скрипичного концерта и др.), внутри этих партий (Третья симфония, побочная партия), между основными разделами формы (начало экспозиции и разработки в первой части Скрипичного концерта), наконец, в масштабе всего сонатно-симфонического цикла (Концерт для фортепиано: первая часть и финал). Подобно хронологически более ранним произведениям, малосекундовое тональное соотношение между экспозицией и репризой всей формы имеет место в Скрипичном концерте-рапсодии. Главная тема в экспозиции звучит в ми-бемоль миноре, в репризе малой трехчастной формы дается кратковременный и частичный показ ре минора, а в репризе всей формы утверждается ре минор, т. е. налицо постепенность тонального смещения.

Обилие малосекундовых соотношений в тональном плане, думается, связано с характерной для композитора пластообразностью развития в форме, когда развернутые фактурно-гармонические остинатные построения интонационно плавно сменяют друг друга, смещаясь на малую секунду вверх или вниз.

Обнаруживается сходство концертов-рапсодий с ранее написанными произведениями и в отношении некоторых гармонических средств в связи с формой и тематизмом.

Подавляющее большинство симфонических произведений Хачатуряна имеют обрамление в виде вступлений-прологов и код-эпилогов на

одной теме, что вносит в циклическую форму в самом крупном плане черты трехчастности. Роль коды-эпилога как репризы, в частности, бывает подчеркнута гармоническим средством—возвратом к исходной главной тональности сочинения (после первой части) именно в коде, тогда как собственно финал излагается еще в другой тональности (Фортепианный и Виолончельный концерты Вторая симфония).

В некоторых случаях у Хачатуряна главная тональность бывает представлена только в обрамляющих основную часть разделах вступления и коды, тогда как основная часть написана в другой, побочной тональности. Так обстоит дело в «Поэме о Сталине» и первой части Первой симфонии. В «Поэме» главная тональность—доминантовый лад фа—звучит во вступлении-прологе и коде-эпилоге, а центральная часть в сонатной форме имеет своей главной тональностью до минор. Правда, в эпизоде разработки вновь появляется доминантовый лад фа. Примерно аналогична первая часть Первой симфонии, в которой главная тональность ми минор звучит во вступлении и коде, а также побочной (!) партии основной части, тогда как начинается она (основная часть) в тональности ля минор.

С таким же явлением встречаемся в Скрипичном концерте-рапсодии. Здесь главная тональность си-бемоль минор—звучит только во вступлении (не очень определенно) и коде, а основная часть дана в своей главной тональности—ми-бемоль минор.

Отмеченные здесь особенности тонального плана целого могут быть объяснены желанием композитора комплексом средств, и в том числе тональным, подчеркнуть, оттенить центральную часть произведения, ярче выявить генеральные вехи формы. Примечательно кварто-квинтовое соотношение тональностей обрамляющих и центральных частей формы, т. е. соотношение функционально-динамическое, устремленное вперед, в отличие от колористического терцового соотношения тональностей[7].

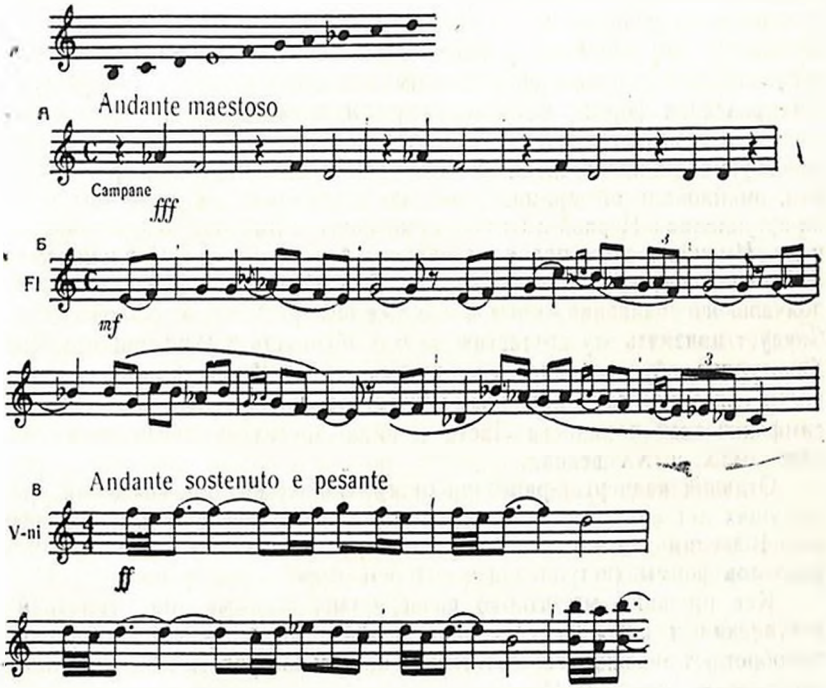
Обнаруживается сходство и в гармоническом строении тем в произведениях разных периодов, имеется в виду малотерцовое сцепление мотивов, фраз или построений разной величины. Часто эти построения подвергаются секвенцированию по малым терциям, выявляя новые тональности по звукам уменьшенного септаккорда или уменьшенного трезвучия. Обращает внимание интервал малой терции и как диапазон интонационного развития в самом секвенцируемом звене, а иногда и как интервал, образуемый интонационно опорными звуками мелодии звена. Сошлемся в качестве примера на ряд тем, характерных в этом

---

[7] Аналогичные случаи: обрамление в главной тональности, а основная сонатная часть в других тональностях имеют место в «Увертюре на темы трех русских песен» Римского-Корсакова, а также в 21-й симфонии Мясковского. Оба произведения одночастны, как и в примерах музыки Хачатуряна, однако соотношение тональностей между обрамляющими и центральными частями терцовое.

отношении: темы вступления в «Поэме о Сталине» и в первой части Второй симфонии, вторая тема второй части этой же симфонии, главные темы в Скрипичном и Виолончельном концертах-рапсодиях.

Во вступлении Второй симфонии лейтмотив всего произведения — мотив «колокола» — как раз и представляет собой в интонационном отношении две «сцепленные» в приму малые терции: ля бемоль—фа, фа—ре (см. пример А).



Во вступлении «Поэмы о Сталине» начальная вариационно-повторенная фраза с опорой на звуки ми—соль секвенцируется малой терцией вверх—соль—си бемоль, а далее мелодия ниспадает, затрагивая в качестве опорных тонов звуки соль—ми—ре бемоль, т. е. вырисовывается уменьшенный септаккорд из мелодически опорных звуков в начале изложения темы (см. пример Б).

Наконец, еще более наглядная малотерцовая цепь опорных тонов, образующих замкнутый круг по звукам уменьшенного септаккорда фа—ре, ре—си, си—соль диез (соль диез—ми диез), представлена в главной теме Виолончельного концерта-рапсодии: зерно этой темы опе-

вает тоническую малую терцию фа-ре, а далее оно начинает секвенцироваться по названным выше звукам[8] (см. пример В).

Эта черта гармонического строения темы продиктована ладовым своеобразием армянской и азербайджанской народной музыки, в которой, в частности, встречается лад сегях с уменьшенной квинтой между первой и пятой ступенями.

Наконец, о сходстве начальных разделов формы—вступлений.

Многие произведения Хачатуряна начинаются вступлениями напряженно-призывного патетического характера, в которых слиты воедино и сольное интонирование, и хоровая декламация, и симфоническое обобщение одновременно. Такой многосторонний эпико-драматический образ пролога получает широкое симфоническое развитие в последующих разделах формы. Вступление-пролог в обобщенной форме одновременно намечает и пути этого развития и непосредственно готовит основную часть произведения в отношении тематизма, структуры, гармонии, эмоциональной драматургии. Здесь ограничимся лишь ссылками на вступления в Первой и Второй симфониях, в Виолончельном концерте и др. Именно в этом плане выдержаны вступления и в Скрипичном и Виолончельном концертах-рапсодиях. В особенности это касается виолончельного сочинения, о чем у нас уже шел разговор в данной статье. Следует признать эту стилистическую особенность вступлений-прологов Хачатуряна обусловленной традициями рапсодийной импровизационности, связанной как с народным искусством Закавказья, так и с опытом симфонической поэмности Листа и ряда других композиторов-классиков XIX и XX веков.

Отличия концертов-рапсодий от симфонических произведений предыдущих лет наиболее отчетливо проявились в сфере формообразования. Выделим два момента: первое—структурную функцию крайних разделов формы (вступления и коды) и второе—форму целого.

Как правило, масштабно развернутые, весомые по тематизму вступления и коды на материале одной темы в музыке Хачатуряна приобретают значение соответственно не только пролога и эпилога, но и экспозиции и репризы. Причем такого рода репризность возникает как в пределах части цикла или одночастного произведения, так и в пределах всего цикла, чему способствует возвращение именно в коде к главной тональности произведения[9]. Таким образом, в крупном плане симфоническим произведениям Хачатуряна свойственна трехчастность, в «середину» которой вписывается цикличность, сонатность, вариационность, сложная трехчастность. Эта обрамляющая репризность придает

---

[8] В репризе первой части Первой симфонии малотерцовый круг обнаруживается в тональном плане ре-минор—фа-минор—ля бемоль минор—си минор—ре минор.

[9] Возврат к главной тональности в коде финала с темой главной партии первой части имеет место в обоих скрипичных концертах Прокофьева, а с темой побочной партии—в Фортепианном квинтете Танеева.

его произведениям черты стройности, симметричности, эпической завершенности.

В концертах-рапсодиях эта тенденция отсутствует, хотя налицо развернутые вступления и коды. В обоих случаях кода вносит черты репризности в связи, однако, не со вступлением, а с музыкой второй, средней части формы. Точнее, коды здесь вбирают, синтезируют характерные элементы обеих частей (первой и второй), но все же с подчеркнутым акцентом на элементах средней части (быстрые темпы, побочные темы). Это «отступление» от «норм» хачатуряновской обрамляющей репризности или трехчастности проистекает от уже отмечавшейся рапсодийной парности структуры целого: А Б $А_1$ $Б_1$.

Форма концертов-рапсодий заметно отличается от формы ранее созданных симфонических произведений, в том числе и концертного жанра.

В Скрипичном концерте-рапсодии—контрастно-составная сложная трехчастная форма с чертами двойных вариаций, а в Виолончельном концерте-рапсодии—контрастно-составная сложная трехчастная форма с чертами сонатности и двойных вариаций. Обращает внимание здесь отсутствие как основополагающей сонатной формы[10], в то время как в других симфонических произведениях (кроме «Танцевальной сюиты» и «Приветственной увертюры») всюду представлена сонатная форма, причем с традиционной для Хачатуряна устремленностью последней в сторону сложной трехчастности.

Поскольку в Виолончельном концерте-рапсодии фигурируют и черты сонатности, для определения степени характерности формы этого произведения у Хачатуряна остановимся на вопросе трактовки сонатной формы в его музыке.

У Хачатуряна можно обнаружить две трактовки сонатной формы: традиционную и более свободную. Различия между ними особенно ярко проявляются в экспозиционном и репризном разделах.

В экспозиции первого типа главная и побочная партии структурно оформлены—имеют совершенно определенную форму: трехчастную, двухчастную, периода, они не склонны к чрезмерным масштабным разрастаниям. Темы в таких партиях достаточно протяженны и оформлены в виде структурно-гармонически замкнутого периода, подвергаясь далее разработочному развитию в последующих разделах главной и побочной партии. Экспозиция с таким традиционным строением чаще встречается в концертах. Примеры можно найти в экспозициях Фортепианного, Скрипичного и Виолончельного концертов, в первой части Второй симфонии и т. д.

Экспозиция с более свободным строением или подчеркнуто делится на два крупных раздела, соответствующих главной и побочной партиям,

---

[10] Примечательно, что и в рапсодиях Листа сонатность появляется скорее как исключение. См., например, рапсодию № 16.

или, наоборот, непрерывна в цельном своем развитии. Тематизм главной партии в экспозиции более свободного строения, отличается подчеркнутым лаконизмом, структурной неоформленностью, разомкнутостью, и скорее напоминает развернутое тематическое ядро, нежели собственно гомофонную тему. Характер подобных тем чаще активно импульсивный, с ритмически упругим танцевальным мотивом. Вся главная партия строится на очень свободном импровизационном развитии этой темы—принципами, сочетающими вариационность и разработочность, по существу очень близкими принципу прорастания. Непрерывное тематическое развитие без сколько-нибудь заметного членения на части в самом конце подводит к побочной партии. Последняя чаще имеет более оформленный вид, чем главная, хотя и здесь преобладает непрерывность развития с тенденцией к стиранию граней формы. Такие экспозиции встречаются, в отличие от традиционных экспозиций, в жанре собственно симфоний. Хотя общее число подобного рода экспозиций небольшое, тем не менее, каждая из них имеет свои индивидуальные «решения». Кратко о некоторых из этих экспозиций.

В первой части Первой симфонии имеет место сонатная форма без разработки с таким соотношением масштабов: экспозиция 264 такта, реприза 79 тактов, причем главная партия экспозиции вместе с переходом к побочной партии занимает 152 такта, а побочная партия экспозиции—112 тактов.

Главная партия—это род свободного фугато с интермедиями на материале полифонической темы (первые четыре такта от ц. 17). Поначалу тема имеет сумрачно-приглушенный речитативный характер, но по мере имитационной разработки, в особенности в интермедиях, музыка главной партии приобретает танцевальный характер, благодаря, в частности, метрическим смещениям начала мотивов, создающим эффект метрического перебоя—явление весьма характерное для музыки Хачатуряна. Полифонически непрерывное развитие без каких-либо заметных расчленяющих кадансов «подкрепляется» в высшей степени свободным и текучим тональным планом, к тому же, как уже говорилось, эта главная партия тональным центром имеет не главную, а субдоминантовую тональность.

Побочная партия с начальной широко льющейся песенной мелодией на журчащем фоне аккомпанемента сама имеет ясно выраженные черты сонатной формы с разработкой, причем центральной тональностью является ми минор—главная тональность симфонии.

Смена тематизма происходит с импровизационной непринужденностью, сохраняя непрерывность развития. Как это типично для побочных партий, здесь имеет место даже сдвиг и прорыв фрагментов одной из тем вступления и главной партии всей формы. (см. ц.ц. 50 и 52)[11].

---

[11] Непосредственно перед репризным воспроизведением данного раздела прорывается фрагмент еще одной вступительной темы (ц. 63), вторжение которого еще более динамизирует побочную партию.

Таким образом, сдвиг произошел в побочной партии одновременно как целого, так и ее части. Подобно главной партии, в побочной партии значительна роль полифонии, причем не только имитационной (стреттные проведения первой темы побочной партии), но и контрастной. Концентрация приемов—контрастной и имитационной полифонии, сопровождающаяся вычлененнем и масштабным дроблением, приурочивается к концу разработки, нагнетая напряженность звучания.

Фактурно и гармонически динамизированная реприза подхватывает уровень достигнутого напряжения, продолжая стреттные имитации первой темы побочной партии в политональном изложении. Звучат три тональности в терцовом соотношении ми минор, до мажор, ля минор: в ми миноре и ля миноре стреттные проведения тем соответственно деревянными и струнными инструментами, в до мажоре лидийском гармонические фигурации у басов. Художественная цель этого вертикального сочетания—красочность и достижение темброво-гармонической самостоятельности элементов фактуры.

В экспозиции первой части рассматриваемой симфонии масштабно-тематическая и структурная весомость столь значительна, что разделы главной и побочной партии начинают восприниматься как вполне самостоятельные части формы. Причем локальная, местная (в пределах партий) разработочность настолько полна и интенсивна, что уже нет надобности в специальной разработочной части формы. Поэтому после такой громадной экспозиции следует уже реприза, сближающая контрастирующие образы. К первой части этой симфонии мы еще вернемся в связи с рассмотрением сонатности в Виолончельном концерте-рапсодии.

В Симфонии-поэме (Симфония № 3) соотношение масштабов экспозиции и репризы: 323 такта и 126 тактов. Как и в Первой симфонии, экспозиция раскалывается на главную (136 тактов) и побочную (187 тактов) сферы, причем главная партия, хотя и излагает тему в главной тональности, далее столь же текуча в тональном отношении. Тонально-гармоническая неопределенность, зыбкость главной партии в значительной мере способствует «текучести формы», непрерывности ее развития, скрадыванию граней между частями. В главной партии можно обнаружить две темы, первая из которых призывно-торжественного характера (терпко звучащие аккорды 15 солирующих труб), а вторая—моторно-токкатное соло органа. В целом возникают контуры рондообразности благодаря периодическому возвращению фрагментов первой темы, «накладывающейся» на почти непрерывное звучание органа.

Побочная партия, начинающаяся тоже в до мажоре, т. е. в главной(!) тональности, представляет три крупных пласта с обобщающими органными пунктами, которые смещаются по тональностям до мажор, ре бемоль мажор, ми минор, далее идет связка к разработке. Тема побочной партии широко распевная, согретая эмоциональным теплом,

постепенно, в процессе вариационных преобразований приобретает торжественно-гимнический характер. Как справедливо замечает Хубов, побочная партия—это развернутая оркестровая рапсодия. Драматургической особенностью экспозиции этого произведения следует считать соотношение главной и побочной партии как широко развернутого неустойчивого вступления и собственно главной партии, имеющей тонально-гармонически и масштабно-тематически стабилизировавшийся вид: широко развернутая тема на органном пункте тоники главной тональности.

В финале Первой симфонии главная и побочная партии занимают соответственно 70 и 57 тактов. Как и в предыдущих случаях, тема главной партии, не оформляясь структурно, подвергается свободно-вариационному развитию с очень свободным и тональным развитием. Как и в первой части симфонии, в главной партии отсутствует главная тональность. Но, в отличие от предыдущих примеров, между этими партиями осуществляется непрерывный переход, т. е. сквозное развитие пронизывает всю экспозицию и начало разработки до эпизода. Несмотря на то, что тема побочной партии есть вариант танцевально-упругой темы главной, т. е. отсутствует тематический контраст между партиями, тем не менее, фактурно-динамическая разрядка перед побочной партией, а затем установление на достаточном протяжении тоники уменьшенного лада с остинатной фактурно-ритмической фигурой у басов и новое накопление голосов и динамики выявляют в данном месте начало побочной партии, строение и тональный план которой столь же свободны, как и в главной партии.

Примерно сходная картина в отношении типа тематизма, его развития и соотношения между главной и побочной партиями во второй части Второй симфонии: остинатный ритмически-импульсивный танцевальный мотив, составляющий зерно темы[12], получает сквозное развитие на протяжении главной и побочной партий и подвергается дальнейшему развитию в разработке. Тема побочной партии представляет вариант главной темы, причем главная партия и крайние части трехчастной побочной партии идут в главной тональности, на органном пункте доминанты[13], лишь средняя часть побочной партии вносит тональный (органный пункт доминанты тональности ми мажор) и отчасти тематический контраст.

В рассматриваемых двух последних случаях непрерывность тематического развития главной партии имеет определенную тенденцию стирания граней между партиями экспозиции, слияния их в единое

---

[12] Этот мотив заимствован из первой темы побочной партии первой части симфонии.

[13] По существу здесь звучит не столько до минор-мажор, сколько доминантовый лад соль.

целое, чему способствуют тематическое и тональное родство, даже тождество партий.

Можно проследить такую закономерность: в сонатных формах Хачатуряна с более свободным строением экспозиции в главной и побочной партиях в равной мере совмещаются функции экспонирования и собственно развития тем. Возрастание роли местной разработочности тем в партиях, в особенности главной, имеет следствием заметное ослабление роли разработочности в разделе собственно сонатной разработки. Это проявляется или в полном отсутствии сонатной разработки (как это имело место в первой части Первой симфонии), или в ограничении ее масштабов за счет введения в раздел разработки развернутых эпизодов на самостоятельных, новых темах (финал Первой симфонии, Симфония-поэма, вторая часть Второй симфонии).

Вообще эпизоды в разработках—очень частое явление у Хачатуряна, они, как правило, располагаются в самом конце разработки и имеют либо характер обобщающего итога предшествующего разработочного развития, реакции на него (первая и вторая части Второй симфонии), либо это новый контрастный образ, непосредственно не связанный с предыдущим (финал Первой симфонии, финал Скрипичного концерта). Учитывая отмеченное строение экспозиции в виде развернутых разделов главной и побочной партий, заключающих экспонирование и внутреннее развитие тем, придающих этим разделам относительную самостоятельность, логическую весомость, а также наличие в разработке тематически самостоятельных эпизодов, можно утверждать о синтезе в музыке некоторых сонатных форм Хачатуряна принципов сонатной и контрастно-составной форм. Этот синтез, в свою очередь, является отражением коренного для композитора рапсодийно-импровизационного метода музыкального мышления.

Несколько слов о нетрадиционных репризах в сонатных формах Хачатуряна. Отклонения от традиций сводятся: 1) к пропуску в репризе побочной партии или ее значительной части, 2) проведению побочной партии в тональности экспозиции, причем нередко в контрапункте с главной темой. Эти отклонения от «нормы» в репризе (часто обусловленные некоторыми особенностями строения экспозиции и разработки) привносят в сонатную форму элементы сложной трехчастности. Выявление черт сложной трехчастности в сонатной форме характерно для обоих типов трактовки сонатной формы в музыке Хачатуряна, но ярче оно представлено именно в нетрадиционных случаях. Каковы формы проявления трехчастности в сонатных формах Хачатуряна? Выделим две.

1. Типичная *поначалу* сонатная форма *к концу* приобретает черты сложной трехчастной формы. Это проявляется в двух возможных вариантах, когда: а) отсутствует побочная партия, т. е. реприза утрачивает свою «сонатную» функцию динамического синтеза, тем и уподоб-

ляется репризе трехчастной формы, что имеет место в «Поэме о Сталине» и во второй части Второй симфонии[14].

Кроме того, б) в сонатную форму вносятся характерные *тональные* признаки сложной трехчастности, связанные с проведением темы побочной партии в экспозиции и репризе в одной тональности. Примером могут служить первая часть Скрипичного концерта, Торжественная поэма, Симфония-поэма, финал Первой симфонии, частично первая часть Фортепианного концерта, кроме того, первая часть Фортепианной сонаты[15].

2. Сонатная форма резко членится таким образом, что вырисовываются общие конструктивные черты сложной трехчастности. При этом: а) сонатная экспозиция и разработка, взятые вместе, соответствуют первой части сложной трехчастной формы, эпизод в конце разработки—«эпизоду» (трио), а динамизированная сонатная реприза уподобля-

---

[14] Во второй части Второй симфонии в репризе опущена не вся побочная партия, а ее средняя часть, в которой излагалась ярко контрастная тема в побочной тональности. Сохранившиеся в репризе крайние части побочной партии в экспозиции ни тонально, ни тематически не контрастируют с главной партией.

[15] Причины проведения побочной партии в репризе в той же тональности, что и в экспозиции, в каждом случае индивидуальны. Так, например, в Симфонии-поэме проведение побочной партии в репризе, как и в экспозиции, в одной и той же тональности связано с тем, что это главная тональность произведения, и она поэтому естественна здесь в репризе. Сближение контрастирующих тем осуществляется уже не тональными, а фактурно (контрапункт тем) динамическими и тембровыми средствами. В финале Первой симфонии главная и побочная партии в тональном сближении не нуждаются, поскольку побочная тема есть вариант главной темы. В первой части Скрипичного концерта, а также в Торжественной поэме отсутствие тонального сближения, т. е. проведения и побочной партии в главной тональности в репризе, возможно, объясняется тем, что за репризой следуют коды с традиционным у Хачатуряна выдерживанием главной тональности (что в противном случае могло привести к тональной статичности), к тому же в Скрипичном концерте темы главной и побочной уже подверглись сближению в разработке сонатной формы. В «Торжественной поэме» побочная партия уже звучала в главной тональности в разработке, поэтому естественно отсутствие ее в репризе. О первой части Первой симфонии см. далее.

Случаи проведения побочной партии в экспозиции и репризе в одной и той же тональности изредка встречаются, кажется, после Шопена (см. Балладу соль минор, Концерт фа минор, Лист, «Патетический концерт»; Стравинский, «Симфония» в трех частях, Шостакович, Квартет № 8). Кстати, у Шопена в первой части Трио, в первой части ми-минорного концерта и до-диез минорном скерцо встречаются случаи, когда главная и побочная партии в экспозиции идут в главной тональности.

Отмеченные здесь отклонения от традиционных тональных норм побочной партии в экспозиции и репризе в музыке Хачатуряна следует расценивать как одно из важных, но частных проявлений направленности его сонатной формы в сторону выявления элементов сложной трехчастности.

ется репризе сложной трехчастной формы. Этот случай имеет место в первой части Второй симфонии. Подобное членение сонатной формы выглядит в виде схемы так: б) Масштабно-развернутая главная партия экспозиции становится первой частью сложной трехчастной формы, побочная партия экспозиции (нередко совместно с эпизодом разработки) образует среднюю часть, а сжатая сонатная реприза (к тому же иногда тема побочной партии проходит в контрапункте с главной темой и частично в тональности экспозиции) превращается в репризу сложной трехчастной формы. Так построена первая часть Первой симфонии и финал Скрипичного концерта. Подобное членение сонатной формы можно представить в виде следующей схемы:

Экспозиция	Разработка		Реприза
гл. п. св. п. п. п. А Б В	$А_1$ $Б_1$	Эпизод Э	А Б В $А_2$ $Б_2$
I часть		II часть	III часть

Таким образом, почти во всех симфонических произведениях Хачатуряна сонатность своеобразно переплетается с трехчастностью[16].

Возвращаясь к вопросу новизны формы в концертах-рапсодиях, остановимся на строении Виолончельного концерта-рапсодии. Для выявления новых черт сравним формы Виолончельного концерта-рапсодии и в первой части Первой симфонии, так как именно между этими сочинениями наибольшее структурное сходство. Оно заключается в наличии в них свойств сонатной формы без разработки и сложной трехчастной. Кроме того, в обоих произведениях одна из частей представляет свободное фугато. Различие же в том, что в первой части Первой симфонии основой формы является сонатность, в которую вносятся элементы трехчастности, а в виолончельном произведении— наоборот, основой является сложная трехчастная форма, в которую вносятся черты сонатности, т. е. различие в акценте на тот или другой принцип формообразования, он же (акцент) обусловлен в конечном счете жанром произведений. Определяющим разновидность структуры моментом в этих произведениях является репризный раздел формы.

В первой части Первой симфонии несмотря на сохранение в основном в побочной партии экспозиционной тональности, реприза выполняет свою сонатную функцию—сближает по характеру контрастирующие темы, благодаря: сильнейшему сжатию масштабов (79 тактов репризы против 264 тактов экспозиции), ускорению и установлению единого темпа и полному снятию цезуры между партиями, вплоть

[16] Чтобы не перегружать изложение, сознательно не касаемся роли вариационного начала в сонатной форме.

до контрапунктического подключения побочной темы в момент звучания главной темы. В результате значительной трансформации главная партия в репризе приобрела оживленный скерцозно-танцевальный характер, и побочная партия как бы втягивается в оживленно-танцевальный образный план действия.

В целом реприза содержит рондообразное чередование тем главной и побочной партии:

гл. п.	пп.	гл. п.	п. п.	гл. п.
25т	5т+15	15т	4т	16т+8т
d,f	gs h	h, d, fis, e	a	fis d

Это обстоятельство является мощным динамизирующим развитие фактором, ибо достигается неоднократность и временная сжатость тематических смен. О проявлении черт сложной трехчастности речь уже шла.

В Виолончельном концерте-рапсодии третья часть «недорастает» до значения полноценной сонатной репризы. Обусловлено это тем, что вторая тема концерта звучит в самом начале репризы, как контрапункт к главной теме в виде всего лишь трех однократных построений (к тому же разъединенных паузами). И хотя к концу первой вариации главной темы композитор осуществляет синтез интонаций первой и второй тем, все же «удельный» вес второй темы в репризе несоизмеримо скромен: количество (78 тактов репризы в виде вариаций на первую тему и 3—7 тактов материала второй темы) и отмеченный характер (фрагментарность) изложения второй темы не дают оснований усматривать здесь наличие побочной партии репризы. В целом, вторая тема звучит в в репризе как преломленные сквозь лирико-драматический характер главной темы «олириченные» отзвуки образа напористой, подвижной танцевальности.

Представляет интерес кода концерта-рапсодии, в которой (как отмечалось) делается вторая «попытка» сонатного сближения, но уже первой темы со второй.

Таким образом, в Виолончельном концерте-расподии трехчастная композиция с кодой насыщается сонатным принципом образного сближения контрастирующих тем, причем сближением двойным. Следовательно, при всем различии жанров и строений Виолончельного концерта-рапсодии и первой части Первой симфонии, между ними сохраняется общность в виде стилистической черты формообразования у Хачатуряна—синтетической сонатно-трехчастности.

Последние произведения композитора свидетельствуют о начале нового этапа его творческого пути, который, как и более ранние, органично, естественно и плавно, без каких-либо судорожно крутых переломов, вырастает из предыдущего периода. Налицо глубокая преемственность между периодами творчества во всех генеральных компонентах музыки композитора. Как отмечалось, рассматриваемые произведения свидетельствуют о чертах «синтетичности» нового периода

творчества Хачатуряна в отношении жанров, форм, круга образов, откристаллизовавшихся в его ранних и зрелых произведениях.

В сочинениях 60-х годов композитор отдает предпочтение более сдержанному и уравновешенному характеру эмоционального высказывания. Они отмечены талантом и мастерством крупного зрелого художника, сохранившего юношескую непосредственность впечатлений.

Произведения эти глубоко современны как по кругу образов, их эмоциональной «заразительности», так и по средствам воплощения художественного замысла. В концертах-рапсодиях, сонате Хачатурян достигает необходимого художественно целесообразного лаконизма, «собранности» формы целого и частей, избегает неоправданных длиннот, перегруженности звучаний. Заметно «облегчилась» оркестровая ткань, она стала прозрачной. Даже ряд средств выразительности, в которых обнаруживаются общестилистические черты творчества композитора, претерпели некоторые изменения, направленные в сторону выявления современных эстетических норм музыкального мышления. Это касается гармонического языка, который становится со временем все тоньше и колористичнее, в особенности в связи с полифункциональными и политональными малосекундовыми сочетаниями; это касается вопросов фактуры, в особенности остинато, протяженность которых значительно сократилась, а басовый голос приобрел большую мелодическую самостоятельность и свободу; наконец, формы, рапсодийно-импровизационная основа которых насыщается или «сдерживается», «упорядочивается» сонатно-трехчастным конструктивным началом, благодаря чему в большинстве сочинений композитора возникает новая современная контрастно-составная сонатная форма.

Эволюция стиля произведений 60-х годов, определяемая потребностью реализации новых художественных задач средствами современного музыкального искусства, закономерно обусловлена всем ходом творческого развития Хачатуряна. Ее почвенность несомненна, ибо композитор неизменно опирается на богатейшие пласты народной музыки, одновременно учитывая, творчески претворяя опыт великих композиторов-классиков прошлого и настоящего столетий. Отсюда— доступность, обусловливающая широкую популярность его искусства среди любителей музыки.

И. ТИГРАНОВА

О ЛИРИЧЕСКОМ В БАЛЕТЕ «ГАЯНЭ»

Великая Отечественная война... Тяжелые испытания... Героический подвиг народа. Сама жизнь внесла в искусство новое содержание, новые конфликты, образы и потребовала новых средств для их правдивого воплощения.

Если в 30-е годы творчество Хачатуряна воспевало счастливую жизнь возрожденной страны, а его светлая, мажорная, многокрасочная музыка с огромной силой утверждала радость бытия, то в годы войны в произведениях композитора появились и новые идейные мотивы. В музыку Хачатуряна ворвались трагедийные и героические образы, насыщая ее сильным драматизмом, яркими контрастами, большим эмоциональным накалом. Таковы его многие произведения: патриотические песни военных лет, музыка к кинофильмам и драматическим спектаклям и, прежде всего, Вторая симфония и балет «Гаянэ».

Глубже, многограннее стало творчество композитора, все больше стали привлекать его широкие обобщающие художественные замыслы. Соответственно шире, богаче становилась лирика Хачатуряна, поднимаясь до значения гражданственной лирики, до воплощения больших этических проблем.

Среди наиболее значительных произведений этого периода, в которых лирические образы занимают особенно большое место, выделяется балет «Гаянэ».

«Гаянэ»[1] Хачатуряна—выдающееся явление музыкально-хореографического искусства, один из лучших балетов на советскую тему. Это талантливое произведение примечательно во многих отношениях. Преж-

---

[1] Премьера состоялась 3 декабря 1942 г. в Перми в исполнении артистов Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова, эвакуированных туда в начале войны. В Ереване поставлен впервые в 1947 г. Идет на многих сценах Советского Союза и за рубежом.

де всего, «Гаянэ»—один из первых армянских балетов[2]. Опираясь на народное музыкально-танцевальное искусство, традиции классического балета и симфонической музыки, на опыт советского музыкально-хореографического творчества, Хачатурян создал ярко самобытное, новаторское произведение, по праву вошедшее в советскую многонациональную классику. В 1943 г. он был удостоен Государственной премии I степени.

Одной из главных творческих задач, талантливо решенных Хачатуряном в музыке балета, явилась задача создания образа положительного героя нашего времени. Основная гуманистическая тема балета—тема нового человека, нового отношения к Родине, труду, требовательного, бескомпромиссного отношения к семье; человека-патриота, сочетающего свои личные интересы с общественными—раскрывается ярче всего в центральном образе балета—в образе Гаянэ. И Гаянэ не риторическая фигура, носитель отвлеченной идеи, а живой индивидуальный образ, сложный человеческий характер, с богатым духовным миром, противоречивыми душевными переживаниями.

Социально значимая тема, напряженный драматический конфликт, массовые народные сцены сочетаются в балете «Гаянэ» с удивительным лиризмом, пронизывающим все поры его музыки. «Гаянэ»—один из самых лирических балетов нашего времени. В этом отношении, как и в стремлении к симфонизации балета, к его драматическому осмыслению, к построению его по законам крупных музыкальных форм, Хачатурян следует традициям Чайковского и Прокофьева. Это проявляется во многом: и в центральной сквозной роли лирического образа, и в методах его подготовки, подачи, развития, и, что очень важно, в самой трактовке танцевальности музыки. «Гаянэ» насыщена многообразными формами армянской народной танцевальной музыки с ее богатством и разнообразием ритма, который органично сочетается, связывается с песенным мелодийным началом, перерастая в своеобразную ритмо-интонационную кантилену. Кстати, для этого были свои предпосылки и в самой пластике народных танцев, лирических девичьих танцев с их «пением рук», еле заметным скольжением, плавными изгибами всего тела. Бытовой, характерный танец в его прикладном значении Хачатурян часто переосмысливает, насыщает большим психологическим содержанием, симфонизирует, включая в общее непрерывное становление драматургии. Народно-танцевальные жанры взаимодейст-

---

[2] Написанный Хачатуряном до «Гаянэ» балет «Счастье», хотя и был в 1939 г. с успехом показан на декаде армянского музыкального искусства в Москве, все же был своеобразным подступом к «Гаянэ». Некоторые сюжетно-тематические положения, идейные мотивы, образы, многие музыкальные номера перешли из него в новый балет, причем «Гаянэ» по замыслу, драматургии, симфоничности и мастерству стоит намного выше «Счастья».

вуют в «Гаянэ» с формами классического балета (адажио, вариации, pas de deux, pas de Trois и т. д.), а также с жанрами, восходящими к вокальной (колыбельная, речитативы, монологи) и инструментальной музыке (инвенция, симфонические картины «Рассвет», «Пожар» и т. д.). Кроме того, отдельные номера, сцены объединяются по принципу сюиты (последний акт), рондо (первый акт), сонатной драматургии (сцена ссоры).

Партитура балета «Гаянэ» вся как бы высвечена изнутри лучами южного солнца. Она переливается красками то прозрачными, то густыми; то сверкает яркими мазками или ложится мягкими тенями. И за всем этим—солнце, свет, небо, зелень родной композитору природы Армении. Подобно Первой симфонии, Фортепианному и Скрипичному концертам, и здесь (но на иной жанровой основе) очень поэтичны музыкальные (и хореографические) пейзажи, вызывающие ассоциации с пейзажами Сарьяна. Причем не только яркостью красок, обилием света и воздуха, но и глубоким лирическим ощущением Родины, родного. Здесь можно вспомнить такие полные обаяния номера, как «Сбор хлопка», «Танец хлопка», «Танец ковровщиц» и др. С большим художественным тактом и вкусом использует в них Хачатурян армянские народные танцы. Именно эти номера могут служить прекрасными примерами лиризации, песенного насыщения и композиционного обогащения народных плясок. Каждый из этих номеров, как и многих других в балете, драгоценный алмаз, засверкавший новыми гранями под рукой такого мастера, как Хачатурян. Так, например, взяв в основу первого танца «Сбор хлопка» народную мелодию «Пшати цар», тонко почувствовав ее характер, стиль, интонационные, ритмические особенности, композитор смело обогащает ее приемами мотивного варьирования, ладовой нюансировки (сочетание в разных голосах разных ладовых оборотов), органично вводит орнаментирующие фигурации, подголоски.

Тема, излагаемая сперва деревянными, затем медью, достигает сильного tutti. Здесь невольно хочется вспомнить слова Хачатуряна: «Принцип бережного и чуткого отношения к народной мелодии, при котором композитор, оставляя тему в неприкосновенности, стремится обогатить ее гармонией и полифонией, расширить и усилить ее выразительные возможности колористическими средствами оркестра и хора и т. п., может быть весьма плодотворным»[3].

На народных мелодиях («Гна ари, ман ари», «Аштараки» и «Дарико оинар») основан и второй номер—«Танец хлопка», развивающийся по принципу рондо, где в виде рефрена выступает первая мелодия. Здесь также бросаются в глаза приемы полиритмии, сочетание самостоятельных голосов—одновременно с грациозной, изящной главной темой у скрипок, выразительно звучат наигрыш флейты и засурдиненной трубы. Очень изящен, лиричен также «Танец ковровщиц» (одна

[3] Как я понимаю народность в музыке, «Советская музыка», 1952, № 5.

из тем его построена на интонациях народной мелодии «Калоси пркен» («Ободок колеса»). «Тонким плетением мелодии, мягкими подголосками, имитациями, красочными ладовыми сопоставлениями (на выдержанную тонику в басу накладываются в других голосах мотивы, находящиеся в различных ладовых сферах), наконец, своей удивительной напевностью этот танец напоминает некоторые девичьи лирические хоры и танцы Комитаса и Спендиарова»[4].

Таким же лирическим обаянием отмечены и индивидуальные образы. Жизнерадостная, кокетливая Нунэ с ее грациозными, капризно ритмованными вариациями (№ 10а) и исполненная неги и нежности Айша. Ее танец (№16), где на основную мелодию у скрипок с томными завораживающими повторами отдельных, небольших по диапазону оборотов, накладывается, словно тончайший тканный узор, выразительный голос у флейт, звучит пленительной песней любви.

Одной из поэтичнейших картин в балете является картина рассвета (№15). Здесь полностью раскрывается талант Хачатуряна—колориста, мастера лирического пейзажа. Это своеобразный музыкальный plaineir, где и широта регистровых многопластовых, политональных наложений, трепещущее тремоло верхних голосов, томные «вздохи» виолончелей и арфы, плавное ведение у солирующей флейты мелодии, близкой напеву «Гиджас» (ранее использованным Спендиаровым в «Ереванских этюдах»),—все создает ощущение воздуха, пробуждения природы.

В яркой, талантливой музыке балета проявилась характерная особенность творческого почерка Хачатуряна—умение живо и непосредственно, горячо и искренне передавать в музыкальных образах многообразные стороны действительности, острые жизненные конфликты, а также умение «извлечь поэзию из прозы жизни» (В. Белинский). Очевидно, именно это и обусловило необычайную лирическую настроенность произведения вопреки некоторой будничности и прозаичности либретто.

Но наибольшее свое выражение лирическое начало получает в глубоко драматическом образе Гаянэ. Его музыкальному воплощению Хачатурян отдает самые теплые и душевные интонации, самые широкие и выразительные мелодии, самые сокровенные лирические высказывания. И интересно, что будучи во многом подготовленным предшествующими произведениями, вобрав интонации, обороты, образные штрихи, скажем, лирических тем Фортепианного и Скрипичного концертов, сам балет явился источником и интонационным, и эмоциональным для лирических образов таких произведений, как II симфония, Виолончельный концерт, балет «Спартак», вплоть до рапсодий.

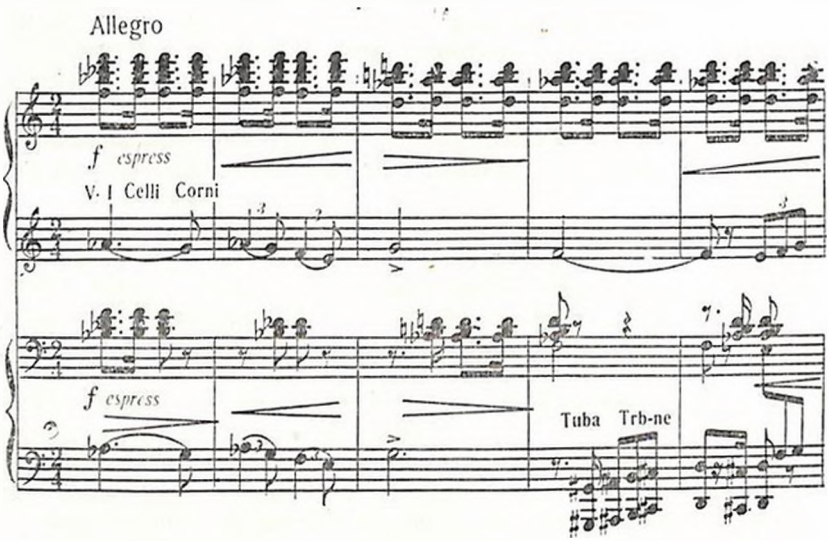
Экспозиция образа Гаянэ дана в I акте, главным образом в №№ 3а, 6, 8. Гаянэ среди девушек на колхозном поле. Это яркая, полнокровная

---

[4] *Г. Тигранов.* Армянский музыкальный театр, т. II, Ереван, 1960, стр. 168.

жанрово-бытовая сцена. Следующие друг за другом в едином симфоническом развитии столь различные по настроению и характеру танцы, как «Сбор хлопка», с характерным капризно ритмованным рисунком, полный пленительной грации, изящества «Танец хлопка» и мужественно-героический «Танец мужчин», создают ощущение радости бытия, счастья, обретенного в совместном труде. Здесь в музыке мы еще не замечаем индивидуальных черт героини; дан коллективный образ колхозников, созидателей новой жизни—и в неотделимости от них Гаянэ.

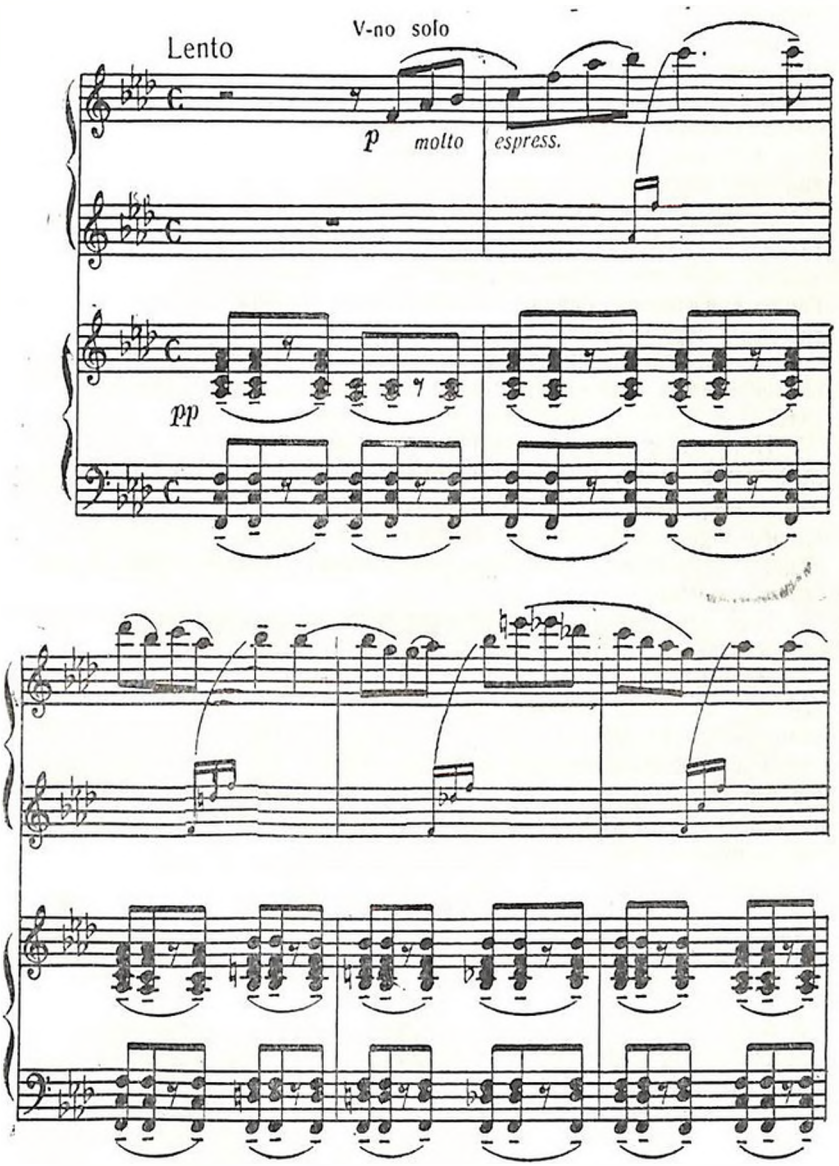
Но вот в музыку, рисующую мирный труд, вкрадываются зловеще-напряженные интонации, связанные с образом предателя Гико—мужа Гаянэ (№ 3а—сцена ссоры). Взволнованно, трепетно звучащий мотив, а затем драматически напряженная, насыщенная большой эмоциональной силой тема («тема борьбы») раскрывают переживания Гаянэ,—ее возмущение, стыд за мужа, гнев.



Сталкиваются два музыкальных образа. Первый (струнные, валторны)—образ Гаянэ, глубоко страдающей от жестокости и грубости мужа. Звучит страстная, насыщенная большим драматизмом тема, выросшая из смятенных интонаций предшествующего мотива. И наперерез ей у труб и тромбонов идут грозные, поступенно восходящие октавы—зловещая тема Гико и злоумышленников.

В заключающем сцену ссоры эпизоде, в момент наивысшего напряжения, на кульминации звучание обрывается. Наступает экспозиция других сторон образа героини.

Вслед за небольшим импровизационным вступлением (соло фагота), у солирующей скрипки (Lento) задумчиво звучит очень выразительная, теплая лирическая мелодия.



Большая певучесть, устремленность мелодии вверх, ясные диатонические гармонии придают лирической теме приподнятый, возвышенный

характер. Она звучит светло и проникновенно. И лишь в конце, разложенный аккорд с характерным звучанием увеличенной секунды (ges-a) вносит печальные интонации и словно предвещает испытания, ожидающие Гаянэ. В этой лейттеме вся Гаянэ; ее пленительный в своей душевной чистоте и непосредственности, глубоко поэтичный, женственный внешний и внутренний облик.

В основу танца Гаянэ (№ 6) в этом же акте легли интонации и обороты из Lento. Но если там их отличал гармонический склад изложения, то здесь они развиваются в виде двухголосной инвенции (засурдиненные скрипки), с характерными выдержанными звуками.

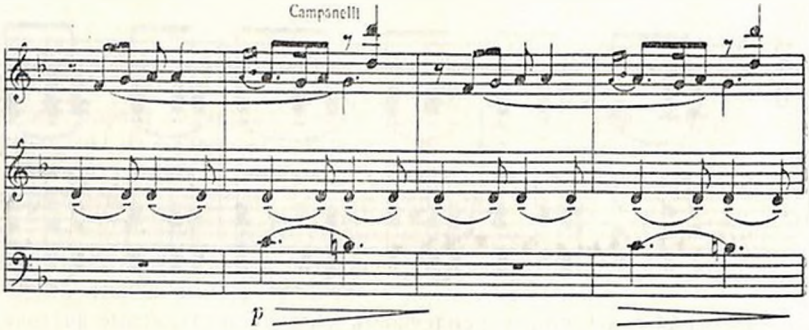
Эмоциональным контрастом всему предшествующему выступает танец Гаянэ (№ 8)—соло арфы. Просветленные, а порой даже восторженные арпеджио арфы передают еще не совсем осознанное чувство Гаянэ к Казакову. Гаянэ на мгновенье словно забывает о своих тяжелых переживаниях.

Дальнейшее развитие, столкновение с враждебными силами, вовлекающими Гаянэ в драматические события, происходят во втором акте.

Печально звучит несколько видоизмененная лейттема Гаянэ. Тусклый тембр альта, речитативно-декламационный характер высказывания, нисходящие триольные обороты, словно причитающие повторы одного звука, характерные ходы на увеличенную секунду—все это создает ощущение скованности, сдержанности, недосказанности выражаемых чувств.

Весь следующий эпизод построен на сильно драматизированных темах борьбы и Гико (№ 12).

Непосредственно за этой сценой (attacca) следует колыбельная (№ 13, Andante)—один из вдохновеннейших и самых прекрасных номеров балета. Вот один из примеров перерастания жанров народной песни в симфонизированное балетное адажио. Мягкими выразительными штрихами сумел передать композитор чувства матери, укачивающей ребенка; настроение Гаянэ, оставшейся наедине со своими думами и переживаниями.



После печально-задумчивой фразы гобоя, на мерно пульсирующем «ре» (арфа и фагот), создающем впечатление убаюкивания, спокойно льется нежная, овеянная светлой грустью мелодия.

Здесь хочется отметить и мягкий, характерный для многих армянских народных лирических песен восходящий поступенный запев; и придающие мелодии особую выразительность «молящие» интонации в синкопированных триолях. А эпизодически появляющееся звучание нисходящих фразок у деревянных духовых в верхнем регистре привносит в музыку особое изящество, грацию и пластичность.

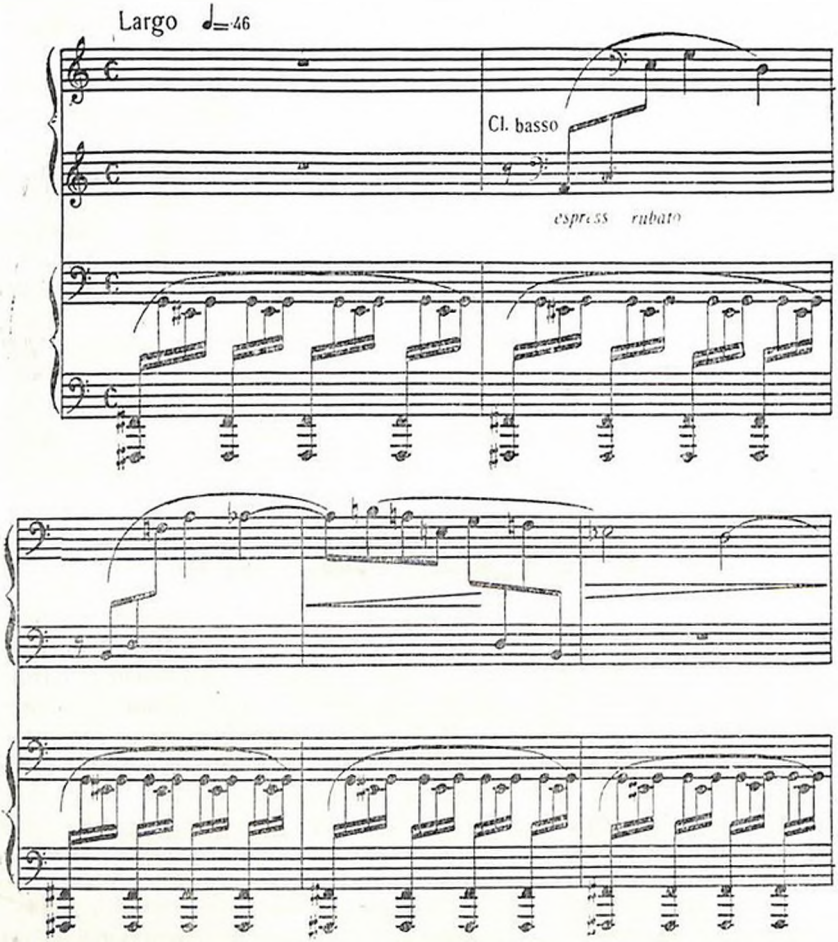
Эмоциональной кульминацией в колыбельной является средний раздел—здесь прорывается наружу до этого времени сдерживаемые чувства Гаянэ.

Музыка становится взволнованной, драматически-напряженной. В ее основе лежат интонации печальной фразы гобоя, с которой начинается колыбельная, но благодаря напряженно-вторгающимся пассажам струнных, обостренным уменьшенным гармониям, настойчивым мотивным повторам, восходящим секвенциям, регистровым сопоставлениям, эта фраза здесь преображается. Она выражает отчаяние и вместе с тем проникнута чувством протеста. Но даже в высший момент отчаянья и горя образ героини отмечен чертами исключительной женственности и поэтичности. Не потому ли в конце среднего раздела Хачатурян органично вплетает ритмоинтонации одного из самых тонких по изяществу и обаянию армянских народных танцев «Чем крна хахал»?

Появляются Гико и злоумышленники (№ 14, Moderato). Гико сообщает о своем решении поджечь колхоз. Гаянэ стремится воспрепятствовать осуществлению их предательского замысла, но Гико неумолим. Заперев Гаянэ, он убегает. В большом симфоническом развитии, в напряженных полифонических взаимодействиях сталкиваются грозная, зловещая тема Гико, с одной стороны, и молящие интонации колыбельной, гневный, канонически развиваемый мотив Гаянэ из темы борьбы—с другой. Затем на фоне остинатной фигуры арфы звучит искаженная лейттема Гаянэ (см. пример на стр. 236).

Ее с трудом можно узнать: вместо широкого восходящего движения—трепещущие фразки, прерываемые паузами; вместо разложенного трезвучия с проходящими звуками (f-moll)—септаккорд с неразрешенной септимой, который воспринимается словно вопрос без ответа. Во всем этом ощущается бессилие, усталость, отчаяние Гаянэ, как бы смирившейся с создавшимся положением. Но вот новый взрыв чувств—в туттийной звучности оркестра мотив борьбы, гнева: Гаянэ полна решимости предотвратить готовящееся преступление.

Таким образом во втором акте проявились новые черты образа Гаянэ: нежность материнства, страдания оскорбленной жены, стойкость и мужество гражданки—и все это через новые эмоциональные оттенки основных интонаций и тематизма Гаянэ, через их интенсивную драматизацию и симфоническое развитие (№ 14 напоминает по напряженности столкновения тем-образов сонатно-симфоническую разра-



ботку). Такая же, но еще более развитая и драматически напряженная разработка в третьем акте (№ 24а и 25—«Пожар»). Гико и злоумышленники поджигают колхозные склады и пытаются скрыться. Но их останавливает и разоблачает Гаянэ. Охваченный яростью Гико ранит ее кинжалом.

В этой сцене большого симфонического накала достигает тема борьбы. Это—кульминация драматического действия и вместе с тем именно здесь наступает и развязка того драматургического конфликта, завязка которого происходила в сцене ссоры (I акт.).

Тема Гико и злоумышленников звучит сперва глухо и отдаленно, словно крадучись (фаготы). Затем с каждым повтором (в терцовом, аккордовом изложении) она достигает все большей силы звучности, приобретая зловеще-угрожающий характер. После ее стреттного проведения, непосредственно выливающегося в выравненное трольное нагнетание, на кульминации появляются интонации, близкие теме Гаянэ. Здесь можно говорить о слиянии двух мотивов в один очень напряженный интонационный образ— настолько в этот момент переплелись судьбы Гаянэ и Гико.

Трольное оневание основных звуков с последующим переходом в «стонущие» секунды, сочетание трехдольности с двухдольностью из ритмо-интонационного круга Гаянэ и вместе с тем постепенные хроматические ходы—угрожающе-непримиримые в басах и взволнованно-напряженные в верхних регистрах, а также сопоставление двойственного лада фригийско-локрийской системы, смещение акцентов, восходящие секвенции, противопоставление героического мотива Казакова теме Гико повышают общую напряженность звучания, усиливают нагнетание.

Вся эта музыкальная сцена, насыщенная большим симфоническим нарастанием, конфликтным столкновением тем, заканчивается полным «распадом» темы Гико (от нее остаются лишь одни ритмические контуры) и непосредственно переходит в лирическое высказывание Гаянэ (Adagio)—эмоционально-смысловой вывод всей картины.

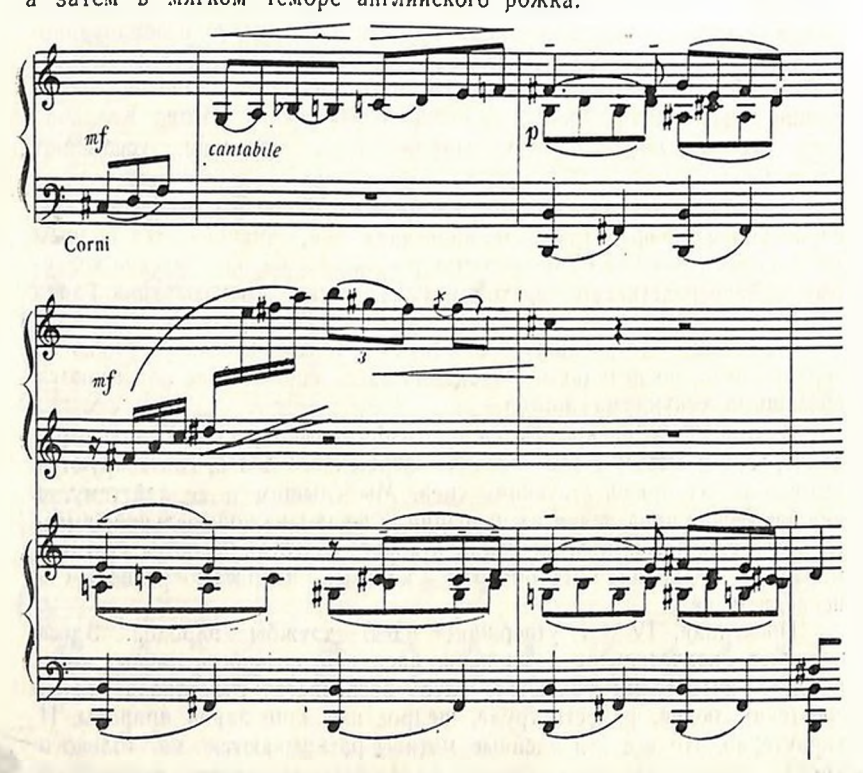
По своему настроению оно близко к танцу—рассказу Гаянэ из первого акта, но печальные интонации здесь еще больше обостряются щемящими секундами альтов.

В этой сцене раскрываются противоречивые чувства Гаянэ: страдание, горе и вместе с тем сознание свершенного долга, синтезируются интонации из предшествующих сцен. Мы слышим и ее лейттему, и диалогические проведения из инвенции, и фразы из колыбельной; вместе с тем уже здесь, в особенности в конце, подготавливаются светлые, мажорные интонационные обороты, которые полностью расцветут в последнем акте.

Последний, IV акт, утверждает идею дружбы народов. Здесь получает окончательное завершение идея неразрывности личных интересов с интересами общества; здесь воспевается счастливая жизнь советских людей, радость труда, щедрое изобилие даров природы. И характерно, что все эти идейные мотивы раскрываются не только в ярких, сочных массовых сценах, но и опять-таки через лирический образ главной героини. Судьба Гаянэ неотрывна от судьбы коллектива, обретенное ею счастье—итог жизненной борьбы, наконец, любовь ее к

Казакову приобретает значение одного из проявлений (в личном, интимном плане) дружбы армянского и русского народов. Как мы видим, лирическая тема Гаянэ обогащается важными, типичными для нашей эпохи чертами; само понятие лирики здесь безмерно расширяется, а соответственно происходит и дальнейшее интонационное обогащение образа Гаянэ. Он как бы весь просветляется, из него совершенно исчезают скорбные, стонущие интонации, смятенные, тревожные обороты. Утверждая лирику радости и счастья, полнокровности жизни, выступают столь характерные для музыки Хачатуряна светлые, мажорные звучания. Образ Гаянэ здесь, как и в первом акте, неразрывно связан со всем действием, со всеми массовыми сценами празднества по случаю сбора нового урожая, с непрерывным потоком танцев, но индивидуализированными «высказываниями» ее являются эпизоды в сцене (26) и Adagio

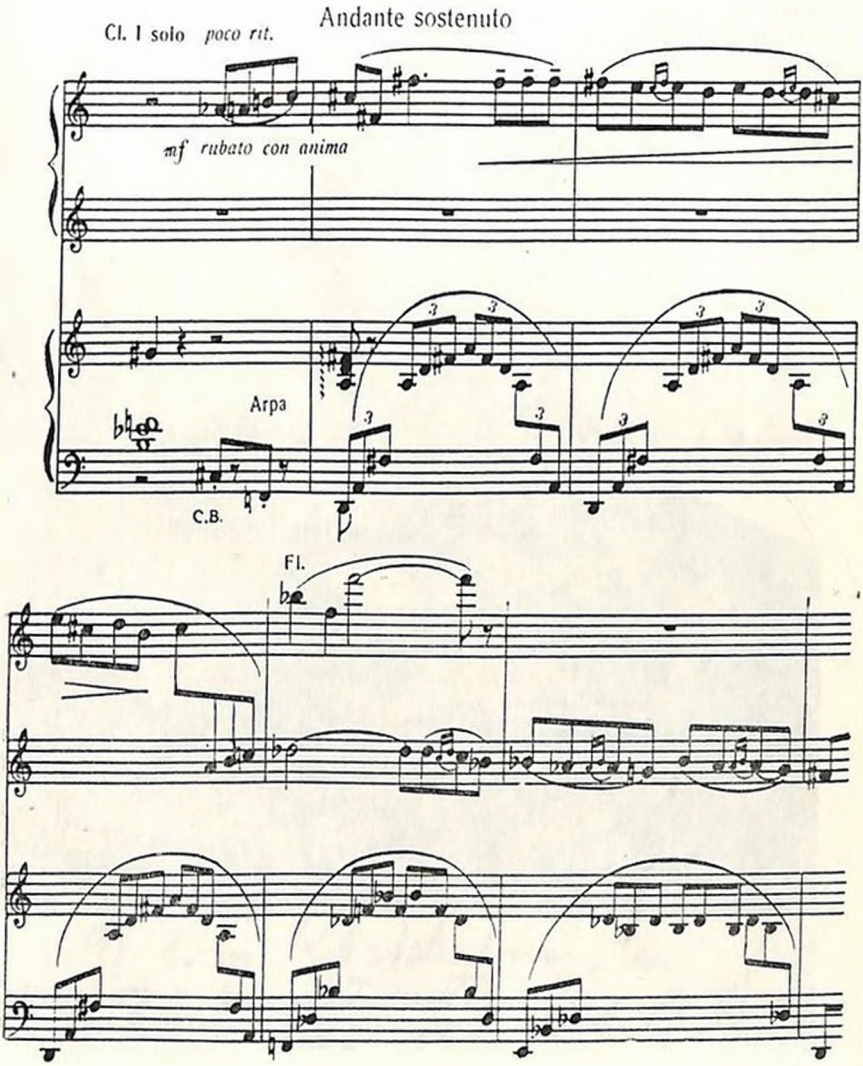
Вновь появляется ее тема в восторженном звучании валторн, а затем в мягком тембре английского рожка.



Радостно опевают ее оживленные фигурации солирующей скрипки. Включаются танцевальные ритмы. Далее (Andante sostenuto) мелоди-

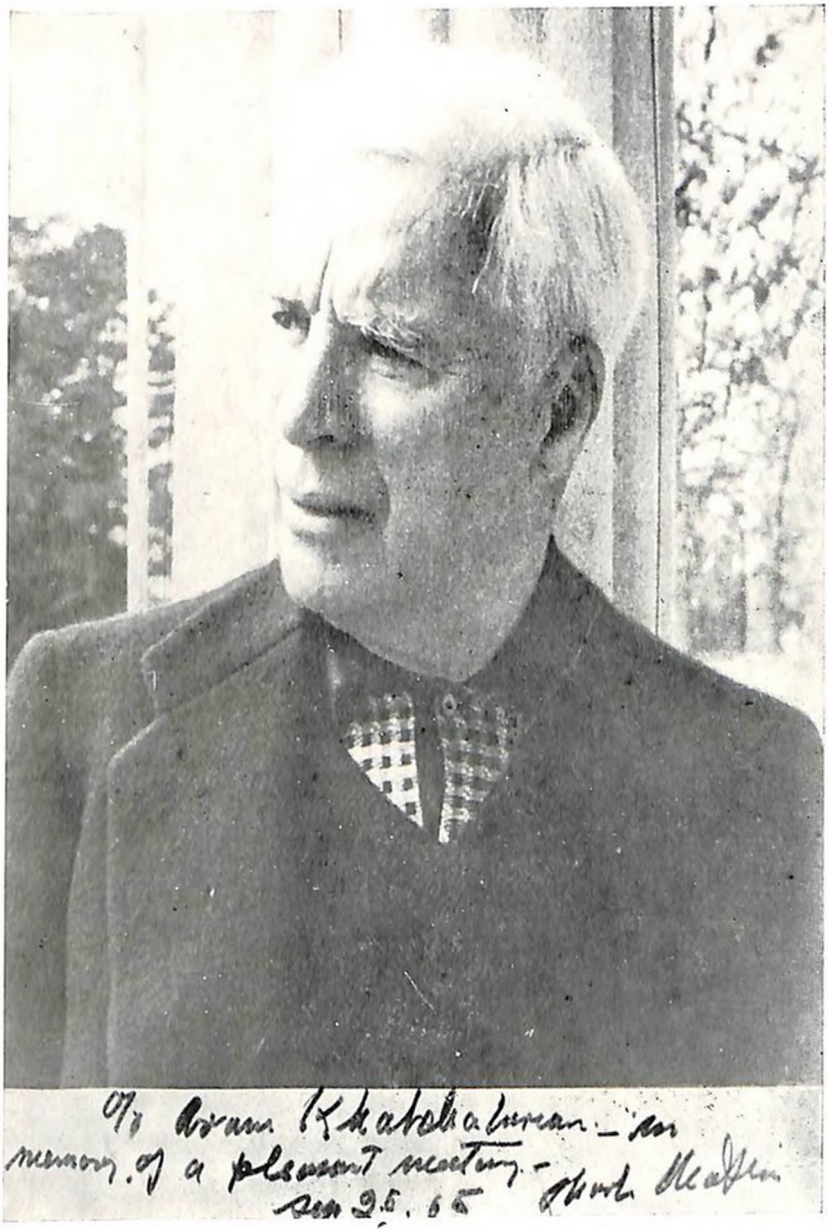
зированные, выравненные (в прошлом стонущие) интонации начала колыбельной, вводят непосредственно в широко льющуюся, ликующе-приподнятую тему—словно Гаянэ, сбросив с себя все горести и печали, полная радости и надежд, вступает в новую жизнь.

Плавный, арпеджиообразный аккомпанемент арфы, октавные скачки в мелодии, расширение диапазона, мягкие грациозные секундовые скольжения, нежный поступенный запев, необычайно свежо и светло



звучащее сопоставление D-dur и b-moll—все это создает удивительно гармоничный образ ничем не омраченного счастья.

Как мы видели, музыкальный образ Гаянэ дан в большом развитии, росте: от светлой грусти, сосредоточенной лирики начала и первых двух танцев во II акте, через сильнейшие драматические конфликты во II и III актах к проявлению восторженных лирических чувств в IV акте. Это позволяет говорить о подлинном симфонизме образа Гаянэ. Гаянэ—замечательный пример того, как лирический образ приобретает сквозное значение, вовлекается в напряженный поток драматического развития, как личная интимная драма возвышается до гражданской, связывается с социальными и этическими проблемами.



Фотография Чарли Чаплина, подаренная А. Хачатуряну.

На репетиции с Дрезденским симфоническим оркестром (Дрезден, 1965).

После знакомства на Кубе в 1960 году—сердечная встреча А. Хачатуряна и Эрнесто Гевара в Москве в 1965 году.

На отдыхе. Арам Хачатурян и Католикос всех армян Вазген I (Чехословакия, Карловы Вары, 1966).

А. Хачатурян и Кара Караев (1966).

А. Хачатурян и композитор Самуэл Барбер (США).

Три месяца в 1968 году Арам Хачатурян провел в США. В девяти городах этой страны он выступил с концертами. В Нью-Йорке А. Хачатурян встретился с Генеральным секретарем ООН У Таном.

Арам Хачатурян и его сын—Карэн Хачатурян (Москва 1968).

Г. ШНЕЕРСОН

МУЗЫКА А. ХАЧАТУРЯНА ЗА РУБЕЖОМ

Варшава. Сентябрь 1962 года. Улицы польской столицы пестрят красочными афишами Международного музыкального фестиваля «Варшавская осень». Ежедневные утренние и вечерние концерты собирают тысячи посетителей, в том числе гостей из многих стран Европы и Америки. В симфонических и камерных программах фестиваля широко представлены разнообразные сочинения композиторов XX века, с явным преобладанием представителей наиболее радикальных «авангардных» течений. Многие концерты проходят под знаком эксперимента, что, естественно, создает атмосферу горячих споров, бурных столкновений мнений. Несогласие или даже внутренний протест против некоторых «звуковых крайностей» тем не менее нисколько не притупляет интереса публики к событиям «Варшавской осени». Этот интерес проявляется и у небольшой группы советских музыкантов, присутствующих на фестивале. Мы исправно посещаем все концерты, участвуем в ежедневных пресс-конференциях, на которых обсуждаются услышанные накануне сочинения, дружески общаемся с нашими зарубежными коллегами.

В этих беседах нередко проскальзывает тезис о неизбежном столкновении вкусов и устремлений художников старшего и младшего поколений. В высказываниях некоторых западных музыкантов, рьяных сторонников «модерна», порой слышатся нотки пренебрежения к завоеваниям советской музыки, якобы недостаточно «современной» в отношении языка и формы...

В числе почетных гостей фестиваля—Арам Хачатурян и Нина Макарова. Как и остальные члены советской делегации, они регулярно посещают концерты и с неизменной доброжелательностью аплодируют молодежи.

Еще не закончилась серия концертов фестиваля, а на афишных стендах польской столицы уже появляются анонсы, извещающие об авторских концертах Арама Хачатуряна, которые состоятся через два дня после окончания фестиваля в том же Большом зале Варшавской филармонии, при участии Государственного оркестра филармонии, на долю которого выпала нелегкая задача исполнять на «Варшавской осени» произведения подчас сугубо экспериментального характера.

16—931

Не скрою, у меня и некоторых моих советских коллег, присутствовавших на фестивале, закралось чувство тревоги. Как эта международная публика, искушенная «соблазнами» авангардистского искусства, примет музыку нашего замечательного мастера, подлинно новаторское значение которой проявляется совсем в иных формах, служит совсем иным целям и идеалам? Не знаю, были ли подобные опасения у Арама Ильича. Скорей всего—нет. Он был слишком занят подготовкой концертов, оркестровыми репетициями, занятиями с пианистом З. Шимоновичем.

Дважды повторенная программа авторского концерта А. Хачатуряна включала Вторую симфонию, Фортепианный концерт и танцы из балета «Гаянэ». Нужно ли говорить о том, что в зале, переполненном слушателями, среди которых было немало зарубежных гостей, находилась и делегация Союза советских композиторов в полном составе. Мне довелось впервые быть на авторском концерте Хачатуряна за рубежом. Тем большую радость и великую гордость за победу нашего искусства я испытывал, присутствуя при триумфальном успехе советского мастера, буквально наэлектризовавшего своей музыкой аудиторию.

Достаточно сказать, что по настойчивому требованию публики композитор-дирижер должен был исполнить шесть номеров на «бис»—случай чрезвычайно редкий в практике симфонических концертов.

В этом блистательном успехе советского мастера мне слышалось не только международное признание его выдающегося таланта и естественный восторг людей, наслаждающихся прекрасной, исполненной жизни музыкой, но и нечто большее: победа большой правды искусства, обращающегося к людям, к их художественному сознанию, к их чувствам. В этом стихийном успехе заключался также убедительный ответ на наши недавние споры в кулуарах фестиваля, о том, что́ такое подлинное новаторство в творчестве и что́ такое ощущение современного в искусстве.

Конечно, творческий путь Хачатуряна не единственно верный по своей направленности. Рядом с ним и у нас, и за рубежом ищут пути обновления музыкальной формы и языка многие выдающиеся художники-новаторы. За последние десятилетия эволюция средств выразительности современной музыки совершается во все убыстряющемся темпе. Никто не станет отрицать убедительные и яркие находки крупнейших композиторов современности в области гармонии, ритма, тембров, оркестровой техники. Но у подлинных художников-новаторов все эти новые средства служат главной цели—говорить на языке музыки с людьми, дружить с ними, внушать им гуманистические идеи и чувства.

Арам Хачатурян обладает редким талантом общительности, тем, что на Западе обычно называют «коммуникативностью» художественного творчества. И это редкое свойство коммуникативности музыки Хачатуряна, обладающей удивительной силой внушения, воздействует

на любую аудиторию, даже искушенную самоновейшими теориями авангардизма, чему мы и были свидетелями в Варшаве.

Из всех искусств музыка по природе своей легче всего вступает в международные контакты, с наибольшей готовностью служит благородным целям «духовного экспорта-импорта». Проникновение советской музыки за рубеж, начавшееся в конце 30-х гг. и получившее особенно мощный размах в годы Великой Отечественной войны и после, было подготовлено всем ходом истории музыкального искусства России, привлекавшего пристальное внимание музыкантов и публики Запада начиная со второй половины XIX столетия.

Композиторы Советского Союза с успехом продолжают дело своих великих предшественников, создавая музыку, отмеченную высоким этическим началом, идейным богатством, близостью к истокам музыкальной культуры народов многонациональной Советской страны. Многие зарубежные исследователи указывают на богатое развитие в нашей стране симфонического творчества, продолжающего великие традиции философско-этического симфонизма Бетховена—Чайковского, расширяющего его идейно-эмоциональные границы новой тематикой, выражающей помыслы и чувства миллионов современников.

Прокофьев, Шостакович, Хачатурян—имена советских композиторов, к голосу которых сегодня прислушивается весь музыкальный мир. Их сочинения занимают важное место в репертуаре крупнейших мировых исполнителей, служат великолепными «полпредами» духовной культуры советского народа. О творчестве этих и многих других советских композиторов за рубежом уже существует целая литература в виде книг, брошюр и неисчислимого количества журнальных и газетных статей. Нужно отдать справедливость,—наиболее чуткая часть зарубежной критики умеет верно подмечать не только технические открытия лучших советских композиторов, но и внутреннюю сущность их творческих исканий—«непреодолимое и высокое чувство человечности советского искусства, его этическое начало» (Роже Дезормьер). Эта критика научилась понимать природу советского музыкального искусства, его новаторское значение, его роль в жизни общества.

Конечно, на Западе есть также немало снобистски настроенных музыковедов и критиков, которых явно «не устраивает» идейная содержательность творений советских мастеров. Им представляется недостаточно активным участие советских композиторов в формальных экспериментах, проходящих под лозунгами «авангардизма». Однако эта критическая позиция чаще всего находится в вопиющем противоречии с отношением к нашей музыке широкой зарубежной аудитории, которой произведения Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Свиридова, Хренникова, Кабалевского, Щедрина и многих других советских композиторов пришлись очень по нраву. Мировое общественное мнение,

бесспорно, на стороне советской музыки. Об этом, в частности, говорят и материалы, посвященные жизни музыки Арама Хачатуряна за рубежом, являющиеся предметом рассмотрения настоящего очерка.

* * *

Первым выходом сочинений Хачатуряна на зарубежную музыкальную арену, очевидно, следует считать исполнение его Трио для скрипки, кларнета и фортепиано, состоявшееся в 1933 году в Париже. История этого исполнения начинается в классе композиции Н. Я. Мясковского, куда однажды пришел Сергей Прокофьев, пожелавший познакомиться с творчеством учеников своего старого друга. Вот как рассказывает об этой встрече с Прокофьевым сам Хачатурян:

«...Шутка сказать, наши сочинения будет слушать Сергей Прокофьев—всемирно известный мастер, имя которого казалось нам почти легендарным! Не теряя ни минуты, приступили к прослушиванию. Игрались сочинения К. Макарова-Ракитина, Ю. Бирюкова, Е. Голубева, Н. Макаровой, Т. Хренникова и других студентов. Исполнено было и мое Трио для скрипки, кларнета и фортепиано. Мне трудно сейчас вспомнить, что говорил нам Прокофьев после прослушивания. Помню только, что все его замечания были благожелательны, очень конкретны и точны. Он одобрил мое Трио и даже попросил ноты для посылки во Францию...»[1].

Как известно, С. Прокофьев увез с собой во Францию ноты Трио и по его предложению это юношеское произведение Арама Хачатуряна было с большим успехом исполнено в Париже, в концерте общества современной камерной музыки «Тритон», одним из организаторов и руководителей которого в те годы был Прокофьев. К сожалению, мы не располагаем отзывами французской критики о сочинении Хачатуряна. Однако я хорошо помню, как однажды, уже в послевоенные годы, Сергей Прокофьев в беседе с членами Музыкальной секции ВОКСа по поводу прослушанных на предмет посылки за рубеж камерных произведений советских композиторов назвал в качестве чрезвычайно удачного примера свой почин с показом Трио Хачатуряна в Париже. Он особенно подчеркнул тогда важность тщательного отбора сочинений для первого знакомства с творчеством молодого автора, поскольку от этого порой во многом зависит его дальнейшая карьера в данной стране.

У Прокофьева оказалась «легкая рука». Не прошло и нескольких лет, как имя Хачатуряна все чаще и чаще стало появляться на афишах концертных залов Парижа, Лондона, Вены, Праги, Стокгольма и других музыкальных центров Европы. А в конце 30-х—начале 40-х годов, по шутливому выражению критики газеты «Глоб и Мейль», аме-

---

[1] *С. Прокофьев.* Материалы, документы, воспоминания. М., 1956, стр. 240.

риканцы становятся «хачатуряносознательными» (Khatchaturianconscious). Это произошло тогда, когда во многих странах Европы и в США начал свое триумфальное шествие Фортепианный концерт Арама Хачатуряна, в исполнении которого состязались лучшие пианисты мира во главе с Артуром Рубинштейном. Но прежде чем рассказывать об откликах европейской и американской печати на исполнение этого произведения, я считаю нужным хотя бы кратко остановиться на некоторых проблемах общего порядка, связанных с развитием национальных композиторских школ в Советском Союзе. Как показывает история строительства музыкальной культуры нашей страны, опыт Хачатуряна—талантливейшего советского художника, с редкой смелостью выдвинувшего проблему органического претворения характерных черт музыки народов Советского Востока в многогранных и глубоких симфонических концепциях, нашел признание и на Западе.

В содержательной работе известного французского музыковеда Мишеля Кальвокоресси «Обзор русской музыки» (1944) ставится вопрос: «Почему понятие *русская музыка* подразумевает нечто большее, чем просто музыка, которая сочинена в России и русскими?» И отвечает: «Потому что русская музыка... сильнейшим образом отмечена национальными чертами, которые вносят в нее нечто особенное, необычное... Многое из того, что раньше было свойственно только ей, сейчас входит во всемирный словарь и технику мирового музыкального искусства...».

Далее Кальвокоресси особо подчеркивает факт необычайного обогащения русского музыкального творчества включением в него мощных музыкальных потоков всех народов Советского Союза.

Понятие *советская музыка* еще шире, чем русская музыка, ибо оно включает в себя, наряду с музыкой России, замечательные музыкальные сокровища всех других народов СССР, в частности Советского Востока и Закавказья.

Русские композиторы XIX столетия уделяли много внимания образам Востока, однако чаще всего—в плане жанрового или колористического обогащения палитры звучаний, для создания великолепных оркестрово-декоративных полотен или характеристики оперных персонажей.

Новое представление о музыкальном Востоке и принципиально новое в развитии современной музыки пришло с появлением Первой симфонии Арама Хачатуряна, а затем его Фортепианного и Скрипичного концертов. Впервые в истории музыки интонационно-ладовые и ритмические элементы восточной музыки нашли здесь органическое слияние с принципами высокого симфонизма, заложенного в творениях великих симфонистов европейской, а затем и классической русской школы. В этом бесспорное новаторское значение Хачатуряна—первого композитора, сочетавшего современный симфонизм с импровизационной музыкальной стихией Востока. Жизнеутверждающая сила музыки Хачатуряна, наполненной светом и буйным движением, масштабность

конструкций, содержательность и глубина его мысли, отвага первооткрывателя—вот черты творческого облика выдающегося советского композитора, получившего быстрое и безоговорочное признание не только у себя на родине, но и далеко за ее пределами.

* * *

Хотя ряд инструментальных пьес и Первая симфония Хачатуряна начали свой путь по зарубежным концертным залам еще в конце 30-х годов, но все же начало широкого признания его музыки за пределами Советского Союза относится к периоду Великой Отечественной войны. В эти трудные годы, когда наша страна в смертельной схватке с коварным врагом отстаивала свою независимость и свободу, в Америке и Англии наблюдается рост симпатий и массового интереса трудящихся к героическому народу Страны Советов, к его духовной жизни и культуре. Широко известны исторические факты, связанные с исполнением в Америке Седьмой и Восьмой симфоний Дмитрия Шостаковича, далеко выходившие за пределы чисто музыкальных событий. В полной мере это относится и к Пятой симфонии Сергея Прокофьева, к его же кантате «Александр Невский», патриотическое звучание которой особенно горячо воспринималось в те годы; и ко Второй симфонии Арама Хачатуряна. В сочинениях лучших советских композиторов широкая концертная и радиоаудитория искала и находила ответ на волнующий вопрос—в чем секрет необычайной жизненной стойкости и мужества советских людей, их непоколебимой веры в свои идеалы, в конечную победу над фашистским мракобесием и варварством.

После первого исполнения в Бостоне Фортепианного концерта Хачатуряна 14 февраля 1942 года (солист Уильям Капелл) известный американский дирижер русского происхождения Сергей Кусевицкий, дирижировавший этой программой, прислал в Москву восторженную телеграмму, в которой сообщил, что такого успеха нового произведения он не помнит за последние двадцать лет своей артистической деятельности. Это был, как он писал, подлинный триумф композитора и молодого, блестяще одаренного американского пианиста.

Вслед за Бостоном Фортепианный концерт Хачатуряна начал блистательное продвижение по крупнейшим концертным площадкам США—Нью-Йорка, Филадельфии, Кливленда, Чикаго, Сен-Луиса, Сан-Франциско, Лос-Анжелоса. Солистом выступал все тот же пианист Капелл, до того еще мало кому известный молодой музыкант, именно концертом Хачатуряна завоевавший себе широкую известность в Америке[2].

После исполнения концерта Хачатуряна в Нью-Йорке газета «Уорлд телеграм» писала: «Если реакция аудитории что-либо зна-

---

[2] К сожалению, блестяще начавшаяся артистическая жизнь Капелла трагически оборвалась в 1946 году.

чит—концерт Хачатуряна должен быстро завоевать себе выдающееся положение. Вчерашние восторги были подобны взрыву...». И далее: «...Имя Хачатуряна заслуживает того, чтобы его крепко запомнить... Со всех точек зрения концерт производит немедленное впечатление. Музыкальный материал волнующий и свежий—частично связан с музыкальным фольклором Армении. Композитор разрабатывает его в трепетной симфонической ткани, в захватывающих драматических кульминациях. Это слияние современного языка и экзотических тем вносит острую новизну в сочинение. Его основная пружина—необычайно разнообразная и богатая ритмика. Местами концерт откровенно театрален. Хачатурян не пренебрегает использованием блестящих эффектов. Не зевал в этом отношении и пианист Капелл. Своеобразие армянского колорита и дух захватывающие эффекты усиливают воздействие этой музыки» (от 18 мая 1942 г.).

Критики, оценивающие произведение Хачатуряна, единодушны в признании новаторских качеств этой музыки, оригинальности тематического материала, близкого по интонационно-ритмическим чертам армянской народной музыке, темперамент и яркую драматургию развития музыкального действия. После огромного успеха в Нью-Йорке Первой симфонии и Фортепианного концерта известный музыкальный критик Олин Даунс на страницах газеты «Нью-Йорк Таймс» предрекает музыке Хачатуряна особую любовь американцев, умеющих, по его словам, ценить самобытность во всем—и в жизни, и в искусстве.

11 июля 1942 года в Нью-Йорке впервые прозвучала Первая симфония Хачатуряна (дирижер Дин Диксон). Газета «П. М.» от 12 июля дала очень высокую оценку симфонии, отметив богатство и свежесть тематического материала, яркий динамизм его развития, высокое мастерство инструментовки. Однако, сравнивая симфонию и Фортепианный концерт, критик газеты «П. М.» отдает предпочтение концерту, как произведению, в котором, по его мнению, больше захватывающих драматических и виртуозных эффектов.

Журнал «Мюзикал Америка» (декабрь 1943 г.) констатирует все растущую популярность Фортепианного концерта Хачатуряна: «...Это хорошая музыка, корнями своими уходящая в русскую почву, вернее, в почву русского Востока. Она говорит на подлинном народном языке и предоставляет исполнителю и слушателю благодарный материал для размышления, помимо чисто технических задач...».

В сезоне 1943—1944 гг. Фортепианный концерт Хачатуряна прозвучал в США свыше сорока раз. Наряду с Уильямом Капеллом, для которого это произведение стало своего рода «коньком», обеспечившим ему широкое признание публики и прессы, концерт включили в свой постоянный репертуар такие пианисты, как Артур Рубинштейн, Оскар Левант, Беверидж Вебстер, Бернард Вайзер. Летом 1945 года У. Капелл совершил большую концертную поездку по городам американского Запада, захватившую также Австралийский материк. Цент-

ральным произведением его программ был концерт Хачатуряна, пользовавшийся повсеместно огромным успехом.

Первые годы жизни Фортепианного концерта Хачатуряна в Америке породили великое множество откликов в печати, почти всегда единодушных в высокой оценке произведения.

Критик Эдвин Шлосс («Филаделфия рекорд», 15 января 1944г.) характеризует концерт как «искрящееся, блестящее произведение». Критик называет композитора «наследником всей русской музыкальной культуры и, особенно, московской школы девятнадцатого столетия». Отмечая органическую связь его музыки с высокими традициями Бородина, Мусоргского и Чайковского, проявляющуюся в творческом претворении элементов народной музыки, в широком задушевном лиризме, длительных подходах к мощным кульминациям, критик указывает, как на самобытные черты творчества Хачатуряна, на применение острых ритмов и диссонирующих гармоний с сохранением ощущения тональности.

В высказываниях американской критики часто сквозит мысль о необычайной сложности задачи создания инструментального концерта—современного по языку, достаточно виртуозного по фактуре и в то же время широко доступного слушателям. Фортепианный концерт Хачатуряна дает великолепный ответ на вопрос—какой должна быть современная виртуозная музыка.

«Не делая никаких уступок дурному вкусу и поверхностной завлекательности, Хачатурян создал блестящую виртуозную пьесу, оригинальную, новую по мыслям и форме, исполненную смелым полетом фантазии. И пьеса эта оказалась в равной степени интересной искушенным специалистам и самой широкой аудитории концертных залов и радио» («Стар таймс», 22 ноября 1943 г.).

Еще до того, как Фортепианный концерт Хачатуряна начал завоевывать всеобщее признание на Американском континенте, сочинение это с огромным успехом было неоднократно исполнено в Англии. Талантливая английская пианистка Мура Лимпани (завоевавшая в 1938 году вторую премию на Брюссельском конкурсе имени Изаи) начала исполнять этот концерт в Англии. Это были трудные военные годы. Британские острова подвергались постоянным налетам гитлеровской авиации. Однако музыкальная жизнь страны, в частности Лондона, не приостановилась. В конце января 1941 года М. Лимпани выступила там с исполнением концерта Хачатуряна, произведением, которое до настоящего времени является украшением ее репертуара и записано ею на пластинку.

На страницах лондонского «Таймса» от 1 февраля 1941 года был напечатан отклик на это исполнение, выдержки из которого мы приводим: «Концерт Хачатуряна заслуженно пользуется у нас большой любовью и популярностью. Хотя в музыке Хачатуряна ощущается влияние обеих русских школ (имеется в виду Московская и Петербург-

ская.—*Г. Ш.*), тем не менее он звучит очень современно и поразительно индивидуально. Основанный в известной мере на элементах армянского фольклора, этот концерт местами напоминает нам о Римском-Корсакове—особенно в медленной части. Есть в нем места, в которых звучит рахманиновская патетика... Партия фортепиано написана с бо́льшим богатством звукового колорита, чем даже у Чайковского... Музыка типично русская, необычайно благодарная для исполнения и, повторяем, ярко индивидуальная...».

Примерно год спустя «Таймс» вновь возвращается к этому сочинению. Он называет концерт Хачатуряна «одним из лучших современных фортепианных концертов. Это наиболее блистательный пример выражения средствами европейского письма музыки Азии...»

Военные годы, естественно, во многом затруднили и осложнили продвижение советской музыки за рубеж. Крупнейшие культурные центры Европы находились под гнетом гитлеровского режима, отрезанные от остального мира стеною насилия и нацистского мракобесия. Крупнейшие европейские композиторы, дирижеры, пианисты, скрипачи, музыковеды бежали на Запад, в Америку, спасаясь от преследований фашистских варваров.

Это «великое переселение» европейских музыкантов на Американский материк, естественно, сыграло немалую роль в развитии музыкальной культуры США, Мексики, Бразилии, Аргентины, пополнивших свои композиторские, исполнительские и музыкально-педагогические кадры первоклассными европейскими силами. Военный период стал также важной исторической вехой на пути развития культурных контактов между музыкальными деятелями СССР и странами Америки.

В эти годы мне довелось работать на посту заведующего Музыкальным отделом Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС)—одной из немногих организаций, через посредство которой тогда осуществлялся обмен художественными ценностями с зарубежными странами. Каждый день на адрес Музыкального отдела ВОКС приходила почта, чаще всего из Америки и Англии, и почти все письма зарубежных музыкальных деятелей и организаций говорили о живейшем интересе специалистов и широкой публики этих стран к музыкальной культуре нашей страны, к творчеству советских композиторов. Крупнейшие дирижеры—Артуро Тосканини, Леопольд Стоковский, Генри Вуд, Сергей Кусевицкий, Юджин Орманди, Артур Родзинский, Карлос Чавес, Хуан Кастро обращались в ВОКС с настойчивыми просьбами предоставить им право первого исполнения того или иного сочинения Прокофьева, Мясковского, Шостаковича, Хачатуряна. Сотни музыкантов просили о присылке нот произведений советских композиторов. Для того чтобы хоть как-то удовлетворить эти просьбы, при Музыкальном отделе ВОКС было организовано бюро переписки нот, а затем и небольшое издательство, выпустившее за пять лет, начиная с 1943 года, около сорока названий произведений крупнейших советских

композиторов. Издание сочинений советских авторов было организовано также в США рядом фирм, стремившихся удовлетворить чрезвычайно большой спрос на советскую музыку, кстати сказать, дававшую им немалый доход.

Неудивительно, что среди партитур, изданных в первую очередь Музыкальным отделом ВОКС и ньюйоркской фирмой «Лидс мюзик корпорейшн», были Фортепианный и Скрипичный концерты Арама Хачатуряна, а затем и многие другие его сочинения, вызывавшие неизменный интерес американской публики и музыкантов.

Подобно Фортепианному концерту, Скрипичный с первого же исполнения в США и в Англии завоевал себе немедленное и всеобщее признание. «Ослепительно-прекрасная музыка», «Карнавал увлекательных мелодий и ритмов», «Музыка, отразившая сияние солнца Кавказа»—такими фразами пестрели рецензии на Скрипичный концерт, помещенные в американской печати после его первого исполнения в США. Критики отмечали необычайную свежесть мелодий, ритмов, оркестрового колорита концерта, виртуозный блеск сольной партии, изобилующей оригинальными фактурными новинками, жизнеутверждающий оптимистический общий тонус звучания.

С громадным успехом прошли первые исполнения Скрипичного концерта и в Англии. «Блестящее сочинение, в котором удачный замысел нашел необыкновенно сочное и законченное воплощение» («Таймс»). «Поэтичность и темперамент, мелодическое богатство и замечательная ритмическая свобода» («Манчестр Гардиан»). В таких выражениях английская печать приветствовала первые исполнения концерта Хачатуряна.

В числе первых за рубежом исполнителей Скрипичного концерта Хачатуряна назовем английских скрипачей Холста, Мэтьюса, Сильвермана, американцев Кауфмана, Каролу Гленн, Мириам Соловьеву, Спивака.

Уже с 1944 года в Америке и Англии начинает звучать музыка из балета Хачатуряна «Гаянэ». Этим сочинением Хачатурян еще прочнее закрепляет свое положение одного из самых репертуарных композиторов современности. «Гаянэ» имеет повсеместный успех, а некоторые номера из сюиты приобретают широчайшую популярность. Их исполняют не только большие симфонические оркестры, но и всевозможные инструментальные ансамбли вплоть до джазовых. Издатели, ловко приспособляющиеся к требованиям музыкального рынка, выпускают ноты «Танца с саблями», «Лезгинки», «Танца розовых девушек» во всевозможных переложениях.

После исполнения в Торонто сюиты «Гаянэ» газета «Глоб энд Мейл» от 12 октября 1944 года писала: «Великолепный оркестр Хачатуряна, его мелодии обладают каким-то странным, диким обаянием, а его «Танец с саблями» носит даже варварский характер».

Ньюйоркская газета «Уорлд телеграм» в статье известного му-

зыкального критика Луиса Бьянколи отмечает «...экзотическую красочность и высокое напряжение ритмики музыки «Гаянэ».

Восторгаясь красотой этого сочинения Хачатуряна, критик даже делает несколько неожиданное обращение ко всем будущим туристам. Он рекомендует им обязательно совершить поездку в Армению для того, чтобы «приобщиться к необыкновенным красотам этой далекой страны, насладиться созерцанием ее причудливой природы, о которой так красноречиво рассказывает музыка Хачатуряна» (от 28 июня 1945 года).

* * *

Вскоре после окончания второй мировой войны вновь восстанавливаются связи советских музыкантов с музыкальным миром Европы. Крупнейшие советские артисты начинают выезжать с концертами в европейские страны, освобожденные от фашистского гнета. Советский Союз посещают многие прославленные музыкальные деятели Европы.

В числе первых крупных музыкантов, посетивших СССР после окончания войны, был великий румынский композитор, скрипач и дирижер Джордже Энеску. Его концерты в Москве в 1946 году явились крупным событием в музыкальной жизни советской столицы. В программе одного из вечеров Энеску исполнил Скрипичный концерт Хачатуряна, который он выучил по партитуре, подаренной ему Давидом Ойстрахом, незадолго до того побывавшим в Бухаресте с концертами. В этом очень ярком и своеобразном исполнении концерта слушатели почувствовали не только горячую увлеченность старого музыканта сочинением советского композитора, но и восприняли его как многозначительный дружеский жест, свидетельствующий об уважении к культуре страны социализма.

Весной 1946 года на первом после войны Международном музыкальном фестивале в Праге, в котором приняли участие Евгений Мравинский, Давид Ойстрах и Лев Оборин, особый успех выпал на долю Фортепианного концерта Хачатуряна, блистательно исполненного Оборинным.

«Концерт Хачатуряна явился не только новинкой для пражской публики,— писала газета «Млада фронта» от 4 апреля 1964 года,—но и наиболее радостным сюрпризом русской музыки, исполненной на фестивале... Сочинение это очень сильно своей содержательностью, выразительностью, современным музыкальным языком и большой интенсивностью чувств. В целом это произведение превосходно демонстрирует, какое плодотворное и свободное применение в советской музыке находят самобытные культуры народов СССР».

Чешская пресса была единодушна в высокой оценке Фортепианного концерта, отметив редкое своеобразие и красоту музыки, соединяющей в едином симфоническом потоке черты музыкального Востока и передовое современное мышление, увлекающее новизной технических находок и богатством красок, остро индивидуальной манерой высказывания.

Огромный успех имела также Токката Хачатуряна.

Во второй половине 40-х годов начинаются систематические зарубежные гастроли виднейших советских исполнителей. В их репертуаре заметное место занимали произведения советских композиторов, в том числе, конечно, и Арама Хачатуряна. Его Фортепианный, Скрипичный и Виолончельный концерты, инструментальные пьесы и песни звучат во многих странах Европы и Америки в исполнении Давида Ойстраха, Леонида Когана, Святослава Кнушевицкого, Льва Оборина, Эмиля Гилельса, Якова Зака, Зары Долухановой. Зарубежные выезды советских дирижеров способствуют ознакомлению иностранной аудитории с симфониями и оркестровыми сюитами Хачатуряна.

В декабре 1950 года открывается новая очень важная страница в жизни музыки Хачатуряна за рубежом. Будучи в Италии, он впервые за границей становится за дирижерский пульт и проводит с оркестром Римского радио свою оркестровую сюиту «Сталинградская битва».

Поездка в Италию в 1950 году в составе делегации деятелей советской культуры положила начало многим путешествиям композитора за рубежи нашей Родины. На протяжении свыше полутора десятка лет Хачатурян побывал с концертами почти во всех странах Европы, посетил семь стран Латинской Америки, выступал в Японии, в Объединенной Арабской Республике, в Ливане. Эти поездки служили не только широкому ознакомлению зарубежных слушателей с музыкой советского композитора в авторской интерпретации, но и были для него источником познания культуры многих народов. Хачатурян встречался со многими крупнейшими композиторами, дирижерами, музыкантами-исполнителями, критиками, вел с ними беседы по самым животрепещущим вопросам современного музыкального творчества.

О своей первой поездке в Италию Хачатурян очень интересно рассказал в статье «Италия в эти дни», опубликованной в журнале «Советская музыка» № 3 за 1951 год. Читатели могли в полной мере оценить общественное и артистическое значение этого визита советского музыканта в страну, где в те годы существовали весьма скудные представления о многих сторонах советской жизни и культуры. Так, Хачатурян приводит в своей статье один из курьезных вопросов, заданных ему на пресс-конференции видным итальянским музыкальным критиком: «Играют ли в Советской России музыку Баха и Бетховена?».

Уже первая зарубежная поездка Хачатуряна показала, что советский музыкальный деятель за границей, особенно в странах капиталистического мира, наряду с непосредственно артистической деятельностью, должен брать на себя очень важную миссию установления дружеских контактов с художественной интеллигенцией каждой страны, разъяснить зарубежной аудитории основы советской общественной жизни, культуры, искусства, разоблачать клевету и дезинформацию, распространяемую нашими идейными противниками.

Арам Хачатурян, выезжая с концертами за границу, рассматрива-

ет себя, по его словам, не только как концертирующего артиста. В одном из своих высказываний он говорит:

«Я постоянно испытываю живой интерес к жизни нового для меня города, страны, к ее людям. Я хочу с ними встречаться и вне концертного зала, бывать в домах у моих коллег-музыкантов, у рабочих и государственных деятелей. Как много интересного узнаешь, общаясь с новыми людьми. А какие интересные люди встречаются на пути странствующего композитора!»

И действительно, сколько замечательных людей—музыкантов, писателей, художников, артистов, политических и общественных деятелей встретились Хачатуряну и его супруге—композитору Нине Макаровой во время их зарубежных странствований!

Они были гостями крупнейших композиторов Италии, Франции, Бразилии, Польши, Болгарии, Румынии, Венгрии, Англии, Чехословакии, Японии, Германской Демократической Республики. Их принимал в своей резиденции в Ватикане Римский папа Иоанн XXIII. Будучи на Кубе, они дружески общались с Фиделем Кастро, провели интереснейшие часы в доме Эрнеста Хемингуэя. В Швейцарии посетили Чарли Чаплина. Каждая такая встреча приносила множество ярких впечатлений, обогащающих мысль художника, жизненный и творческий опыт.

Зарубежная публика проявляет неизменный интерес к творчеству Нины Макаровой, сопровождающей А. И. Хачатуряна во всех его зарубежных поездках. Она дала немало авторских концертов в камерных залах Буэнос-Айреса, Гаваны, Мехико, Каира, Токио, Варшавы и других городов. Все ее выступления были тепло встречены публикой.

Зарубежные выступления Хачатуряна с исполнением своих сочинений, естественно, еще больше способствуют распространению его музыки, утверждению его международной известности. Зарубежная аудитория особенно горячо принимает его выступления, радуясь возможности выразить свою радость непосредственно автору услышанной музыки.

Во время своих зарубежных поездок Хачатурян дал бесчисленное множество интервью представителям музыкальной и общей печати. Каждый приезд советского композитора в ту или иную страну вызывает интерес широкой общественности. Неудивительно, что порой композитор становится предметом настоящих атак со стороны предприимчивых и энергичных репортеров буржуазной печати, стремящихся «из первых рук» получить информацию о музыке и музыкантах в Советском Союзе, выяснить творческие позиции крупнейших советских композиторов и, конечно, самого Хачатуряна. Арам Ильич с блеском проводит эти беседы и интервью. Он умеет очень точно и ясно формулировать свои эстетические позиции и творческие взгляды, остроумно парировать любые попытки отдельных журналистов опорочить принципы социалистического искусства. Интервью Хачатуряна, касающиеся музыкальной жизни Советского Союза, отличаются широтой охвата

темы, правдивостью и глубиной оценок тех или иных явлений в области современного творчества.

Весной 1951 года Хачатурян совершил поездку в Исландию в составе делегации деятелей советской культуры. Как и в Италии, он сумел в этой далекой и малознакомой нам стране провести большую просветительскую и пропагандистскую работу, выступив с рядом интервью, статей и бесед о музыкальной культуре Советского Союза, посетив ряд местных музыкальных учреждений, установив дружеские контакты с исландскими музыкальными деятелями. С огромным успехом прошли авторские концерты Хачатуряна в Рейкьявике. Несмотря на скромный состав оркестра (48 человек), Хачатуряну удалось успешно провести с этим коллективом дважды повторенную программу, в которую вошли Траурная ода Ленину, сюита «Сталинградская битва», сюита «Маскарад» и четыре танца из балета «Гаянэ».

* * *

С большими трудностями происходило восстановление музыкальной деятельности в странах послевоенной Европы. Многие крупнейшие театральные здания и концертные залы лежали в руинах, в состоянии глубокой разрухи находились знаменитые когда-то музыкальные коллективы, консерватории, школы. Тысячи и тысячи музыкантов погибли в нацистских концентрационных лагерях или эмигрировали за океан.

Еще в годы фашистской оккупации сквозь кордоны и рогатки, установленные гитлеровским и муссолиниевским режимом во многих странах Европы, туда доходили вести о создании в Советском Союзе замечательных произведений искусства, вдохновленных идеями гуманизма, свободы, высокого патриотизма. Неудивительно поэтому, что вскоре после освобождения Европы от фашистского гнета в музыкальных кругах Праги, Парижа, Варшавы, Будапешта, Белграда, Вены, Рима и многих других европейских центров наблюдается настойчивое стремление возможно полнее ознакомиться с музыкой крупнейших советских композиторов—Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна, Кабалевского, Глиэра, Хренникова. В мрачные годы гитлеровской тирании многие советские песни служили делу антифашистской борьбы, были на вооружении героических патриотов-партизан в Болгарии, Югославии, Чехословакии, Италии, Франции, Польши.

После освобождения этот интерес к советской музыкальной культуре возрос повсеместно. Сочинения советских композиторов зазвучали «в полный голос» в странах, где недавно еще нацистские гауляйтеры пытались насаждать свои варварские порядки.

Болгария была в числе первых европейских стран, которые после освобождения проявили особенный интерес к советскому искусству и, в частности, к музыке. Сразу же после изгнания немецких оккупантов, болгарские музыканты стали организовывать концерты и радиопереда-

чи, посвященные русской и советской музыке. И среди сочинений композиторов Советского Союза, представленных в этих программах, видное место занимали пьесы Хачатуряна, мастера, особенно полюбившегося болгарской публике. В этом, несомненно, есть своя закономерность: многие характерные черты музыкальной речи Хачатуряна— элементы Востока в интонационно-ритмической структуре, импровизационность высказывания, щедрая красочность звуковой палитры,— все это родственно и болгарской национальной музыке.

С исключительной сердечностью был встречен Хачатурян в Болгарии летом 1952 года. Он приехал туда для участия в первом большом послевоенном смотре творчества болгарских композиторов. Приезд в страну прославленного музыканта, одного из крупнейших представителей музыкального искусства Советского Союза, был воспринят болгарской общественностью как акт братской солидарности и дружбы. Содержательные и нелицеприятные выступления Хачатуряна на обсуждении творческих итогов смотра, его авторитетная поддержка ряда талантливых произведений болгарских композиторов, так же как и его критические замечания явились стержнем дискуссии, развернувшейся в Союзе болгарских композиторов и в печати.

В последующие годы Хачатурян совершает частые поездки с авторскими концертами в Чехословакию, Финляндию, Венгрию, Англию, Швецию, Францию, Бельгию, Австрию, Румынию, Грецию, Голландию и другие страны Европы. Летом 1957 года состоялась его большая концертная поездка по городам Бразилии, Аргентины и Уругвая. В 1960 году он выступает с концертами во Франции, в Мексике, Венесуэле и на Кубе. Затем следуют поездки в Египет, Ливан, Японию...

В небольшом очерке нет возможности рассказать о большом общественном резонансе, который сопровождал зарубежные выступления Хачатуряна—композитора, дирижера, общественного деятеля. Сотни журнальных статей, тысячи газетных рецензий, интервью, информационных заметок—таков «журналистский» итог состоявшихся поездок. А какими цифрами можно измерить художественно-моральный и общественно-политический итог этих поездок, встреч с многотысячными аудиториями, интереснейших творческих дискуссий, бесед с коллегами-композиторами, личных контактов с коллективами оркестров, с крупнейшими исполнителями?

Совершенно естественно, что в многожанровом потоке откликов на авторские выступления Хачатуряна и его высказывания можно обнаружить порой и критические замечания, продиктованные стремлением отстоять иные идейно-эстетические позиции, в корне отличающиеся от принципа социалистического искусства. Эти высказывания обычно базируются на характерных для буржуазных теоретиков предпосылках: музыка, мол, не может выражать идеи; окружающая жизнь не должна становиться для композитора источником вдохновения; музыка,

основанная на фольклорных источниках, это якобы искусство второго сорта. Признавая бесспорный талант Хачатуряна, эти журналисты готовы упрекать композитора за «излишнюю простоту языка», за несовместимую с авангардистской эстетикой доступность, демократичность формы и содержания его музыки.

Любопытно, что высказывания подобного рода, появляющиеся время от времени в некоторых западных изданиях, почти всегда обратно пропорциональны масштабам успеха концертов Хачатуряна у широкой демократической аудитории. Чем больше успех у публики того или иного сочинения советского композитора, тем злее наскоки защитников теорий «авангардизма» на музыку Хачатуряна, на принципы социалистического искусства.

Споры, возникающие вокруг проблем современного музыкального творчества, всегда живо интересуют автора «Гаянэ». И выступая за рубежом с докладами или пресс-конференциями, Хачатурян умеет темпераментно парировать несправедливые нападки на советскую музыку, убедительно обосновывать свои эстетические принципы.

Знакомство с обширнейшей литературой о Хачатуряне, накопившейся во многих странах мира, дает красочную панораму жизни его музыки за рубежом, свидетельствующую о его действительно всемирной популярности. Попытаемся дать здесь по необходимости лишь скупое отражение этих неохватных материалов, к сожалению, далеко не полностью сохранившихся в советских архивах.

Весной 1955 года финская музыкальная общественность тепло встретила приезд Арама Хачатуряна. Композитор-дирижер прибыл в Финляндию, чтобы провести здесь ряд авторских концертов и завязать дружеские и творческие связи с финскими композиторами. Обе задачи были выполнены успешно. Концерты Хачатуряна в Хельсинки, Лахти и Тампере прошли при переполненных залах в атмосфере горячего внимания со стороны публики, музыкантов и прессы. В программах авторских вечеров прозвучали Траурная ода Ленину, Праздничная поэма, Фортепианный концерт и сюита из балета «Гаянэ». Как рассказал в своей статье, посвященной этой поездке, сам композитор, его работа с финскими оркестрами протекала в исключительно дружеской обстановке:

«...Коллектив оказался на редкость чутким и дисциплинированным. Новую программу оркестр выучил быстро и сыграл ее с увлечением. Мой концерт исполнял даровитый молодой пианист Тапани Валста, обладающий большой техникой и артистическим темпераментом. Он верно почувствовал характер музыки и мне почти не пришлось ему делать какие-нибудь авторские указания» («Советская музыка», № 8, 1955).

Пребывание Хачатуряна в Финляндии нашло очень широкое отражение в финской печати. С первого дня его приезда газеты посвящали целые полосы изложению его биографии, бесед с ним по

проблемам современной музыки. Особенно охотно подчеркивали финские журналисты высказывания Хачатуряна о глубоких национальных корнях всякого подлинного искусства.

После первого авторского вечера в Хельсинки почти все финские газеты откликнулись обстоятельными рецензиями или краткими заметками, восторженно оценивающими искусство советского музыканта.

Известный музыкальный критик Тауно Карила на страницах газеты «Хельсингин сномат» (от 16 апреля 1955 года) выступил с большой статьей, в которой содержатся такие строки: «Музыка Хачатуряна широко известна и популярна у нас. И в этом нет ничего удивительного, так как в ней всегда теплится искра живого чувства, не только мгновенно воспламеняющая слушателя, но и оставляющая в памяти яркие музыкальные образы... Решающим является, конечно, индивидуальность Арама Хачатуряна, его творческая фантазия, синтезирующая чувства жизни его эпохи и современные выразительные средства...»

О «Траурной оде»:

«Это произведение, исполненное интенсивной распевностью, обладающее силой металла, величием, глубокой эмоциональностью, широкой душевной перспективой...»

О Фортепианном концерте:

«Проблема формы в этом сочинении решена композитором в широкомасштабных пропорциях... Доминирующим началом первой части является ритм и колорит звуковой ткани...»

Отметив богатство мелодического материала второй части концерта, критик останавливается на виртуозной динамичности финала, захватывающего своим ярким темпераментом.

«Для Танани Валста исполнение этого концерта стало блестящей художественной победой. Безошибочная уверенность и покоряющая виртуозность его игры служили целям яркой интерпретации. Бурная овация публики явилась внешним выражением триумфа композитора и пианиста...».

О сюите«Гаянэ»:

«...В музыке сюиты есть что-то восхитительно-непосредственное, свойственное народному искусству, и вместе с тем изысканно-красочное в плане оркестра. Композитор дирижировал длинной программой наружно спокойными жестами, но охваченный пылом внутреннего горения... Концерт стал выдающимся событием нашей музыкальной жизни. Публика приветствовала Хачатуряна долгой овацией, к которой присоединились фанфары оркестра...».

Приведем выдержки из статьи профессора Вяйне Песола—композитора и хорового дирижера,—помещенной в хельсинкской газете («Суомен соснал демокраатти» от 16 апреля 1955 г.).

«Симфонический концерт, состоявшийся вчера в зале Университета, был совсем особенным, крепко запоминающимся событием. За дирижерским пультом стоял советский композитор Арам Хачатурян,

всемирная слава которого ставит его в один ряд с его соотечественниками Шостаковичем, Стравинским и Прокофьевым...»

Далее автор статьи вспоминает о давних и плодотворных связях с русской музыкой, о концертах в Хельсинки Василия Сафонова, Александра Глазунова, Сергея Рахманинова, Евгения Мравинского.

«...Арам Хачатурян показал, что его имя может служить блестящим продолжением упомянутой выше плеяды музыкальных звезд».

После сжатого изложения биографических данных Хачатуряна, автор рецензии высказывает свое глубокое восхищение программой, высоким композиционным мастерством автора исполнявшихся произведений, его органической близостью к истокам армянской музыки, виртуозностью оркестрового письма.

«...Последним номером была исполнена сюита «Гаянэ». На всех шести номерах лежит печать гениальной ритмической изобретательности и колористической фантазии...»

В таком же духе написаны рецензии, появившиеся и в других органах финской печати после концертов Хачатуряна в Хельсинки, Лахти и Тампере. Почти все критики горячо приветствуют в творческом облике советского мастера живую непосредственность чувств, оригинальность художественного почерка, здоровый оптимизм, захватывающий темперамент высказывания.

Свой визит в дружественную Финляндию Хачатурян использовал и для ознакомления с творчеством современных финских композиторов, о чем он затем рассказал в уже упомянутой статье в журнале «Советская музыка». Особый интерес представляет рассказ Хачатуряна о посещении великого сына финского народа композитора Яна Сибелиуса. Встреча советского композитора с патриархом финской музыки, прославившим родной народ и свою страну, широко комментировалась финской и мировой печатью. Дадим слово самому Хачатуряну:

«...Ян Сибелиус уже много лет безвыездно живет в своей вилле, в сорока километрах от Хельсинки. С волнением я переступал порог скромного двухэтажного дома, красиво расположенного в густом сосновом лесу на пригорке, недалеко от озера. Дорогой я думал о предстоящей встрече с «живым классиком», с композитором, чей творческий путь начинался еще в восьмидесятых годах прошлого столетия. Каков он? Как он примет меня? О чем с ним говорить?

Не скрою, я был глубоко растроган той простотой и сердечностью, с какой Сибелиус встретил меня и моих спутников. Он вышел к нам бодрый, прямой, несколько суровый на вид, но только на вид. Взяв меня за плечи, он долго смотрел в глаза, как бы желая прочесть в моем взгляде ответ на какие-то свои думы. Крепкое дружеское рукопожатие—и сразу завязался хороший, непринужденный разговор. Конечно, прежде всего о музыке и музыкантах...» Далее Хачатурян рассказывает о беседе с Сибелиусом, касавшейся русско-финских музыкальных связей, его встреч с Д. Кабалевским, Д. Ойстрахом, Э. Гилельсом,

«Заговорили о современной западной музыке, о задачах, стоящих перед современными композиторами.

—Кто пишет музыку головой, кто—ногами, а кто—сердцем,—выразительно произнес Сибелиус...»

Так заканчивает Хачатурян свои воспоминания о знаменательной встрече с Сибелиусом. Эти слова выдающегося финского композитора Хачатурян не раз затем приводил в своих беседах о путях современного искусства.

В 1957 году Арам Хачатурян вместе с Ниной Макаровой предпринял большую поездку в Латинскую Америку. Они посетили Аргентину, Уругвай и Бразилию. В этих странах Хачатурян выступал во главе лучших симфонических оркестров с программами, включавшими Праздничную поэму, Фортепианный концерт, сюиту «Маскарад» и две сюиты танцев из балетов «Спартак» и «Гаянэ».

Пребывание Хачатуряна в этих странах вышло далеко за пределы обычных концертных гастролей даже самых прославленных артистов. Советского композитора встречали на аэродромах толпы людей, приветственные фанфары оркестров, десятки фоторепортеров. Самые именитые граждане добивались чести принимать его у себя, встречаться с ним на раутах и приемах. Сообщения о его приезде печатались на первых полосах газет, его портреты украшали обложки многих журналов. Особенно горячие встречи устраивали Хачатуряну местные армянские землячества,—объединяющие тысячи граждан разных профессий и разных социальных кругов.

Исторические судьбы армянского народа, разбросанного по всему миру, обострили чувства национальной солидарности и патриотической гордости армян за достижения своих лучших представителей—ученых, писателей, деятелей искусств. В лице Хачатуряна—первого всемирно признанного композитора-армянина—его соотечественники, живущие вдали от Родины, с чувством особой патриотической гордости чтут талантливого художника, выразившего в звуках мысли и чаяния армянского народа, донесшего высокую поэзию и образы Армении до всего человечества. Они гордятся тем, что армянский художник, чье искусство вспоено соками родной земли, принадлежит ныне не только армянскому народу, но—всему человечеству. И они, естественно, гордятся им и радуются всенародному признанию его музыки.

Триумфальный успех сопровождал все его концерты в самых больших столичных залах. Множество рецензий в газетах и журналах содержат высокую оценку произведений Хачатуряна, рассказывают о праздничной атмосфере, царившей на всех концертах советского композитора.

Хачатурян, впервые приехавший на Латино-Американский континент, был немало удивлен популярности своей музыки в этих далеких странах. Между тем еще в начале 50-х гг. его инструментальные концерты и балетные сюиты вошли в постоянный репертуар ряда солистов

и оркестровых коллективов Аргентины, Бразилии, Уругвая, Чили, Венесуэлы и других латиноамериканских стран.

Очень убедительно об этом рассказывал бразильский композитор Клаудио Санторо на страницах журнала «Иностранная литература» (№ 12 за 1956 год)[3].

Будучи в странах Латинской Америки, Хачатурян выступил там с рядом пресс-конференций, широко публиковавшихся в печати. Он встречался и дружески беседовал с видными деятелями культуры этих стран, рассказывал о музыкальной жизни Советского Союза, о принципах советского искусства.

Было бы неверно представлять себе выступления Хачатуряна с авторскими концертами в странах Латинской Америки как сплошную серию оваций и выражений горячих симпатий со стороны публики. Все это действительно было. Но было и другое. Арам Ильич вспоминает случаи, когда у подъезда отеля, в котором он жил в Буэнос Айресе, появлялись группки профашистских молодчиков, выкрикивавших антисоветские лозунги. В его архиве сохранилась листовка, на которой помещены два фотографических портрета Хачатуряна и известного аргентинского композитора и дирижера Хуана Хосе Кастро, снабженная злобным антисоветским лозунгом и призывом бойкотировать концерты советского артиста.

Все эти и многие другие проявления политической вражды подобного же рода никогда не могли помешать творческому успеху и дружескому общению Хачатуряна с широким слушателем, с коллегами-музыкантами. Сталкиваясь порой с подобными эксцессами, композитор лишний раз убеждался, что его поездки с концертами в некоторые капиталистические страны являются не только чисто художественными акциями, но и в известной мере несут определенную общественно-политическую функцию. Советский композитор за рубежом—это передовой боец на фронте культуры, защищающий своим искусством, своим словом идеи гуманизма и подлинной свободы.

После возвращения из поездки в Аргентину, Бразилию и Уругвай Хачатурян берет на себя инициативу укреплять культурные связи со странами Латинской Америки и в 1958 году становится Президентом Советской ассоциации дружбы и культурных связей с Латинской Америкой,—пост, который он занимает и по сей день. В начале 1960 года Хачатурян второй раз направляется на Американский материк. Теперь его путь лежит в Мексику, Венесуэлу и на Кубу. Он проводит с Национальным симфоническим оркестром Мехико три концерта в столице Мексики, дирижирует симфоническими оркестрами в Акапулько, Гуадалахаре и Фуэрте де Сен Диего. Солистами в его концертах выступают Леонид Коган (Скрипичный концерт), Франсиско де Ойес (Фортепианный концерт) и Адольфо Однопософ (Виолончельный концерт). В программах этих вечеров фигурируют также Вторая симфо-

---

[3] Статья Санторо помещена в настоящем сборнике (стр. 47).

ния, Праздничная увертюра, сюиты из балетов «Гаянэ» и «Спартак» и сюита «Маскарад». Затем следуют концерты в Каракасе (Венесуэла) и в Гаване (Куба). Повсюду выступления советского композитора-дирижера встречают огромный интерес публики и музыкантов, каждый концерт завершается бурными демонстрациями, выражающими восторг и дружеские чувства публики. Газеты и журналы откликаются многочисленными рецензиями, публикуют интервью с композитором, разнообразные заметки «по поводу», в которых нередко затрагиваются вопросы, связанные с темами борьбы за мир и дружбу между народами Востока и Запада.

В Мехико имела место торжественная церемония вручения Хачатуряну диплома почетного профессора Мексиканской Национальной консерватории и члена Национального института изящных искусств. В приветственной речи, обращенной к советскому музыканту, директор института сказал:

«Мы просим вас, одного из самых знаменитых композиторов мира, принять звания почетного профессора Консерватории и почетного члена Института, присваиваемые Вам в качестве скромного выражения нашей благодарности и глубокого восхищения Вашим талантом».

В большой статье известного мексиканского музыкального критика Эдуардо Палларес в газете «Универсаль» (23 февраля 1960 года), посвященной концертам Хачатуряна в Мехико, содержится содержательный разбор исполняющихся в этих программах произведений и любопытная оценка дирижерского искусства советского композитора. Критика привлекает дирижерская манера Хачатуряна, естественность и точность его жестов, обращенных только к оркестрантам и никогда— к публике, горячая увлеченность художника при «холодной голове».

«Создается впечатление,—пишет Палларес,—что пред нами добрый отец семейства, немного усталый и скептичный, для которого не столь уж важно, как будет судить о его искусстве публика. Между тем, его музыка говорит совсем о другом. В ней преобладает великолепие и пышность, блеск и колоритность оркестровки, яростное стремление к мощным, насыщенным звучаниям, к тому, что мы называем эффектной формой. Его музыка легко доступна и красноречива, местами фантастична. Хачатурян чудесно владеет мастерством длительных развитий тем, широких периодов, ведущих к мощным кульминациям...»

Самые восторженные оценки мексиканской критики относятся к инструментальным концертам Хачатуряна и к их исполнителям. Особенно, конечно, к Леониду Когану и его интерпретации Скрипичного концерта.

В марте-апреле 1960 года состоялись авторские концерты А. Хачатуряна в Париже. Вторая симфония, Фортепианный и Виолончельный концерты, сюита из балета «Гаянэ»—такова программа, дважды повторенная в зале Плейель при необычайном стечении публики. В первые

вечера участвовал Национальный оркестр Французского радио и пианистка Жаклин Эймар, во втором—оркестр Колонн и виолончелистка Рейн Флашо.

По давней традиции столица Франции является особо «твердым орешком» для современных композиторов и музыкантов-исполнителей. Искушенная парижская публика и довольно снобистски настроенная критика не слишком охотно увенчивают лаврами новые артистические имена. Конечно, музыка Хачатуряна и его имя были уже давно широко известны во Франции и пользовались значительным престижем. И все же непосредственная встреча с парижской аудиторией не могла не стать своеобразным испытанием для композитора-дирижера. Два авторских концерта на одной неделе в крупнейшем концертном зале Парижа—этот факт уже сам по себе может служить ярким свидетельством широкого интереса парижан к творческой личности советского музыканта. Как утверждали парижские газеты, если бы Хачатурян согласился еще на два концерта, и тогда они не смогли бы дать возможности всем желающим увидеть прославленного мастера за дирижерским пультом, услышать его музыку в авторской интерпретации.

После первого вечера 28 марта в газете «Пари Суар» от 29 марта появилась статья под заголовком «Вчера в зале Плейель Хачатурян познал беспрецедентный триумф». В том же духе оценивали успех Хачатуряна и другие парижские газеты.

«Фестиваль Хачатуряна»—так назвал свою статью, напечатанную в «Юманите» от 29 марта 1960 г. критик Жорж Леон. «Две тысячи человек,—пишет он,—вчера в зале Плейель оказали Хачатуряну умопомрачительный прием. Хачатурян ставит своей целью волновать музыкой слушателей. Сам композитор не делал тайны из своих намерений. Он говорит: «Музыка это дело сердца». Вчерашний концерт продемонстрировал, как композитор понимает эту свою задачу.

Впервые во Франции прозвучала его Вторая симфония, написанная в 1943 году. Это сочинение несет в себе все черты эпохи. Она выражает героизм народа и трагическое в его титанической борьбе... Это «героическая» симфония, отражающая влияние Чайковского (лирика), в музыке которой легко обнаружить присутствие элементов армянского фольклора, столь любимого композитором. «Дело сердца» проявляется и в Фортепианном концерте, который увлекает широтой, искренностью, стройностью архитектоники, полетом вдохновения...»

Очень высокие оценки дает Второй симфонии известный критик и музыковед Рене Дюменель (газета «Монд» от 30 марта, 1960): «Некоторым из нас, людей Запада, чей ум требует ясности и лаконизма, кое-что в этой монументальной симфонии, написанной в 1943 году, может показаться несколько растянутым. Но все же мы без сопротивления погружаемся в поток Адажио маестозо, отмеченного богатством ритмики, затем в лиризм Скерцо, в могущество Анданте и, наконец, в полетность Финала. И надо сказать, что и через двадцать пять лет Фортепи-

анный концерт по-прежнему привлекает той же оригинальной силой, тем же разнообразием, той же убеждающей общительностью тематизма, связанного с армянским фольклором и теми же властными ритмическими формулами».

Многие парижские журналисты воспользовались пребыванием А. Хачатуряна во Франции, чтобы получить, так сказать, из первых уст информацию о музыкальном творчестве в Советском Союзе, о деятельности Союза композиторов СССР и главных направлениях развития советского музыкального искусства. Хачатуряну пришлось отвечать на многочисленные вопросы порой серьезные, а порой и наивно-репортерские. Он дружески общался с крупнейшими деятелями французской музыки, среди которых назовем Дариуса Мийо, Оливье Мессиана, Андре Жоливе, Франсиса Пуленка, Маргариту Лонг, Сержа Нигга.

Первая встреча с Францией оказалась счастливой для советского композитора. Его яркая творческая личность, покоряющая сила и темперамент искусства завоевали ему горячие симпатии парижской аудитории, глубокое уважение коллег-музыкантов.

* * *

Творческий опыт Хачатуряна играет важную роль в строительстве музыкальной культуры и становлении композиторских школ во многих странах Ближнего Востока. Музыкальные деятели Ирана, Ливана, Объединенной Арабской Республики, Сирии, Туниса, Алжира, Марокко стремятся изучать творческие принципы Хачатуряна и других композиторов Советского Союза, создавших высокие художественные образцы во всех жанрах музыкального искусства. Этим проблемам посвящены выступления и статьи многих видных музыкальных деятелей зарубежных стран, и особенно стран Востока. Имя Хачатуряна, его музыка там широко известны, а его непосредственное влияние нетрудно проследить, знакомясь с произведениями композиторов стран Арабского мира.

Неудивительно, что приезд Хачатуряна в ОАР и Ливан в 1961 году был воспринят музыкальной общественностью этих стран как событие первоклассного значения. Советскому композитору были оказаны самые высокие почести со стороны правительственных кругов; на его концертах присутствовали крупнейшие государственные деятели, члены дипломатического корпуса, видные представители арабской культуры. К Хачатуряну обращались многие композиторы с просьбой ознакомиться с их произведениями, молодые музыканты высказывали горячее желание приехать в Советский Союз с тем, чтобы стать учениками автора «Гаянэ».

Авторские концерты Хачатуряна состоялись в Каире, Александрии и Бейруте. Солистами выступали скрипач Виктор Пикайзен и итальянский пианист Серджо Перикароли.

А. Хачатурян принял также участие в празднествах по случаю начала строительства Асуанской гидроэлектростанции. Для этого великого национального события он написал торжественную песню-кантату, неоднократно на протяжении нескольких дней передававшуюся по Каирскому радио. В ОАР советскому композитору был вручен высокий знак отличия—Национальный орден науки и искусства первой степени.

Еще одна очень интересная встреча с зарубежным Востоком произошла у А. Хачатуряна в 1963 году. На сей раз это была Япония, куда композитор-дирижер выехал в январе 1963 года вместе с женой—композитором Ниной Макаровой, пианистом Львом Оборином, скрипачом Леонидом Коганом. Авторские концерты Хачатуряна с участием Когана и Оборина проходили в Токио, Осаке, Нагойе. Японские любители музыки с исключительным интересом отнеслись к выступлениям советских гостей. Имя Хачатуряна было уже давно хорошо известно японской публике. Его Фортепианный и Скрипичный концерты, балетные сюиты давно уже украшают репертуар лучших японских оркестровых коллективов и солистов. Сообщения о предстоящих гастролях советских артистов во главе с Хачатуряном публиковались на видном месте во всех японских газетах еще задолго до их приезда в Японию. Приезд А. Хачатуряна, Н. Макаровой, Л. Оборина и Л. Когана расценивался всей японской общественностью как свидетельство дружеского расположения советских людей к японскому народу.

«Посланием дружбы» назвала эти гастроли газета «Иомури Симбун».

Концерты из произведений Хачатуряна при участии двух прославленных советских солистов проходили при неизменно переполненных залах в присутствии виднейших государственных деятелей, членов дипломатического корпуса, известных японских музыкантов во главе со старейшим композитором и дирижером Косакаи Ямада.

Все японские критики отмечают необычайный успех композитора, рассказывают в своих отчетах о бурных овациях, сопровождающих выступления Хачатуряна, Когана, Оборина, о бесконечных вызовах и настойчивых требованиях «бисов».

Месяц, проведенный Хачатуряном в Японии, был заполнен репетициями, концертами, посещениями музеев, театров, общественных учреждений и школ. Он несколько раз выступал на пресс-конференциях, рассказывал о развитии музыкальной культуры в СССР, отвечал на вопросы, часто выходившие за пределы творческих музыкальных проблем. Знакомство с своеобразным и богатым искусством Японии произвело на композитора неизгладимое впечатление. Особенно ярко ему запомнилось посещение классического японского театра «Кабуки», а также встреча с юными музыкантами, неизменно горячо стремившимися к общению с композитором.

* * *

Наш далеко не полный обзор зарубежных авторских выступлений А. Хачатуряна мы завершим рассказом о его концертах в Греции, принесших композитору поистине триумфальный успех. Композитор-дирижер принял участие в Международном музыкально-театральном фестивале в Афинах летом 1965 года. Вместе с ним выступили советские артисты Яков Флиер, Виктор Пикайзен и Наталья Шаховская. В Греции состоялись четыре концерта—два в Афинах и два в Салониках. И тут, и там музыка Хачатуряна до предела наэлектризовала многотысячную международную аудиторию, восторженно приветствовавшую композитора и выдающихся советских солистов.

Первый концерт на Афинском фестивале был проведен в грандиозном амфитеатре Ирода Аттикуса у подножия Акропольского холма в присутствии шеститысячной аудитории, которая после окончания программы стоя приветствовала советских музыкантов. По требованию публики концерт этот был повторен и вновь вызвал энтузиазм слушателей.

Приведем несколько выдержек из откликов греческой печати:

«Греческие слушатели получили возможность услышать музыку одного из великих композиторов нашего времени. Это были замечательные минуты. Поразительно, как чутко услышал композитор мелодии своей великой страны, шепот ее полей, дыхание ее гор, рокот морей» (газета «Эмпрос»).

«Сочинения Хачатуряна успешно полемизируют с музыкой так называемых авангардистов. Лишь языком, подобным языку Второй симфонии, можно выразить героизм и величие народа, драматические переживания военной поры...» (газета «Эстия»).

После выступлений Хачатуряна в Салониках газета «Фессалоники» писала:

«Концерт Хачатуряна стал подлинным апофеозом. Греческая публика редко испытывала такое наслаждение. Особенно приятно было видеть за дирижерским пультом самого автора. Слушателей захватывает его вулканический темперамент. Композитор передал нам свое внутреннее пламя и благодарные слушатели, стоя, устроили ему нескончаемую овацию...»

Помимо естественного удовлетворения, которое испытывает А. Хачатурян, встречаясь с благодарной аудиторией разных континентов мира (впереди еще выступления в США, Австралии и Новой Зеландии), посещение новых городов, знакомство с профессиональной и народной музыкой разных стран приносит ему множество ярких впечатлений, обогащает его артистический кругозор. «Полномочный посол советской музыки»—Арам Хачатурян, как его нередко величает зарубежная печать, с блеском и достоинством представляет социалистическое искусство во всех странах мира.

Выступая с исполнением своих произведений, А. Хачатурян продолжает прекрасную традицию П. Чайковского, Н. Римского-Корса-

кова, С. Рахманинова, С. Прокофьева, которые так много сделали для пропаганды русского искусства за рубежом. Непосредственное общение композитора с оркестрами и публикой, подлинность авторской интерпретации—все это придает особую художественную значимость каждому авторскому концерту, вносит настроение праздничности.

Мы уже упоминали о «репертуарности» ряда произведений Хачатуряна за рубежом. Это в первую очередь относится к его инструментальным концертам и сюитам из балетов «Гаянэ» и «Спартак». Убедительным показателем этой популярности у солистов, дирижеров и публики является число записей этих сочинений на грамофонные пластинки. Так, Фортепианный концерт фигурирует в зарубежных каталогах грамзаписей девять раз в исполнении разных артистов и оркестровых коллективов. Концерт для скрипки с оркестром записан в интерпретации шести скрипачей,—среди которых Д. Ойстрах, Л. Коган, Г. Шеринг.

С трудом поддается учету количество записей балетной музыки Хачатуряна. Отдельные пьесы («Танец с саблями», «Танец розовых девушек», «Лезгинка», «Гопак» и др.) записаны в всевозможных переложениях, вплоть до джазовых. Существует также множество записей, скрипичных и фортепианных пьес Хачатуряна, сюиты «Маскарад». Многократно ставился на зарубежных сценах балет «Гаянэ» (ГДР, Чехословакия, Болгария, Япония).

Ярко эмоциональная, пронизанная жизнелюбием и светом музыка А. Хачатуряна великолепно представляет за рубежами нашей родины дух новой жизни народов страны социализма. Каждое выступление Хачатуряна перед зарубежными слушателями, каждое появление его симфонических и балетных партитур на концертных эстрадах мира служит утверждением многогранного, жизненно значительного, одухотворенного советского искусства. Именно так и воспринимает музыку Хачатуряна широкая зарубежная аудитория.

1967

СОДЕРЖАНИЕ

Печатается по решению ученого совета
Института искусств АН Арм. ССР

Редактор издательства
Ж. В. Налчаджян

Худож. оформление
Л. А. Садояна

Технич. редактор
С. К. Закарян

Корректор
Н. Г. Анкарян

ВФ 04243 Заказ 531 Тираж 1000

Изд. 3311, РИСО 1267. Сдано в производство 24/VIII 1970 г., подписано к печати 24/XII 1971 г., печ. л. 21,75+1 вкл., усл. печ. л. 25,45, изд. 20,16 л., бумага №1, 70×90¹/₁₆. Цена 2 р. 14 к.

Типография Издательства Академии наук АрмССР, г. Эчмиадзин

Печатается по решению ученого совета
Института искусств АН Арм. ССР

Редактор издательства
Ж. В. Налчаджян

Худож. оформление
Л. А. Садояна

Технич. редактор
С. К. Закарян

Корректор
Н. Г. Анкарян

ВФ 01213 Заказ 931 Тираж 1000

Изд. 3311. РИСО 1267. Сдано в производство 24/VIII 1970 г., подписано к печати 24/XII 1971 г., печ. л. 21.75+1 вкл., усл. печ. л. 25.15, изд. 20,16 л., бумага №1, 70×90¹/₁₆. Цена 2 р. 14 к.

Типография Издательства Академии наук АрмССР, г. Эчмиадзин

ЕРЕВАН·1972