АРМЯНСКАЯ СИМФОНИЯ

МАРГАРИТА РУХКЯН

ՀՍՍՀ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍԻՄՖՈՆԻԱ

ՄԼՐԳԼՐԻՏԼ ՌՈՒԽԿՅԱՆ

ՀԵՏԱՁՈՏԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿՆԵՐ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ
1980

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Р II
444990

2

5301-80

Армянская симфония

МАРГАРИТА РУХКЯН

исследовательские очерки

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН
1980

782 Ар 2
Р 918 индекс ББК 85.245(2Z)7

Ответственный редактор
кандидат искусствоведения *К. Э. ХУДАБАШЯН*

Книгу рекомендовали к печати рецензенты:
кандидаты искусствоведения *М. Г. АРУТЮНЯН* и *Р. А. АТАЯН*

Рухкян, М. А.
р. 918 Армянская симфония. Исследовательские очерки. (Отв. ред. К. Э. Худабашян.—Ер.: Изд-во АН Арм. ССР, 1980.—138 с.

Книга дает картину развития армянского симфонизма. Затрагиваются вопросы взаимодействия и взаимовлияния музыкальных культур Востока и Запада, привлекается внимание к роли русской ориентальной музыки. В центре внимания автора симфонии Г. Егиазаряна, А. Арутюняна, Дж. Тер-Татевосяна, Э. Оганесяна, К. Орбеляна, Э. Мирзояна, А. Тертеряна—яркие достижения армянской симфонической музыки последних двадцати лет.

Книга рассчитана на музыкантов-профессионалов и тех, кто интересуется проблемами армянской музыки.

Р 4905000000
703(02)—80 78—78

ББК 85.245(2Z)7
782 Ар 2

© Издательство АН Армянской ССР, 1980

ВСТУПЛЕНИЕ

Можно сказать, что со второй половины XIX века начинается новый этап развития древнейшей музыкальной культуры Востока. Богатые традиции восточной музыки вливаются в общее движение мировой профессиональной музыкальной культуры, давая стимул ее развитию. Отныне Восток предстает перед мировой музыкальной общественностью во всем своем богатейшем многогранном и самобытном облике, неожиданно открывая суть и корень многих традиций европейской профессиональной музыки, как, например, европейского инструментализма, духовной музыки, которые восходят к древнейшим пластам народной и профессиональной музыки Востока.

Пробуждение общественно-политического сознания народов восточных стран приводит к новому осмыслению этими народами величайших ценностей своей национальной культуры. Одновременно усиливающийся интерес художественной среды Европы и России к культуре народов Востока вызывает к жизни новое художественное явление—ориентализм, сущность которого заключалась как в заимствованиях и обогащении европейской профессиональной культуры традициями древнейшей цивилизации, так и в приобщении Востока к величайшим завоеваниям европейской художественной мысли.

Ориентализм сыграл существенную роль в развитии новой профессиональной музыки Востока, однако подлинное ее возрождение могло начаться лишь на национальной почве.

В 1871 году Тигран Чухаджян, выдающийся армянский композитор, деятельность которого протекала в Константинополе, создает первую армянскую оперу—«Аршак II».

Подлинные ценности армянской музыки раскрывает перед удивленной Европой великий Комитас, деятельность которого охватывает конец прошлого и начало нынешнего века.

В 1912 году в Александрополе (Ленинакан) состоялась премьера оперы А. Тиграняна «Ануш». Рожденная из родников народной песенности, эта опера отмечала новый этап в развитии армянского музыкального театра.

В Азербайджане в эти же годы ставятся оперы выдающегося композитора У. Гаджибекова «Лейли и Меджнун» и «Аршин Мал-алан», сочиненные в 1908 и 1913 гг., которые получают самое широкое признание в Закавказье и Средней Азии.

1919 год в Грузии ознаменовался созданием трех национальных опер—блестящей основы будущего расцвета грузинского оперного искусства. Это была лирическая опера З. Палиашвили «Абессалом и Этери», эпическая—«Сказание о Шота Руставели» Д. Аракишвили и комическая—«Кэто и Котэ» В. Долидзе.

Наконец, все творчество А. Спендиарова от первых сочинений, написанных в духе русского ориентализма, кончая подлинно национальной оперой «Алмаст», было проникнуто пафосом становления новой профессиональной музыки Армении, вершинным достижением которой стало творчество Арама Хачатуряна.

Стремительный рост новой профессиональной музыки Закавказья объясняется не только огромным богатством накопленного веками музыкального материала, но и широким использованием опыта европейской и русской музыкальных культур. Что касается армянской музыки, то новые предпосылки для ее приобщения к музыкальной культуре России и Запада были созданы с историческим присоединением Восточной Армении к России. С этого времени развитие армянской культуры, в частности музыки, неразрывно связано с прогрессивными устремлениями передовой культуры русского народа.

Влияние великой русской музыкальной культуры на развитие армянской музыки чрезвычайно плодотворно и многообразно. Поколения армянских музыкантов учились на традициях русской музыкальной школы. Имена Римского-Корсакова, Глазунова, Гнесина, Мясковского, Щербачева, Шостаковича, воспитавших многих армянских музыкантов, навсегда вписаны в историю армянской музыки.

Октябрьская революция, установление советской власти в Армении создали неизмеримо более благоприятные условия для расширения и углубления связей армянской и русской музыкальных культур.

Единство общественных идеалов, основополагающих принципов советского искусства, объединило творческие устремления советских композиторов разных национальностей.

Благодаря этим условиям, с одной стороны, значительно возросло взаимовлияние музыкальных культур народов СССР, а с другой—создалась в высшей степени благоприятная почва для развития лучших традиций каждой из национальных музыкальных культур.

Естественно, первые шаги были сделаны в области вокальной и камерной музыки. Симфония могла появиться как результат достаточно созревшей профессиональной культуры. Нам известны имена композиторов[1], *чьи первые опыты в жанре симфонии безусловно заслуживают*

[1] В 1933 г. выпускником Ленинградской консерватории по классу композиции О. Егиазаряном была написана симфония, которая стала фактически первой армянской симфонией.

внимания, но краеугольным камнем восточного симфонизма является Первая симфония Хачатуряна, написанная в 1934 году.

Первое же исполнение этой симфонии, состоявшееся в Москве 23 апреля 1935 года, прошло с исключительным успехом. Критики приветствовали яркий и самобытный талант молодого Хачатуряна. В симфонии находили новым все: и форму, и стиль, и полыхание ярких красок, и могучий темперамент.

Но истинное значение симфонии обозначилось позже, когда достигнутое в ней выразилось ярче и сильнее в более поздних сочинениях Хачатуряна, когда закавказские композиторы следующих поколений, с успехом работая в жанре симфонии, могли твердо опереться на традиции, заложенные Хачатуряном.

С этой симфонии по существу началось развитие не только армянской, но и всей восточной симфонии в силу интернациональной широты ее истоков—гусанского и ашугского искусства, явившихся сложным, исключительно богатым и своеобразным сплавом музыкальных культур стран Востока.

В дальнейшем в Фортепианном и Скрипичном концертах Хачатуряна сонатность, как принцип мышления, определяется более четко. И взоры исследователей, которых привлекают в музыке Хачатуряна не только своеобразно выраженные в крупных классических жанрах ритмо-интонационные особенности армянской музыки, не только роскошное цветение красок, но и драматургическая структура его произведений, логика его творческого мышления как симфониста—обращаются именно к Фортепианному и Скрипичному концертам и далее,—ко Второй симфонии.

В. Конен в своей статье «Современность как история», написанной в 1957 году и посвященной 20-летию со дня первого публичного исполнения Фортепианного концерта Хачатуряна, пишет: «Тенденция к слиянию восточного и европейского поднята здесь на такую высоту, что внешние признаки восточного фольклора «растворились», хотя отнюдь не исчезли, в тематизме обобщенно-симфонического склада. Эта особенность, воспринимаемая нами на слух, безусловно подтверждается анализом формообразующих признаков Концерта.

Впервые в произведении, написанном в традициях европейских инструментальных жанров на восточном тематизме, «сюитный» метод развития или метод, свойственный «характерно-изобразительным» сонатным жанрам, уступил место симфонизму «обобщенно-драматического склада»[2].

Действительно, отточенный стиль и совершенство формы Фортепианного концерта выявили новаторство Хачатуряна наиболее ощутимо, наглядно. Но сонатность, как логика мышления, как выражение равновесия действующих сил музыкального развития, родилась в музыке Хачатуряна раньше, а именно, в Первой его симфонии.

---

[2] *В. Конен.* Современность как история, «Советская музыка», 1957, № 5, стр. 73—74.

Для следующего поколения армянских композиторов—Эдварда Мирзояна, Александра Арутюняна, Арно Бабаджаняна, Константина Орбеляна, Адама Худояна, Дж. Тер-Татевосяна предвоенные годы, отмеченные большим взлетом всей советской культуры, были годами их отрочества. Война застала молодых музыкантов у начала их творческого пути. Уже после войны в 1946 году группа армянских композиторов: А. Бабаджанян, Э. Мирзоян, Ал. Арутюнян, А. Худоян—была послана в Москву на учебу.

Жили и учились они при Доме культуры Армении, где сосредоточилась в те годы лучшая часть армянской творческой молодежи.

Это было трудное время. Страна залечивала раны войны и большую роль в этой огромной восстановительной работе предстояло сыграть молодежи. Величие задачи воодушевляло. Мирный труд советских людей был освящен подлинным героизмом. Армянские музыканты, художники, актеры, находившиеся в эти годы в Москве, жили в обстановке особого духовного подъема.

Прекрасные музыканты и педагоги Литинский, Цуккерман, Рогаль-Левицкий, на которого, кстати, оставили большое впечатление авторские концерты Спендиарова, проходившие в Москве еще в 1927 году, преподавали им композицию, полифонию, анализ форм, приобщали своих воспитанников к мировой музыкальной культуре, знакомили их с последними достижениями европейской и русской музыки. И молодых композиторов не оставили равнодушными композиционная четкость квартетов Хиндемита, национальный аромат музыки Бартока, они даже пытались разобраться с помощью знатока современной музыки Цуккермана в основах композиторской школы Шенберга. Они восхищались сверкающим талантом Прокофьева, их бесконечно влекла интеллектуальная глубина музыки Шостаковича, ее совершенный профессионализм, но истинным их учителем, главным музыкальным авторитетом был Арам Хачатурян. Сила, сосредоточенная в его произведениях, словно бы сама увлекала вперед... Естественно, что в этот период молодые армянские музыканты особенно сильно испытывают на себе влияние творчества Хачатуряна. Для них оно было как бы путеводной звездой в море новых и сильных впечатлений.

А. Бабаджанян пишет в эти годы Скрипичный концерт, Э. Мирзоян—«Танцевальную сюиту» и «Кантату об Армении», А. Арутюнян—«Кантату о Родине». Эти произведения созданы под непосредственным и сильным впечатлением от музыки Хачатуряна. Однако в этих юношеских произведениях уже можно с легкостью угадать индивидуальные склонности молодых авторов.

А. Бабаджанян словно бы ищет разгадку динамичной природы ритмики Хачатуряна; Э. Мирзоян как бы подхватывает стремительное движение танца из Скрипичного концерта Хачатуряна и продолжает его в своем произведении, однако со свойственной ему приглушенностью красок и плавностью линий; А. Арутюнян оказывается более восприимчив к хачатуряновской кантилене одического склада.

Путь к симфонии еще долог, но уже в этих ранних произведениях угадывается прочность основы, на которую опираются молодые композиторы.

В отзывах на первые произведения Хачатуряна отмечались, прежде всего, красочность его палитры, буйство, роскошество красок, темперамент, динамика ритма. Но для молодых композиторов советского Востока подлинным откровением являлось то, что здесь впервые в истории восточной профессиональной музыки сонатный метод развития «руководит» всем музыкальным движением.

Для молодого поколения армянских музыкантов, начинавших свой творческий путь в 40-х годах, творчество Хачатуряна было как бы классическим периодом их национальной профессиональной школы. Это и стало для них той опорой, без которой трудно представить себе дальнейшее развитие музыкальной культуры Армении.

С музыкой Хачатуряна мировая симфоническая музыка отмечает новую фазу развития. Отныне форма сонатного аллегро не является признаком только европейского музыкального мышления, а находит свою новую жизнь и в восточной профессиональной музыке.

Дальнейший рост армянской симфонии последовательно отражал этапы развития профессиональной армянской музыки, косвенно—этапы развития мировой, и всегда симфонии композиторов Армении несли на себе печать времени, когда они были созданы.

По мере развития армянской симфонии, а путь ее был очень динамичным и насыщенным, в ней возраждались одни традиции, отодвигались другие, и при объединяющих все симфонии каких-то общих чертах каждая из них как бы представляла отдельную ветвь большого, цветущего древа армянской симфонии. В каждой из них появлялись и утверждались обновленные традиции армянской народной и старой профессиональной музыки.

Шел единый и мощный процесс развития жанра симфонии, как и всей профессиональной музыки на новой социальной основе; это был новый этап в масштабе исторического развития музыкальной культуры, освещенный грандиозными социальными преобразованиями в жизни народов Советского Востока.

Особое место в армянской симфонической музыке занимают А. Степанян, Г. Егиазарян, А. Арутюнян, Э. Мирзоян, Дж. Тер-Татевосян, К. Орбелян, Э. Оганесян. В последние годы к жанру симфонии обращаются А. Тертерян, Э. Хагагортян. А. Ахинян, А. Аджемян, Э. Аристакесян Э. Арутюнян, В. Бабаян и другие. Новаторские устремления А. Тертеряна, автора пяти симфоний, широко раздвинули тематический и интонационно-образный мир армянской симфонии, внесли в ее развитие новые тенденции. Армянский симфонизм в 50—70-е годы достигает расцвета в своем развитии, блестяще утверждая синтез классических традиций мирового симфонизма и глубинных традиций армянской национальной музыки.

ГЛАВА I

ИСТОКИ

История армянского симфонизма начинается с программных сочинений Спендиарова, написанных им в 1900-е годы. История армянской симфонии—еще позже, с создания Хачатуряном его Первой симфонии.

Надо ли в таком случае в работе, посвященной армянской симфонии 50—70-х годов, заглядывать в предысторию не только этого жанра, но и армянской новой профессиональной музыки вообще?

Думается, что это необходимо, ибо корни современной армянской симфонии уходят в национальную почву очень глубоко. И чем выше поднимается «крона» симфонии, тем становится яснее, что корни эти мощны и широки.

К ВОПРОСУ ОБ ОРИЕНТАЛИЗМЕ

Истоки армянской симфонии многообразны. Мы можем искать их там, где армянская монодическая песня впервые обретает сопутствующие голоса (Комитас), где происходит дерзкий опыт обручения ее, неукротимой и своевольной, с европейской гармонией (Екмалян), где совершается действо на манер итальянской оперы и типичный стиль итальянских «выходных» арий сочетается с пластичным и мягким орнаментом армянской монодии (Чухаджян).

Но где бы мы ни искали их, мы всегда оказываемся на развилке дорог, когда смыкаются и сталкиваются великие завоевания европейской музыки и тянущаяся к ним живая и трепетная нить армянской монодии.

И поэтому истоки армянской симфонии таятся и там, где не участвуют сами армяне, когда во имя вечного прогресса, в результате неустанных творческих поисков в европейском и русском искусстве появляется таинственный мираж далеких и загадочных стран Востока. В эпоху романтизма эти миражи, эти художественные видения назвали

ориентализмом. Но история их уводит нас в глубь веков, к эпохе греческой цивилизации, ко времени создания ее великих памятников—мифов, где запечатлены огромная тяга и интерес к Востоку и, больше того, влияние его культуры на новую европейскую цивилизацию. Ведь греческая Афродита, родившаяся из морской пены, имеет много общего с индийской богиней Лахшми, тоже вышедшей на свет из моря, а знаменитый миф об Орфее, которого греки наделили славой первооткрывателя музыки, оказывается аналогичным древневавилонскому сказанию о богине Иштар, которая в поисках брата-мужа спускается в преисподнюю и, оживляя музыкой мертвых, находит его. Орфический элемент присутствует и в памятниках индуистской литературы и китайской мифологии. Аналогичных примеров можно привести десятки, и совершенно очевидно, что культ богов и связанные с ними истории были перенесены на греческую почву из Азии.

В процессе развития европейской культуры тема Востока начинает звучать в Европе как отделившаяся от её мощного ствола новая ветвь искусства. Характерно, что интерес к Востоку проявляется в Европе в моменты высшего развития художественных периодов, во времена расцвета греческой цивилизации так же, как и римской, во времена Ренессанса, и позже, в эпоху романтизма, а дальше и в искусстве XX века.

Великий Моцарт в наиболее зрелую пору своего творчества пишет оперу на восточный сюжет «Похищение из сераля», да и вся «Волшебная флейта» проникнута неким фантастически-восточным ароматом.

Оперы итальянских композиторов, связанные с темами Востока, представляют одну из ярчайших страниц европейского ориентализма. Джузеппе Верди в 1870 году с воодушевлением откликается на предложение написать оперу по случаю открытия Суэцкого канала и создает бессмертную «Аиду». Именно с этой оперой Верди связана судьба Джакомо Пуччини, который, услышав ее, решает стать композитором.

«Мадам Батерфляй» и «Принцесса Турандот»—оперы, написанные на экзотические сюжеты—первая связана с Японией, вторая с Китаем—из числа лучших опер Пуччини. Обращаясь к темам далеких стран Востока, Пуччини старается быть достоверным. Готовясь к написанию оперы «Мадам Батерфляй», он изучает японскую народную музыку, прослушивает более ста фонограмм японской музыки. И черты японского музыкального фольклора глубоко проникают в музыкальную сферу итальянской оперы и отражаются не только в колоритном стеклянно-хрупком звучании оркестра, в использовании пентатонных ладов и архаических унисонов, но и во всей музыкальной драматургии оперы.

Тема Востока систематически присутствует в европейском искусстве: в музыке, в литературе, в архитектуре, в живописи. Эпоха романтизма дает ей особый взлет. Ее почти не обходит ни один поэт, ни один музыкант.

Образы Востока обретают особую художественную силу в поэзии Гете, Байрона, Пушкина, Лермонтова, в музыке Глинки, Балакирева, Римского-Корсакова, Дебюсси, Равеля, в прозе Льва Толстого. Эта

тема звучит все выше и выше, все определеннее и ярче, отображение Востока в европейском и русском искусстве к началу XX века выливается в целое художественное направление.

Европа и Россия шли навстречу Востоку, постепенно подготовляя тот бурный рост, тот своеобразный Ренессанс, который начался на Востоке в конце XIX и в начале XX веков. Восток, в свою очередь, приближается к Европе и поэтому у русских и европейских художников конца XIX века темы Востока обретают бо́льшую конкретность и определенность, нежели в искусстве предшествующих периодов. Этому безусловно способствовало непосредственное «осязание» Востока. Моцарт не бывал на Востоке, но на Востоке бывали Байрон, Пушкин, Лермонтов, Балакирев, Чайковский.

В плане этих рассуждений интересны высказывания Чайковского и Балакирева. Слова Чайковского были переданы Асафьеву Кашкиным и пересказ этот таков: «Знаешь, я—все-таки—прирожденный бродяга... Может, это полагается российскому интеллигенту? Люблю бродить по малознакомому городу, а еще лучше вовсе незнакомому, и слушать. О, не подслушивать—нет и нет. Слушать говор на незнакомом языке—вот даже без вникания в него, а словно в течении звуков. И запоминать. Интонацию, темп, ритм. Может, это сказывается привычка к опере. Не знаю. Но удовольствие испытываю. Больше всего люблю в сутолоке речь огромного Парижа, где меньше всего рискуешь быть узнанным. Но, помню, так было и в Турции, и на Кавказе, даже в Тифлисе. Бродил и слушал. Что? Специально восточную музыку? Нет, не подумай, что записывал. Не люблю изображать из себя искателя народных тем для обработки. Забыться в толпе и гул людской слушать я люблю, а там, что выделится и отложится,—дело иное! Так, однажды в Константинополе подхватил я напев не напев, мурлыканье какое-то—ремесленника в оружейной лавчонке на рынке. Мурлыканье отложилось, оформилось во мне, как и облик чеканившего оружие—серьезного, глубоко сосредоточенного человека. Запомнилась мне его вся манера и интонация, но что это был за язык—я не мог знать и, конечно, ни о какой «Иоланте» и не помышлял тогда. А теперь все пригодилось, и даже почему-то мне не симпатичный Константинополь прояснился в моем сознании, да и все во мне как-то идет к светлым концам»[1].

Чайковский непосредственно присутствовал и участвовал в живой жизни другого народа и совсем иначе уже определяется и выражается у него тема Востока. Если у Моцарта в опере «Похищение из сераля» интонационный словарь остается безучастным к восточной тематике, то у Чайковского в «Иоланте» интонация врача Ибн-Хакиа заметно освежена восточным колоритом.

Знакомство русских с Востоком, с Кавказом, с культурой этих народов, и в частности с музыкой, в значительной степени определяет многообразие и богатство русской симфонической и инструментальной музыки.

---

[1] *Асафьев.* Избранные труды, т. IV, М., Изд. АН СССР, 1955, стр. 136.

«...Когда первый, но жадный до ярких страниц жизни, вождь расцветающей русской новой музыки, Балакирев попадает на Кавказ, летом 1862 года, он, в новых, нахлынувших на его впечатлительный ум явлениях, естественно цепляется за Лермонтова как поэтическую опору»[2]—пишет Асафьев. Лермонтов становится так близок Балакиреву потому, что в его поэзии живут образы того нового и загадочного мира, который покоряет и глубоко заинтересовывает Балакирева.

«...Мы совпадаем во многом,—пишет Балакирев В. В. Стасову,—я люблю такую же природу, как и Лермонтов, она на меня также сильно действует...[3] И Балакирев одно за другим пишет произведения—романс «Песнь Селима», «Песню золотой рыбки» по романтической поэме Лермонтова «Мцыри», симфоническую поэму по лермонтовской балладе «Тамара».

А вскоре он создает одно из блестящих произведений русской фортепианной музыки—восточную фантазию «Исламей».

Страны Кавказа, Средней Азии, Персия, Турция сливаются в русской музыке в некую огромную Восточную Музыкальную страну. Трудно определить в «Исламее» Балакирева, в «Шехерезаде» и «Антаре» Римского-Корсакова, в «Средней Азии» Бородина интонационные особенности, присущие конкретно той или иной национальной музыке. Здесь все обще, несколько абстрагировано, но зато так полно увлеченности и искренней любви.

Присоединение Кавказа и всего Закавказья в первой трети XIX века к России способствовало экономическому, политическому и культурному сближению России с этими народами. Интерес русских художников к этим странам перерастает в любовь и принятие их как неистощимого источника духовного и культурного обогащения.

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

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

Кавказ был избран русскими вольнодумцами романтической Меккой Свободы еще и потому, что туда ссылались те, кто проявил непозво-

---

[2] Там же, стр. 139.

[3] Там же, стр. 140.

лительное противление тем или иным во множестве бытовавшим в монархической России формам деспотической власти.

Прислушиваясь к голосу молодого Лермонтова, Белинский писал: «Кавказу как будто суждено быть колыбелью наших поэтических талантов, вдохновителем и пестуном их музы, поэтической их родиной! Пушкин посвятил Кавказу одну из первых своих поэм—«Кавказского пленника», и одна из последних его поэм—«Галуб»[4] тоже посвящена Кавказу; несколько превосходных лирических стихотворений его также относятся к Кавказу. Грибоедов создал на Кавказе свое «Горе от ума»:... И вот является новый великий талант—и Кавказ делается его поэтической родиной, пламенно любимою им; на недоступных вершинах Кавказа, венчанных вечным снегом, находит он свой Парнас; в его свирепом Тереке, в его горных потоках, в его целебных источниках находит он свой Кастальский ключ, свою Ипокрену»[5].

Темы и образы Востока жили в произведениях русской литературы и музыки своей самостоятельной и своеобразной жизнью.

В становлении новой профессиональной музыки Востока эта ориентальная линия русского искусства играла огромную роль, как и педагогическая деятельность русских композиторов, воспитавших первые поколения восточных музыкантов-профессионалов; их интуитивная вера в рождение профессиональной музыки Востока делали свое реальное дело.

23 января 1908 года Спендиаров, в одну из последних встреч со своим учителем Римским-Корсаковым, услышал от него такие слова: «Вы по самому рождению своему человек восточный, у Вас Восток, что говорится, в крови, и Вы именно в силу этого можете и в музыке в этой области дать нечто настоящее, действительно ценное. Это не то, что я, у меня мой Восток несколько головной, умозрительный»[6].

«Этой областью» Римский-Корсаков считал ориентализм. Но он чувствовал также силу чего-то нового и самобытного в творчестве своего ученика, когда после неопределенного «нечто» продолжил—«...настоящее, действительно ценное».

А спустя почти полвека А. Хачатурян вспоминает: «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

---

[4] Заглавие «Галуб» поэме Пушкина дал Жуковский, неправильно прочитавший имя героя поэмы Гасуба. Поэма вышла посмертно в 1837 г. (в «Современнике» т. VII) См. А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М. Л. 1950 стр. 538.

[5] *В. Г. Белинский.* М. Ю. Лермонтов, Статьи и рецензии, Л., «Художественная литература», 1940, стр. 201.

[6] Цит. по: *Г. Г. Тигранов.* А. Спендиаров, Ереван, «Айпетрат», 1953, стр. 31.

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»[7].

Целая историческая эпоха разделяет напутствие Римского-Корсакова и воспоминания Хачатуряна. За эти десятилетия слишком многое изменилось. «Освобожденный Восток» уже сам осваивал свои национальные богатства и преподносил их миру в высокохудожественных образцах. Революция принесла народам Закавказья национальную независимость и обусловила возможность развития их культур в общем русле развития единой советской социалистической культуры.

Рождение и рост профессиональной музыки Армении, Грузии, Азербайджана отодвинуло в прошлое прекрасное, задернутое дымкой таинственности, окруженное ореолом мечты «сказание о Востоке».

КОРНИ АРМЯНСКОЙ СИМФОНИИ

Музыка как эстетическая сфера жизни осознавалась в Армении с глубокой древности. Еще в V—VI веках один из ранних представителей армянской философской мысли Давид Непобедимый пишет о силе воздействия музыки на эмоциональное состояние человека: «Следует знать, что музыка обладает большой силой (воздействия), ибо повергает душу в различные состояния и придает ей настроение, как об этом свидетельствуют лирические песни и элегии»[8]. А уже в IX веке в Армении была создана оригинальная система нотописи (хазов-невм), которая свидетельствует о высоком уровне развития музыкальной практики и теоретической музыкальной мысли.

Последующие долгие века Армения подвергалась непрерывным варварским нашествиям, испытав господство чужеземцев, стремившихся подавить духовную жизнь народа, препятствовавших развитию национальной культуры. Разразившаяся в 1915 году страшная катастрофа—геноцид армян—потрясла Армению до самых глубин. Геноцид погубил миллионы армян, разбросал их по свету, но Восточная Армения благодаря Великой Октябрьской социалистической революции в удивительно короткий срок оказалась способной к бурному расцвету национальной культуры. В строительство новой социалистической культуры армянского народа с первых же дней советской власти включились лучшие представители армянской творческой интеллигенции, которых объединяло горячее патриотическое стремление отдать свои силы духовному возрождению родного народа. Однако новый мощный расцвет армянской культуры стал возможен и благодаря упорному, часто геро-

---

[7] Цит. по: *Г. Хубов.* Арам Хачатурян, М., Изд. «Советский композитор», 1962, стр. 334—335.

[8] Цит. по: «Музыкальная эстетика стран Востока». Изд. «Музыка» 1964, стр. 48.

ческому труду многих выдающихся деятелей армянского искусства и литературы в десятилетия, непосредственно предшествующие революции.

Предпосылки к грядущему расцвету подспудно зрели всюду, где находил пристанище армянский дух. И в Константинополе, где в конце XIX и начале XX веков развернули свою блистательную деятельность композитор Т. Чухаджян, выдающиеся западноармянские писатели— Зохраб, Дурян, Варужан, Сиаманто, Мецаренц и др., где проходили последние годы деятельности Комитаса; в Тбилиси, где подвижнически служили родному народу Ов. Туманян, Кара-Мурза, художник Г. Башинджагян; в далеком Петербурге, где обретал силу талант М. Екмаляна и А. Спендиарова...

Ведь до 1915 года были созданы оперы «Аршак II», «Ануш», а Комитасом подведены итоги музыкального народного творчества с древнейших времен вплоть до его времени и осуществлена уже закономерная и крепкая связь с тенденциями современной европейской музыки.

Трагичной оказалась судьба многих деятелей армянской культуры, но Армения была уже готова к новому взлету, и даже массовые истребления армян младотурками не смогли остановить возрождение армянской культуры.

Именно в эти последние десятилетия прошлого века и в первые XX армянская музыкальная культура совершила тот необходимый для ее развития стык с европейской и русской культурой, который определил ее дальнейшее развитие. Армянская музыка, влившись в русло мировой, оказалась готовой использовать опыт европейской классики и создать новую ветвь национально-самобытного искусства, обогатившую древо современной музыкальной культуры.

Первое знакомство европейских музыкантов с армянской народной музыкой связано с именем Комитаса. Еще в 1890-х годах, обучаясь в частной консерватории в Берлине, Комитас знакомит студентов и педагогов консерватории с музыкальным искусством своей родины. Он читает обстоятельные лекции, поет и показывает армянские народные мелодии. Резонанс этих лекций, неожиданно для Комитаса, оказывается необычайно широким. Его, по окончании консерватории (1899), избирают членом Международного Музыкального общества и приглашают в разные города Европы с лекциями и концертами. В том же году он выезжает в своеобразное научно-концертное турне и посещает Париж, Лозанну, Женеву, Вену, Бейрут, Александрию, Измир, Тифлис, Баку[9].

---

[9] Председатель Международного Музыкального общества, преподаватель Берлинского королевского университета, музыковед Оскар Флейшер дал высокую оценку деятельности и творчеству Комитаса. Столь же высокие и восторженные высказывания о Комитасе принадлежат многим европейским музыкантам. См. *Կոմիտաս (1869—1969). Աստիճներ, բաղվածքներ, կենսագրական և մատենագիտական տեղեկություններ, Երևան, 1969, էջ 94—96։*

Очень интересно высказывание Ромена Роллана, познакомившегося с армянской музыкой в 1906 году. В начале марта этого года в Париже. в школе социальных наук на очередном концерте, цикл которых организовал Ромен Роллан, исполнялась армянская, грузинская, русская и персидская музыка.

«...Пели хором армянские, грузинские и русские песни, а один играл на таре (тар похож на гитару с очень длинным грифом).

В музыке ярко проявились национальные различия: армянин глубок, трагичен и мужественен даже в своей мечтательности, грузин ясен и солнечен, почти итальянец, русский динамичен, переменчив, мягок. Что за чудесная музыка! Эти народы как-то по-иному одарены в музыке, чем мы, и я убежден, что европейское искусство обязательно раньше или позже испытает влияние этого искусства, которое Азия нам выслала вперед, чтобы потом явиться к нам самой. Это искусство уже начинает вдохновлять наших музыкантов»[10].

В 1906—1907 годах Комитас вновь выступает с лекциями и концертами в Берлине, Париже, Лозанне, Вене, вызывая новую волну большого интереса к музыкальной культуре Армении.

Позже, в 1914 году Комитас приезжает в Париж, чтобы участвовать в работе Международного Музыкального общества. Здесь он читает лекции «Старая и новая нотопись в армянской церковной музыке», «Армянская народная песня» и «О метрике и акцентировке в армянской музыке». В эти дни, отвечая на вопросы корреспондента константинопольской газеты «Азатамарт», Комитас рассказывал: «Интересно было также видеть, когда международные мастера по окончании конгресса искали источники, чтобы лучше ознакомиться с армянской музыкой. И многие из них стали по воскресеньям посещать армянские церкви, дабы насладиться армянской церковной музыкой. Добавлю к этому, что предстоящий конгресс Международного Музыкального Общества вновь предоставит место армянской музыке и я приглашен доложить «о форме армянского пения»[11].).

Комитас широко пропагандирует искусство своего народа за пределами Армении, а дома, у себя на родине развивает широкую этнографическую деятельность, попутно обрабатывая лучшие образцы народного фольклора. В то же время Комитас создает прекрасные образцы духовных произведений.

Шавердян пишет, что Комитас изучал церковную музыку «прежде всего в аспекте обнаружения в ней связей с народным творчеством»[12]. И действительно, изучая церковную музыку как продукт высокой культуры своего народа, Комитас нашел в ней много общих черт и крепких связей с народным музыкальным творчеством, чему он придавал огром-

---

[10] *Ромен Роллан.* Всегда ясно видеть. (Письма Р. Роллана к Софии Бертолини Гарьери-Гонзага). «Иностранная литература», 1963, № 3.

[11] Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 45—50, 195—196.*

[12] *Шавердян.* Комитас и армянская музыкальная культура. «Айпетрат» ,Ереван, 1956, стр. 100.

330-80

ное значение, и что подтверждало ценность церковной музыки и выявляло ее народные, крестьянские корни. Кушнарев отмечает, что в «полемическом увлечении он (Комитас.—*М. Р.*) уподоблял сродство народной и церковной музыки сродству «брата и сестры»[13].

Но в полемическом ли увлечении? Или в результате глубокого изучения и глубокой убежденности?

Подытожив две линии армянского музыкального творчества—народную, крестьянскую песню и церковную музыку и сплавив тенденции к многоголосию профессиональной церковной музыки с крестьянской бытовой песней, Комитас создает новый тип армянской профессиональной музыки, обнаруживая собственный, вполне обоснованный путь армянской музыки к многоголосию.

Он утверждает самобытность музыки не только у ее истоков, но и в процессе ее развития.

Поэтому Комитас так настойчиво возражал «против отступлений на «европейский лад», подчас противоречащих настроению и образу напевов»[14]. «Армянская мелодия требует гармонизации как можно более ясной, что очень трудно,—писал он.—Мы, армяне, должны для себя создать стиль, а затем уже смело идти вперед. Я до настоящего времени брал от других и только теперь начинаю гармонизовать согласно стилю армянских мотивов. Бывает время, когда я целиком погружен только в армянскую музыку, и тогда я пишу, создаю вещи, которые согласны духу нашей музыки, но бывает, когда помимо моей воли я попадаю в область такой фантазии, которая или не армянская, или проходит мимо нее. Однако как бы ни было, я должен достичь своей цели, даже если положу на это всю свою жизнь»[15].

Многоголосие комитасовского хора слагается из природы самой армянской песни: каждый голос его хоровых сочинений—это отдельная самостоятельная песня,—слиты лишь несколько монодий и заплетены в гармонический узор. Такое сочетание мелодических линий, свободное от традиционных имитационных и канонических принципов взаимодействия, создавало особый тип гармонии, названный позже модальной и открывающей широкие возможности ладо-интонационного развития.

Комитас—сама сущность армянской музыки. Армянская песня в обработке Комитаса стала обобщением, концентрацией лучших традиций народного творчества, наиболее полным выражением национального характера и народного духа.

Творчество Комитаса не только оказалось вершинным достижением армянской профессиональной музыки, но и стало богатым источником для будущего ее развития. А ведь вливались и вливаются комитасовские традиции в армянскую профессиональную музыку подспудно. Творчест-

---

[13] *Х. Кушнарев.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Гос. муз. изд. Л., 1958, стр. 87.

[14] *Шавердян.* Там же, стр. 82.

[15] *Կոմիտաս (1869—1969). Ասույթներ, թղթածրներ, կենսագրական և մատենագիտական տեղեկություններ,* стр. 39.

во Комитаса поражало воображение каждого армянского музыканта, соприкоснувшегося с ним, но развить эти новые традиции армянской профессиональной музыки было делом будущих поколений.

Последователей комитасовских традиций, как таковых, нельзя назвать с такой определенностью, как, скажем, мы называем последователей традиций Спендиарова. А. Степанян, Л. Ходжа-Эйнатов. Н. Чемберджи, А. Тер-Гевондян продолжали в своем творчестве спендиаровские традиции, т. е. традиции освоения симфонизма на национальной почве. Однако если вникнуть глубже в вопрос освоения национальных традиций музыкантами-профессионалами, то нам откроется важная сторона усвоения этих традиций через творчество Комитаса, которое несло в себе безукоризненную чистоту интонационной среды народной музыки и высокий стиль ее художественного воплощения. И в великолепно инструментованных, пластичных вариациях «Эриванских этюдов» Спендиарова, и в сдержанных, полных благородной торжественности страницах симфоний А. Степаняна, в гибкой мелодике и в сочных хорах А. Тиграняна мы угадываем влияние стиля Комитаса— стремление к интонационной самобытности, сдержанности выражения и чувству меры.

Чем дальше от Комитаса—тем ближе к нему. Комитас—самая высокая вершина, самая высокая нота армянской народной и профессиональной музыки. Его влияние на современный армянский симфонизм огромно. Некоторые основные черты этого влияния будут прослежены дальше, на примере отдельных армянских симфоний.

Спендиаров был среди той армянской интеллигенции, которая активно включилась в строительство новой социалистической жизни. Именно в эти годы революционного подъема и социальных преобразований Спендиаров обретает родину. Его художественное сознание окончательно формируется уже в непосредственной близости с родным народом.

«Органическое тяготение к Востоку»[16], которое зрело в творчестве Спендиарова, начиная с юношеских лет, вырастает в глубоко осознанную задачу,—как можно глубже изучить музыкальное творчество своего народа и всю свою деятельность связать с развитием профессиональной музыки Армении.

Когда в 1924 году Спендиаров переехал в Ереван, им уже были созданы симфоническая картина «Три пальмы», удостоенная Глинкинской премии, Первая и Вторая серии «Крымских эскизов» (сочинения для симфонического оркестра), множество романсов и других камерно-инструментальных сочинений, близилась к завершению опера «Алмаст». Этот путь вырисовывает постепенное осознание своей самобытной творческой природы, эволюцию от ориентальных сочинений к национально-самобытному искусству. Значение Спендиарова первыми оценили рус-

[16] Из предисловия А. А. Спендиарова к книге Гумрецци «Николай Фадеевич Тигранов и музыка Востока», Л., 1927, стр. 5.

ские композиторы, в среде которых креп его талант. «Восточным Глинкой» прозвали его. И в этом броском сравнении было много правды...

Переехав в Армению, Спендиаров начинает работать в только что основанной консерватории, в которой насчитывалось немногим более 30 учащихся. «Мы были учениками Александра Афанасьевича не в обычном смысле этого слова,—вспоминал декан Ленинградской консерватории Тигран Тер-Мартиросян.—Он даже и не числился педагогом консерватории, так как студенты еще не доросли до сложных теоретических дисциплин. Нас связывали с ним неофициальные, если можно так выразиться, романтические отношения»[17].

Буквально в течение нескольких лет Спендиаров совершенно меняет облик музыкальной Армении. При его непосредственном участии создается армянский симфонический оркестр.

Спендиаров в Армении близко знакомится с армянской поэзией и литературой, изучает историю народа, общается с Мартиросом Сарьяном.

Естественно и основательно обретает он в своем творчестве национальную почву и уже следующее его произведение для симфонического оркестра «Эриванские этюды»—новый этап в армянской профессиональной музыке. И в стиле оркестровки, и в методе использования народных песенных и танцевальных мелодий это сочинение окажется именно той формой симфонического мышления, которая быстро и плодотворно привьется на национальную почву и через которую выкристаллизуется, определится национальный метод построения симфонии.

В «Эриванских этюдах» Спендиаров подходит к той черте, за которой уже следует создание армянской симфонии. Такие планы были у самого Спендиарова. Он задумал создать симфоническую трилогию, рисующую прошлое и настоящее Армении, но не успел.

Стилистика «Эриванских этюдов», которая восходит к традициям восточной инструментальной музыки, найдет последователей в армянской музыке в лице Н. Чемберджи, Л. Ходжа-Эйнатова, С. Баласаняна и получит талантливую и оригинальную трактовку уже в последнее время в произведениях Г. Егиазаряна, Г. Сарьяна, Э. Мирзояна, Э. Оганесяна, А. Тертеряна, Э. Хагагортяна, А. Аджемяна.

Жанр симфонической зарисовки, романтично отражающей быт, природу Армении, надолго станет излюбленным в творчестве армянских композиторов.

Определенную роль в создании «Эриванских этюдов», как и в широком распространении такого типа симфонических зарисовок в армянской симфонической музыке сыграло всегда присущее армянским музыкантам стремление запечатлеть свое зрительное восприятие мира и его красок, а отсюда и впечатление от полотен художников, в частности, от полотен М. Сарьяна. С другой стороны, живописность «Эриванских этюдов» имеет и другие истоки: творчество учителя Спендиарова Римского-Корсакова было отмечено ярко выраженной «картинностью».

[17] Цит. по: *М. Спендиарова.* Спендиаров, Изд. «Молодая гвардия». стр. 151—152.

Немногим раньше, в 1921 году восемнадцатилетний Арам Хачатурян с группой студийцев отправляются из Тифлиса в Москву, чтобы осуществить свою мечту—стать музыкантом. В юном Хачатуряне опытный педагог и прекрасный музыкант М. Ф. Гнесин угадал незаурядное дарование. Под его руководством в музыкальном техникуме имени Гнесиных А. Хачатурян делает первые шаги в области композиции. В Москве Хачатурян впервые знакомится с европейской и русской классической музыкой и также впервые открывает для себя творчество армянских профессиональных композиторов—Кара-Мурзы, Екмаляна, Комитаса, Спендиарова.

Детство и отрочество Хачатуряна прошли в атмосфере живого и доброжелательного соседства трех закавказских музыкальных культур, наиболее ярким отражением которого было искусство ашугов. Слияние в их творчестве традиций народного музыкального искусства Армении, Азербайджана и Грузии в своеобразный синтез демократического музыкально-поэтического театра впоследствии с огромной художественной силой было осмыслено и претворено в творчестве Хачатуряна.

Не случайно, что первым большим произведением, написанным на III курсе консерватории, первой заявкой на будущее стала «Танцевальная сюита» в пяти частях, прославляющая дружбу народов Востока. А многонациональная ее основа была залогом интернациональной направленности творчества Хачатуряна, вобравшего широкие пласты народных истоков восточной музыки, чрезвычайно расширивших представление о национально самобытной природе музыкального искусства Армении. Что же касается жанра, то здесь уместно вспомнить одно замечание Асафьева, что «сюита как жанр явилась первой крупной музыкально-циклической формой, которая из цепи танцев обратилась в художественное целое»[18]. Интуитивное осознание этого процесса и естественное тяготение к этой форме было первым шагом к постижению Хачатуряном сонатности.

«В творчестве Хачатуряна это первый, еще несовершенный, но принципиально-важный опыт симфонизации народного танца»,[19] пишет Хубов. Больше того, в «Танцевальной сюите» происходит плодотворный синтез ашугского повествования и массового танца. Хачатурян словно объединяет два действа народного праздника—проникновенное и почтительное слушание народом ашугов и массовое веселье, выраженное в песнях и плясках. Этот музыкально-драматургический элемент народного восточного праздника, чутко услышанный Хачатуряном, оказывается мощным «аккумулятором» его музыки.

Важно отметить, что в музыке Хачатуряна запечатлены и развиты не только традиции песенного творчества ашугов, но и общая драматургия народного музыкального праздника, на котором и звучали эти песни. Отсюда демократический, общительный характер музыки Хачатуряна, запечатлевшего в ярких образах и красках эту неповторимую ат-

[18] См. *Б. Асафьев.* Избр. труды, т. V стр. 183.

[19] *Х. Хубов. А.* Хачатурян, стр. 62.

мосферу народного веселья. Есть еще одна характерная черта хачатуряновской музыки, опять же уводящая к истокам искусства народных певцов—сказителей, черта, сообщающая музыке Хачатуряна особую одухотворенность и страстность. Это импровизационный характер музыкального развития.

Импровизационность как форма художественного мышления, как самобытное внутреннее свойство музыки живет в творчестве Хачатуряна своей естественной, самостоятельной жизнью. Импровизационность восходит к формам народной музыки и способам ее бытования, но трактуется в музыке Хачатуряна неизмеримо шире и глубже, богаче и разнообразнее. И эта особенность хачатуряновской музыки дает основания искать в ней истоки той музыкальной среды, которую породили взаимосвязанность и взаимовлияние трех закавказских культур. Здесь чуткий слух художника не только уловил саму сущность музыкальной идеи этой специфической музыкальной формы—ее демократичность, ее общественный характер, символически выраженный в творчестве закавказского ашуга, но обобщил и развил уже на новой ступени профессионального искусства в области симфонизма.

Итак, основные жанры народного музыкального искусства в своем развитии нашли как бы свое продолжение в творчестве профессиональных композиторов: крестьянские, бытовые и трудовые песни—в творчестве Комитаса, народно-инструментальное искусство—в творчестве Спендиарова, гусанское и ашугское, корнями уходящее в народную почву, охватывающее обширный музыкальный регион—в творчестве Хачатуряна, и обрели неизмеримо более широкий диапазон звучания.

В связи с развитием армянской профессиональной музыки в конце XIX и начале XX веков попытаемся представить диалектический процесс перерастания народного творчества в это новое художественное качество. У Кушнарева мы читаем: «Армянская крестьянская песня в том виде, в каком она сложилась в эпоху развитого феодализма, является продуктом и итогом творческой деятельности народа на протяжении всего времени его существования»[20]. И далее: «Жанр и формы в том виде, в каком они окончательно определяются в названный период (XIII век.—*М. Р.*), продолжают затем свое существование и доживают вплоть до наших дней»[21]. Исследователи народно-крестьянской и старой профессиональной армянской музыки отмечают, что после XIII века в результате разрушительных нашествий на армянскую землю, тянувшихся вплоть до XIX века, развивается в основном вторая линия профессионального музыкального творчества—тагергер (песни-таги)[22].

---

[20] *Х. Кушнарев.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. стр. 149.

[21] Там же. стр. 150.

[22] Таги—ветвь профессионального искусства. Это монодии, предназначенные для сольного исполнения. Они несут на себе влияние иструментальной музыки, поэтому богаты мелизматическими и орнаментальными украшениями, доходящими до виртуозности.

Крестьянство же в основном сохраняет в быту, частично пополняя, прекрасные образцы прошлого, а некоторые, особенно популярные, претерпевают изменения и даже искажения. Этим и объясняются тщательные поиски Комитасом нескольких вариантов одной и той же песни и выявления ее истинного самобытного звучания. Эти драгоценные россыпи народного музыкального творчества должны были быть не только собранными, систематизированными, сохраненными в своей первозданной красоте, *но и спетыми заново, заново рожденными.* Эту миссию взял на себя Комитас. С другой стороны, в результате многовекового развития, отбора, совершенствования живого и плодотворного творческого обмена с музыкальными культурами других народов армянская песня обретает черты, свидетельствующие о высоком уровне художественного мышления народа. Это, как указывает Кушнарев,—подразделенность на жанры и четкая их разграниченность, самобытность и конкретность образных характеристик, ясность и завершенность концепций, логичность развертывания формы: логичность соотношения и прочность важнейших моментов формы (завязки, развития, развязки), текучесть формы, отточенность и оригинальность приемов тематического развития и т. д.[23].

Эти признаки стиля армянской крестьянской народной песни безусловно свидетельствовали о ее зрелости и о ее готовности подняться на новую профессиональную ступень развития.

Ашугское искусство вобрало в себя народно-национальные тенденции гусанского творчества и плодотворно соприкоснулось с реалистическим искусством тагопевцов и армянской народной (крестьянской) песней. Самым ярким представителем ашугского искусства стал великий Саят-Нова. Последующие поколения ашугов—Шамчи-Мелко, Мискин-Бурджи, Ширин, Дживани, Шерам—были выдающимися самобытными художниками, но никто из них не достиг высот Саят-Новы. Несомненно, после Саят-Новы это искусство идет на спад. Весь XIX век, столь богатый творчеством ашугов, все же дает основание для такого вывода.

Искусство ашугов пустило самые прочные корни в быту армянского и других восточных народов и питало своими образами и формами народную музыку и поэзию. Развитие этого искусства (кульминация и спад) и обусловило переход его в новое качество. Талант Хачатуряна был зажжен умирающим искусством ашугов и, вспыхнув, вознес его на новую, невиданную высоту, еще раз после Саят-Новы утвердив на глубоко национальной почве армянской музыки богатый и загадочный синтез нескольких восточных культур, столь самобытных и столь различных.

Ашуг по-арабски—«влюбленный», «одержимый страстью». Именно так, коротко и точно, можно определить отношение Хачатуряна к жизни, накал его творческих сил. Таков Хачатурян, ясно определивший свое творческое кредо и выполнивший его с предельной щедростью.

[23] См.: *Х. Кушнарев.* Там же, стр. 151.

Сопоставляя и объединяя три имени—Комитас, Спендиаров, Хачатурян—как три исходные точки армянской новой профессиональной музыки, попытаемся определить значение каждого из них в процессе становления армянского симфонизма.

Каждый из этих композиторов творчески обобщил определенную область армянской народной музыки и положил начало ее профессиональному развитию. Так, Комитас, совершив огромный труд как этнограф, как общественный деятель и пропагандист армянской музыки, создал первые, совершенные по своим художественным качествам образцы армянской профессиональной музыки, где столь убедительно были выявлены скрытые формы многоголосия армянской народной музыки. Однако в последние годы своей творческой жизни он ставит перед собой новую творческую задачу и берется за сочинение оперы «Ануш». Комитас не успел осуществить свой замысел, однако эта идея создания армянской национальной оперы нашла благодатную почву в среде армянских музыкантов 10—20-х годов XX века. «Ануш» Тиграняна и «Алмаст» Спендиарова—первые армянские оперы, оставшиеся и поныне вершинами национальной оперы, были созданы в период интенсивного и удивительно продуктивного развития армянской новой профессиональной музыки. Несомненно, творчество Комитаса и его современников—Н. Тиграняна, Х. Кара-Мурзы, М. Екмаляна подготовило их появление.

Если Комитас своими исследованиями и этнографическими поисками углубляется в древнейшие пласты армянского музыкального искусства и свое внимание сосредотачивает на самых характерных проявлениях национальной музыкальной культуры народного (крестьянского) вокального и танцевального творчества, то устремления Спендиарова находятся в иной сфере. Они направлены к органическому слиянию национальных форм композиционного построения и тематического развертывания инструментальной армянской и, шире, восточной музыки с формами европейского симфонического мышления, к передаче в симфоническом оркестре своеобразного колорита восточных инструментов, к развитию линии лирической песни и городского романса.

Поэтому, думая о создании симфонии и оперы, он идет к ним через романсы, песни, симфонические зарисовки, творчески осмысливая сложный процесс врастания европейских классических традиций в армянскую музыку.

Спендиаров создал оперу, но не создал симфонии, которая, появившись в армянской музыке в 30-х годах, воспринималась, в определенной степени, как продолжение его симфонических опытов.

Так, строя здание армянской профессиональной музыки, Комитас и Спендиаров, а впоследствии и Хачатурян, возглавляли три различных этапа в армянской музыке, следуя друг за другом, и их творческие устремления переплетались и сливались в едином движении вперед.

Воображение смещает Спендиарова во времени, несколько отдаляя его в прошлое. Однако факты говорят за себя. В один и те же двадца-

тые годы юный Хачатурян в Москве и Спендиаров, обосновавшийся в Армении, создают свои произведения; новая армянская профессиональная музыка одновременно рождалась из-под дерзновенного пера юного Хачатуряна и сверкала необычной для армянской музыки «звукописью», играла утонченным пластическим рисунком в творчестве маститого уже Спендиарова.

Как же отражались социальные события в творчестве армянских композиторов и как жили в их произведениях веяния новой эпохи? Ведь близость художника к социальной жизни, его участие в ней во многом определяют прогрессивность его творчества, жизнеспособность его творений.

Нисколько не снижало огромной роли Спендиарова в общественной жизни новой социалистической Армении то, что владели им не мятежные порывы искусства XX века, а созерцательно-эпические и элегические настроения русского симфонизма конца XIX начала XX веков, окрашенные красками раннего импрессионизма. С этими классическими в своей основе тенденциями естественней и перспективней закладывался фундамент новой армянской профессиональной музыки. Спендиаров, стремясь к национально-самобытному звучанию симфонического оркестра, обращается к фольклорному материалу, как к основе своих симфонических картин. Основная тема—жанровые зарисовки армянского пейзажа и быта, а также историческое прошлое Армении.

Перебирая темы, воспроизведенные в творчестве крупнейших армянских композиторов тех лет, можно определить, чем жила в те годы творческая музыкальная среда Армении. Созданная по одноименной поэме О. Туманяна опера «Ануш» (1912)—история влюбленных, гибнущих в результате неумолимо действующих жестоких обычаев армянской старой деревни; в основе симфонической поэмы «Рождение Ваагна» А. Тер-Гевондяна (1923) лежит легенда о Ваагне—божестве армянской мифологии, отождествляемом с Гераклом[24]; романсы Р. Меликяна (1910—1920-е), разрабатывают в основном жанр любовного и лирико-философского романса, наконец, опера Спендиарова «Алмаст» (1918—1928), по поэме О. Туманяна «Взятие Тмкаберта», поднимала вопросы чести, мужества, верности родине и народу, а «Эриванские этюды», написанные в 1925 году, это уже жанровые зарисовки, близкие по настроению пейзажам Сарьяна, воспевающим расцветающую землю, мирный и счастливый труд своего народа.

Эти темы замкнуты специфической, национальной тематикой, обращены в прошлое, проходят как будто мимо событий, потрясающих страну. Если мы сравним тематику и стилевые направления профессиональной армянской музыки 20-х годов с поэзией, в которой бушевал Чаренц, в чьих стихах горел мужественный пафос революции, то армянская музыка как будто остается в стороне от острой и злободневной

---

[24] Тер-Гевондян опирался на известный отрывок из «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци, армянского историка V века.

тематики тех лет. Однако это не так. Революция принесла армянскому народу социальное и национальное освобождение. И поэтому воспевание героических страниц из истории армянского народа, величия его духа стало главной темой армянских композиторов: эта тема метафорически была обращена к сегодняшнему дню. Естественно, она обновилась новым социальным содержанием. Прошлое Армении предстало освященным пламенем революционных событий. Коренные изменения, произшедшие в музыкальной культуре Армении, коснулись прежде всего интонационной сферы, которая порождала новый художественный стиль. Он формировался из мужественных суровых интонаций революционных и патриотических песен, возвышенного, торжественного слога симфонических поэм, сплавленных с интонациями крестьянской песни и лирического романса, и наполнялся глубоким самобытным содержанием национального эпоса.

Интонационный строй времени складывался и в новой исполнительской манере тех лет. Торжественность, пафос, особо подчеркнутая волевая интонация—эти черты стали признаками исполнительского стиля 20—30-х годов и как бы приобщали произведения прошлых эпох к сегодняшней эпохе, к энтузиазму этих лет.

Ярким проявлением этой особенности в музыкальной жизни Армении была новаторская деятельность выдающегося хормейстера Арама Тер-Оганесяна и его талантливые интерпретации хоровых обработок Комитаса, пронизанные страстным публицистическим характером исполнения.

Как много значила для дальнейшего развития музыки в Армении новая исполнительская культура—свидетельство нового времени! Бетховен, Бизе, Спендиаров и Комитас были одинаково действенны, в их музыке словно бы жила живая, сегодняшняя интонация... Интонационный словарь новой эпохи возникал из сложного сплава классического искусства и всех пластов своего национального, но роль катализатора в этом сплаве играл социально-направленный слух, отбирающий все то, что было созвучно новому времени и событиям.

И вот одно за другим появляются произведения, утверждающие новую жизнь, воспевающие вождей революции. Среди этих произведений преобладают вокально-симфонические кантаты, написанные на те или иные литературные тексты. Здесь использованы стихи Е. Чаренца, Г. Сарьяна, М. Светлова, Т. Ахумяна. Эти сочинения во многом сближала тематика, одичность высказывания. Воодушевленные голоса молодых армянских композиторов вливались в мощный хор нового поколения советских композиторов. Все эти произведения: вокально-симфонические кантаты, симфонические поэмы, сюиты, среди которых особенно выделялись «Реквием памяти В. И. Ленина» и симфонический рассказ «Сорок первый» (по повести Б. Лавренева) Л. Ходжа-Эйнатова, поэма «О Ленине» (на слова Е. Чаренца), симфоническая поэма «Памяти 26-ти» О. Егиазаряна, симфоническая поэма «Памяти 26 коммунаров» А. Степаняна, «Поэма о Сталине» А. Хачатуряна, «Колхозная

сюита» Л. Ходжа-Эйнатова, Симфоническая сюита Г. Егиазаряна были не только действенным включением в жизнь, отражающим ее волнующее содержание; через сюиты, поэмы и кантаты шел путь к симфонии, в них зрело симфоническое мышление, отрабатывались «рабочие» принципы симфонического развития.

Каковым было отношение к социальной тематике юного Арама Хачатуряна?

С 1921 года, живя в семье своего брата, режиссера Сурена Хачатурова, А. Хачатурян оказался в самом центре художественной жизни страны. Искусство, шумно захлопывая двери, распахивало новые. Мир театра, музыки, кино и поэзии напоминал один огромный цех, заполненный дерзкими, фантазирующими, неистовыми в стремлении к новому людьми. Искусство приравнивалось к труду рабочего за станком. Труду каждодневному, массовому, ответственному и серьезному, где «каждый день, как на войне».

Не случайно Мейерхольд учреждает в своем театре «режиссерский штаб», желая подчеркнуть необходимость в театре военной дисциплины, а Маяковский мечтает объединить всех поэтов в некую единую бригаду созидательного труда, которая должна быть, однако, настроена чрезвычайно воинственно, круша и сметая на своем пути все затхлое, обывательское, мешающее строить Страну Советов.

«Когда меня спрашивают, как складывался в двадцатые годы новый тип художника, я прежде всего говорю, что этот художник был молод»—напишет впоследствии В. Шкловский[25].

В русской музыке 20—30-х годов слились, как никогда, самые различные направления и стили. Но в то же время как никогда русская музыка, как новая единая культура, была целенаправленна в своем высоком и героическом оптимизме, мощна своей созидательной силой, выражая культуру новой России, отражая ее высокие идеалы.

Находясь в среде нового искусства, отражающего в себе любые повороты и изгибы, падения и взлеты, идеи и действия своего великого времени, Хачатурян, как богато одаренная творческая натура, не мог не стремиться откликнуться своим творчеством на пафос этих дней. Юный Хачатурян далеко не равнодушен к происходящему вокруг, он стремится разобраться в сложной и многообразной жизни тех лет.

Для творчества Хачатуряна в первые годы учебы в Московской консерватории характерно обращение к массовой аудитории («Московский танец», два «Походных марша», массовые песни), интерес к темам широкого общественно-политического звучания, одной из которых является тема дружбы народов («Танцевальная сюита», Первая симфония и далее симфоническая поэма «Песня ашуга»).

Природа таланта Хачатуряна, духовный и эмоциональный мир композитора диктуют форму и содержание, в которых он изъясняется; его ранним сочинениям свойственно также стремление к колористиче-

---

[25] *В. Шкловский.* «Литературная газета», № 32, 1967.

ским новшествам (яркое проявление этого—«Вальс в нонах»), к воплощению динамичного ритма жизни («Токатта»).

Стремление к колориту исходит из его природного осязания звуковой живописи, оно поднимается из глубин его национального слуха. «Весь слуховой опыт, бессознательно накопленный мной в детстве,— вспоминает композитор,—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»[26].

Нам думается, что сама природа таланта Хачатуряна,—на редкость общительного, ораторского, демократического, как нельзя больше соответствовала духу времени. Поэтому уже первые произведения Хачатуряна отражали крупные, общественно-значимые идеи.

Путь Хачатуряна к симфонии шел через создание «Песни-поэмы» для скрипки и фортепиано, фортепианной «Токатты», Трио для кларнета, скрипки и фортепиано и «Танцевальной сюиты», непосредственно предшествующих Первой симфонии.

Путь от сюиты к симфонии—характерный путь. Через сюиту кристаллизировался европейский симфонизм, через сюитные принципы развития, где очень широки возможности симфонизации национального танца или мелодии, возник русский, а затем и восточный симфонизм.

Первая симфония Хачатуряна как бы воплотила в себе романтические идеалы русского и европейского ориентализма и устремления новой когорты композиторов Востока, направленные к созданию на национально-самобытной почве сонатно-симфонических форм.

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ АРАМА ХАЧАТУРЯНА

Основное значение Первой симфонии заключается в том, что Хачатурян в этом произведении ясно определяет наиболее характерные черты национально-самобытного симфонизма. Хачатурян упорно, настойчиво и целеустремленно осваивал в произведениях, предшествующих симфонии, в частности в Песне-поэме, в Танцевальной сюите, национальные принципы развития тематического материала. Изучая мировую классику, познавая мировой симфонизм в развитии, Хачатурян интуитивно стремился найти в особенностях народного музыкального мышления зерна национального симфонизма.

И, может быть, именно потому, что самому Хачатуряну была близка творческая природа ашугского искусства, законы и принципы ашугского песнетворчества, ему удалось найти столь гармоничный, естественный и перспективный сплав национального музыкального мышления и классических традиций.

Симфонизм—филосовская форма музыкального мышления. И она свойственна не образцам крестьянского фольклора, безупречным по сво-

---

[26] Цит. по: *Г. Хубов.* Арам Хачатурян, стр. 48.

ей завершенности, отшлифованным временем, носящим отпечаток массового, коллективного авторства, а произведениям индивидуума, фантазирующего, воображающего, выносящего бытовую предназначаемость крестьянской песни в высшие сферы мудрствования, раздумья.

Путь от народной песни к симфонии аналогичен пути от народных пословиц и поговорок, сказок и легенд, былин и эпоса к произведениям философского плана, к жанру романа. И точно так же, как роман, симфония несет в себе картину объективного мира в восприятии творческой индивидуальности. И в лучшем романе, как и в лучшей симфонии, мы всегда находим глубинные национально-самобытные истоки.

В чем же выражается национальность симфонии Хачатуряна, если в конечном счете музыка влилась в формы классической симфонии? Национальная ее специфичность проявляется именно в том, как композитор «нарушает» каноны классической формы, как естественно видоизменяются эти формы под воздействием новых принципов разработки, развития самобытных интонационно-ритмических особенностей музыки.

Обратимся к Первой симфонии Хачатуряна. Симфония начинается прологом. Широкое, развернутое, поэтическое высказывание не спешит завершиться и перейти к «действию». Собственно его и не будет как такового. Главная тема симфонии—это отнюдь не выражение железной логики действия, что типично для главных тем сонатного аллегро в классической симфонии. Главная тема здесь вырастает из Пролога и затем, однажды излагаясь, продолжается в разработке, собственно являясь импровизационным изложением этой темы. Разработка-импровизация главной темы дорастает до своей кульминации и затем, как бы иссякая, уступает место следующей теме, лирической, играющей роль побочной. Эта тема вступает как второй ашуг, противопоставляющий свою песню песне предыдущего ашуга, и, представляя слушателю свою тему, он начинает импровизировать. Все те же образы: воспеваются юность, любовь, ее торжество.

Импровизация второй темы по своим краскам и эмоциональной насыщенности как бы желает перекрыть впечатление от первой темы и ее развития. Здесь явно присутствует момент соревнования двух тем, как двух контрастов, двух участвующих образов, как двух ашугов. Соревнование ашугов на городской или деревенской площади перед многочисленной и сочувствующей, эмоциональной и как бы участвующей в этом полюбовном соревновании толпой собственно и есть один из основных моментов творческого общения с народом. Этот кульминационный момент народного праздника отражен Хачатуряном в драматургии сонатного аллегро его Первой симфонии и развит в следующих произведениях; в самом соревновании ашугов, противопоставляющих два мировоззрения, два темперамента, заключено зерно развития-разработки, которое получает своеобразное течение благодаря присутствию третьего действующего лица — народа, разрешающего этот спор, это соревнование.

Разработка 1-й части Первой симфонии Хачатуряна, как и все остальные разработки его произведений, в большей или меньшей степени несут в себе именно этот элемент третьего лица—как бы вначале внимающего двум темам, двум песням-поэмам, а затем уже вступающего в действие.

Отсюда равноправие, казалось бы, противопоставленных друг другу начал, их сосуществование, их «борьба», разрешившаяся в игре, в полюбовном соревновании, отсюда слияние разработки с репризой в единую развернутую импровизацию и возникновение новой, носящей объективный характер, воспевающей одической темы, примиряющей два начала, а не расторгающей их.

Итак, сонатность оказывается формирующим принципом композиции I части. И сонатность эта не столько заимствована из классических музыкальных форм, сколько рождена на новой самобытной почве, основана на характерных особенностях национального музыкального творчества, а именно—творчества ашугов.

Основные черты хачатуряновского симфонизма: самостоятельное и равноправное сосуществование главной и побочной партий, метод развития тематического материала, основанный на принципе народной ашугской импровизации и вследствие этого снижение драматизма разработки, представляющей объединенную разработку главной и побочной партий и, наконец, слияние разработки с репризой, собственно продолжающей разработку,—отмечались исследователями при разборе его последующих произведений.

«Самая сущность основных тем I части Концерта (Скрипичного—*М. Р.*) такова, что их сопоставление исключает необходимость (да и возможность) драматической коллизии. Как уже было замечено, обе темы—главная и побочная—ярко контрастные по характеру и настроению, в то же время гармонично дополняют друг друга. И, естественно, разработка здесь представляет не картину борьбы (как обычно), а картину игры, утверждающей гармонию красоты и силы»[27],—пишет Хубов.

«В ряде его (Хачатуряна.—*М. Р.*) произведений и Скрипичный концерт—классический тому пример (темы у него не столько р а з в и в а ю т с я, сколько р а з р а б а т ы в а ю т с я) образной трансформации—важнейшего фактора и показателя привычной нам симфонической драматургии—в концерте нет, основные темы к а ч е с т в е н н о не меняются и в процессе развития. Откуда же это ощущение динамики, постоянного жизненного «нерва» музыки? От постоянной, почти не прекращающейся р а з р а б о т к и — распевания, вычленения имитаций и секвенций, темброво-колористического варьирования. И, вероятно, самое главное—все движение музыки происходит на фоне ни на минуту не прекращающейся пульсации р и т м а (впрочем, «фон» здесь, конечно—очень неточное определение)»[28],—читаем мы у Н. Шахназаровой.

[27] Там же, стр. 158.

[28] «Музыка и современность». Сборник статей. Выпуск второй. М., Гос. муз. Изд. 1963, стр. 235.

Самобытность сонатного аллегро кроется также и в этой характерной ритмической организации музыки Хачатуряна. Обратимся к Скрипичному концерту, отличающемуся особой завершенностью и отточенностью формы.

Три части Концерта: Аллегро—Анданте—Аллегро,—представляют из себя легкую и пластичную конструкцию, которая зиждется на прочной и локальной основе. Она—самые первые такты партии скрипки—маленькая ритмо-интонационная попевка, еще не оформившаяся главная тема, и в ней более выражен ритм, движение, нежели мелодия, голос. На этот ритмо-интонационный стержень нанизывается затем весь орнамент музыки концерта, из этого ритмического корня и вырастает архитектоника всего произведения.

То же мы наблюдаем и в I части, и в финале Первой симфонии, в Скерцо Второй симфонии («Движущей силой образного развития в этом огненно-темпераментном Скерцо является порывистый и непреклонный ритмический мотив, возникший из побочной партии I части. Подобно сжатой пружине, он концентрирует в себе заряд кинетической энергии»)[29], в финале Фортепианного концерта. Но в Скрипичном концерте идея ритма как формообразующего фактора находит более совершенное и принципиальное выражение.

Для танцевальной музыки народов Закавказья, Ближнего Востока, Африки характерна «подача» ритма перед тем, как вступит сама мелодия. Часто танец сопровождается одними лишь ударными инструментами. С такой же «подачи» ритма начинается главная партия в Скрипичном концерте Хачатуряна. Этот же элемент ритмического господства выражен и развит во всех быстрых частях его произведений.

Роль ритма как динамического и драматургического фактора, как основного формообразующего элемента, видимо, и обусловила в музыке указанных выше народов наличие другого, противоположного полюса—стихию импровизации, экстаз освобожденной, казалось бы, мелодии. Но эта свобода кажущаяся; разматывающаяся нить мелодии крепко держится за твердую основу ритма.

Главенствующая роль ритмической организации—одна из наиболее ярких национально-самобытных черт музыки Хачатуряна. Преобладающая сила ритмики, ее переменность и многообразие—основная движущая сила сонатных аллегро хачатуряновских произведений. Это новый тип сонатного аллегро, где выдвигается на первый план не столько образная сфера, сфера настроений, идей, сколько сфера различных характеров движений—стремительности, высшего экстаза танца и плавного, пластичного движения.

Сонатное аллегро всегда выражало идею борьбы. По мере приближения к нашему времени процесс этой борьбы насыщался все более противоречивыми «за» и «против». И потому сонатное аллегро в современных произведениях как фактор, обеспечивающий развитие последую-

---

[29] *Г. Хубов.* Там же, стр. 249.

щих частей и исход этого развития в финале, требовало глубочайшей психологической насыщенности, истинного драматизма при разумном использовании эмоций. Вот здесь и проявилось основное значение и роль полифонии, как принципа высшей организации музыкального движения. Насыщенность современных симфоний полифоническим развитием очевидна. Однако в творчестве каждого композитора принцип полифонического развития и полифонического развертывания имеет свои самобытные импульсы и собственные законы. Рассматривая с этой точки зрения полифонию Хачатуряна, мы обнаруживаем ее импульс в ритмике. Полифонические формы развития возникают в музыке Хачатуряна как своеобразные кульминации, которые умножают силу и энергию музыкального развития и подводят к еще более сильной кульминации.

«Хачатурян рассматривает полифонию как активное, действенное средство. Не случайно она фигурирует в основном в разработочных разделах его произведений, принимая самое непосредственное участие в развертывании драматургической линии, активно включаясь в узловые ее точки»,[30]—пишет Г. Чеботарян.

Самобытность хачатуряновской полифонии заключается в непосредственной связи ее с ритмическим развертыванием. Полифония Хачатуряна—ритмическая полифония, где сливаются принципы полифонии и полиритмии, которые в данном случае, в музыке Хачатуряна, оказываются производными одного и того же импульса—ритмической динамики.

Здесь рассматривалось сонатное аллегро, как мощная и действенная экспозиция всего симфонического цикла, как его фундамент, неизменно присутствующий во всех симфониях классиков, романтиков и в симфониях современных композиторов.

Но симфония—это целый комплекс музыкальных идей, отражающий взаимосвязь личности с обществом, и цикл симфонии, как бы он не был построен, выражает завязку, развитие—показ жизни, участие в ней и, наконец, вывод.

Движущей силой большого циклического музыкального произведения, будь то симфония, концерт или поэма, охватывающего широкий горизонт жизненных впечатлений, не мог бы служить только ритм. Во всех произведениях Хачатуряна мастер колорита и цвета соперничает с мастером волшебной механики музыкального движения. Сочетания пейзажа и танца, созерцания и движения глубоко народны, они связаны с элементами реального национального быта (например, танец под открытым небом, отдельные чередующиеся друг за другом танцы юношей, демонстрирующих силу и ловкость, и девушек, выражающих покорность, нежность, застенчивость). Эта своеобразная форма образного ритмического противопоставления, столь вдохновенно выраженная Хачатуряном, стала отличительной особенностью музыки Г. Егиазаряна,

---

[30] *Гаяне Чеботарян.* Полифония в творчестве Арама Хачатуряна, Ереван, изд. «Айастан», 1969, стр. 256.

Л. Сарьяна, А. Арутюняна, А. Бабаджаняна, Э. Мирзояна и каждый раз была оттенена новым чувством цвета, колорита, движения.

Первая симфония Хачатуряна, в которой были определены самобытные принципы сонатного развития и построения формы сонатного аллегро, в то же время еще не выходит из рамок симфонической поэмы. Этим она своеобразна и ценна. Первая симфония Хачатуряна, по меткому замечанию Н. Шахназаровой, оказала большее влияние на армянских композиторов, чем его Вторая симфония, более законченное по форме и многогранное по образам произведение. Н. Шахназарова верно объясняет это расширившимся кругом влияний на творчество армянских композиторов, широким знакомством их с современной западной и советской музыкой, но силу влияния Первой симфонии мы объясняем прежде всего тем, что она отметила рубеж сюитного принципа развития, широко распространенного в те годы в армянской профессиональной музыке, и сонатного, нового для армянской музыки. В этой симфонии был обнажен процесс этого перехода, открыт путь к созданию национальной, самобытной симфонии, осваивающей формы и принципы классической симфонии и глубокие пласты крестьянского и профессионального искусства своего народа.

Уже зревшая в армянской новой профессиональной музыке идея создания национальной симфонии вскоре после этой симфонии находит широкую и многообразную разработку. В 1943 году Хачатурян создает свою Вторую симфонию. В эти же годы появляется Первая симфония (h-moll) А. Степаняна, отмеченная глубиной чувств, отличным композиционным решением, смелым использованием армянских древних духовных монодий, многоплановой драматургией.

«Симфония h-moll была мною задумана как первая часть симфонической трилогии, посвященной героической истории армянского народа от древнейших времен до наших дней,—рассказывал Аро Степанян. В этой симфонии я стремился обобщенно передать жизнь, бедствия, борьбу моего народа, воссоздать драматизм исторического прошлого Армении. В частности, в моем сознании возникали картины «Вардананка», образ самого Вардана Мамиконяна, возглавившего освободительную борьбу народа против иноземных завоевателей»[31].

Этой симфонии, как и многим произведениям А. Степаняна, свойствен широко и богато разработанный мелос. Мелодическая основа симфонии песенна. Это определяет и все остальные черты этой симфонии, типичные вообще для симфонизма А. Степаняна: романтический характер высказывания, лиризм, форму, как правило, трехчастную с неизменной исторической ретроспекцией, лирическим монологом и картиной праздника, в которой опять преобладает песенное начало.

Типичным признаком кантиленной природы симфонии является широкое использование фольклорного материала. Здесь мы слышим интонации древних армянских песен «Мокац Мирза», («Мокский князь»),

---

[31] *Г. Тигранов.* Аро Степанян. М., Изд. «Музыка», 1967, стр. 78.

«Карос Хач», («Крест Кароса»), шаракана «Айсор жоговьял» («Сегодня собравшиеся»), слышим, во всем их мелодическом богатстве, полностью пропетые на большом симфоническом дыхании. Не интонационный принцип развития, а мелодический, не вычленение характерных попевок, ритмических структур, а образная сторона цитируемого материала привлекает композитора. Композитору свойственно глубоко почтительное, благоговейное отношение к народным темам, которые он использует в своих симфониях, он прикасается к этим песням как к бесценным историческим реликвиям.

А. Степанян был одним из первых, кто обратился к древнему армянскому мелосу и приобщил этот богатейший пласт музыкальной культуры к процессу становления национальной симфонии, предсказал огромные возможности в практике его использования. В этом принципиальное достижение видного армянского симфониста, автора трех симфоний.

В последующие годы армянскими композиторами создано много симфоний. Можно сказать, что к жанру симфоний обратились композиторы почти всех поколений и что жанр симфонии в 50—60-е гг. приобрел гегемонию в армянской музыке. Симфонии пишут Р. Степанян, Л. Ходжа-Эйнатов, Г. Егиазарян, Б. Парсаданян, Б. Саккилари, А. Арутюнян, Э. Мирзоян, К. Орбелян, Дж. Тер-Татевосян, Г. Овунц, Э. Оганесян, Э. Хагагортян. В 60—70-е гг. появляются симфонии А. Тертеряна, А. Аджемяна, Г. Ахиняна, Л. Аствацатуряна, Э. Арутюняна, Э. Аристакесяна, пишет новые симфонии Э. Хагагортян, к жанру симфоний обращаются и совсем тогда молодые композиторы Р. Галстян и В. Бабаян, оригинальные симфонические произведения создает Т. Мансурян.

В этой широкой и выразительной картине развития симфонического жанра в армянской музыке различаются отдельные этапы его становления и развития. Симфонии Г. Егиазаряна, А. Арутюняна, Э. Мирзояна, Дж. Тер-Татевосяна, К. Орбеляна, Э. Оганесяна составляют целостный в своем развитии период, ярко свидетельствующий в силу талантливости этих произведений о богатых традициях, многообразных связях и перспективных путях армянского симфонизма.

ГЛАВА II

СИМФОНИЯ «РАЗДАН» ГРИГОРИЯ ЕГИАЗАРЯНА

ДЛЯ БОЛЬШОГО СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА, В ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЯХ[1]
(Си минор)

Григорий Ильич Егиазарян много и плодотворно работает вот уже пятьдесят с лишним лет. Произведения в различных жанрах—фортепианные пьесы, песни, романсы, музыка к театральным спектаклям и кинофильмам, инструментальная музыка, балеты и симфония составляют внушительный список созданного композитором.

В 1930 году Г. Егиазарян поступает в Московскую консерваторию в класс Н. Мясковского. Годы, проведенные в Москве, и учеба под руководством маститого композитора четко определяют особенности его творческой природы. От фортепианных пьес в стиле Грига, Бородина, Комитаса он приходит к струнным квартетам, симфоническим сочинениям[2] и, наконец, к симфонии, которую пишет в 1958 году, к балету «Севан», «Ара Прекрасный и Шамирам» (1974 г.). Этот путь отчетливо раскрывает напряженные поиски композитора в области оркестрового колорита, звуковой живописи. Ярко определившийся в творчестве Спендиарова стиль «пленэрного» письма, особенно в его «Эриванских этюдах» и «Крымских эскизах», получает свое продолжение в творчестве Егиазаряна. Особый звуковой колорит оркестра Егиазаряна, зыбкость, прозрачность, невесомость фактуры, словно струящаяся, акварелью набросанная мелодия своеобразно отражает черты импрессионизма в армянской музыке. Симфонии «Раздан» непосредственно предшествовал балет «Севан»[3], написанный Егиазаряном в 1955 году. Вернее было бы

[1] Впервые исполнена 25 декабря 1962 года в Ереване оркестром Армянской филармонии под управлением О. Дуряна. Партитура издана (М., 1963).

[2] Особенно выделяются среди них написанные в годы Великой Отечественной войны симфоническая поэма «Армения» и симфоническая картина «Восход солнца».

[3] Премьера балета «Севан» состоялась 6 февраля 1956 г. в Ереванском театре оперы и балета им. Спендиарова.

сказать, что он сопутствовал созданию симфонии, тем более, что еще до того как был закончен балет композитором были написаны две симфонические сюиты, включавшие многие музыкальные номера будущего балета.

С поэмой «Раздан», принадлежащей перу известного современного армянского поэта Ов. Шираза, Егиазаряи познакомился в 1951 году. Тогда же и зародилась мысль создать симфонию. Симфония зрела медленно, вбирая в себя типичные для Егиазаряна особенности стиля мышления, построения композиции, воплощения образов. Было ясно, что в симфонии отразится сфера танцевальных образов балета, что музыка ее обретает особую ритмическую пластику, сценическую выразительность.

Оригинальная танцевальная панорама балета «Севан», живописная оркестровка, методы обработки фольклора говорят об активной, ищущей натуре художника, а также выявляют его крепкие связи с творческими методами Спендиарова и Хачатуряна. В симфонии значительно расширяется круг творческой преемственности композитора. Здесь мы обнаруживаем крепкую связь с традициями классического симфонизма, особенно русского (Чайковский, Римский-Корсаков), и красочное преломление на национальной почве традиций музыкального французского импрессионизма.

Огромные колористические богатства кроются для Егиазаряна в армянской народной музыке. Его палитру питают богато орнаментированная, изысканная по краскам песенно-танцевальная ветвь народного творчества и немногоцветная, но выразительная крестьянская бытовая песня. Следуя принципам Комитаса, он стремится к ладовой и интонационной чистоте армянской музыки.

Симфония «Раздан»—программна. И программность ее опирается прежде всего на традиционную классическую последовательность «темпов жизни и стадий поэзии»; каждой части симфонии предпослан эпиграф—стихи из поэмы Шираза «Раздан», выражающие идею каждого из разделов симфонического цикла.

Однако принципы развития тематического материала в симфонии очень своеобразны. Можно сказать, что метод варьирования тем превалирует над разработочным. В 1-й же части симфонии (сонатное аллегро с небольшим вступлением) контраст тем возникает не в классическом соотношении мужественного волевого начала и лирического, а в сопоставлении ретроспективной сферы образов и жизненного пульса настоящих дней. Естественно, взгляд в прошлое привносит с собой эпический тон повествования, тогда как настоящее действенно, живо, подвижно, а потому и танцевальные образы, их ритмическая подвижность, их динамика лучше всего фиксируют текучесть и ритм жизни.

Контраст двух типов музыкального движения—кантилены и танцевальности, который стал в армянской симфонической музыке традиционным начиная с произведений Спендиарова, красочно и широко используется в симфонической музыке Егиазаряна.

«В образе Раздана-Занту (название реки в Армении.—*М. Р.*) композитор, вслед за поэтом, как бы воплощает многовековую историю Армении, бедствия и героическую борьбу народа,—пишет Г. Тигранов.—Такое изображение природы, когда пейзаж наделяется лирическим и гражданским чувством, поднимается до воплощения патриотической идеи, очень характерно для армянского искусства (можно привести много примеров из фольклора, поэзии О. Туманяна, А. Исаакяна, живописи М. Сарьяна, песенного творчества Комитаса, А. Спендиарова и других)»[1].

I часть (Largo maestoso, Allegro non troppo, Си минор) написана в форме сонатного аллегро, где своеобразно сливаются сонатный принцип развития и вариационный метод развития тематического материала.

Вниз по Гегамским тем хребтам
Вниз по пустынным тем местам
Он мчался в ледниках рожден.

Эти стихи относятся к I части симфонии.

I часть начинается вступлением (Largo maestoso).

Активная ритмическая пульсация пронизывает все вступление. На этом фоне возникают два мелодических образа—оба волевые, эпического склада. Первый мотив исполняет медная группа, второй, более распевный, поднимается из самых низких регистров струнных, медных и деревянных. Во вступлении определяются два состояния—эпическая статика и стремительное ритмическое движение. Их слияние, контраст, противопоставление будет одним из методов драматургического развития симфонии.

На ускоренном ритмическом движении возникает тема главной партии. Она излагается канонически, поднимаясь от английского рожка к флейте. На прозрачном оркестровом фоне особенно отчетливо и выразительно звучит эта тема. Она возникает из вариантного изложения мелодической фразы, которая с каждым новым произнесением обрастает мелизмами и оплетающими голосами. Характерный для композитора прием, как в построении темы, так и в ее развитии. (см. пр. 1).

В то же время обращает на себя внимание образная трансформация темы в процессе ее развития. Так, у труб возникает мотив, четкие контуры которого противопоставляются расплывчатым, неустойчивым очертаниям темы, звучащей у деревянных.

Этот мотив в дальнейшем самостоятельно развивается, он даже оказывается основным тематическим изложением (медные и басы деревянных) на подступах к появлению темы побочной партии. Его утверждающими интонациями и заканчивается раздел разработки главной партии.

---

[1] *Г. Тигранов.* Симфония «Раздан». «Советская симфония за 50 лет». Сб. статей. Л., Изд. «Музыка», 1967, стр. 107.

Тема побочной партии—ее исполняют струнные—широка и распевна. Ей свойственны импровизационный характер изложения, эмоциональность высказывания и многоголосность фактуры.

Ее идиллический характер подчеркивается кларнетным наигрышем, напоминающим зов пастушьих свирелей. Тема повествовательна и даже—диалогична.

Раздел побочной партии сочетает в себе ашугское «красноречие» и простые идиллические тона крестьянского напева.

Четкий, локальный рисунок, обозначивший в начале разработки контуры легкого, танцевального ритма, вырастает в широкую панораму жанровых сцен. И здесь наше внимание привлекает излюбленный композитором прием «раскадровки» образов симфонии, когда из общего музыкального потока выхватываются и подаются «крупным планом» отдельные ритмо-интонации, характер которых определяется тембровой окраской. Эмоционально и патетично звучит речитатив виолончелей и контрабасов—мотив, построенный на интонациях темы главной партии, засурдиненные трубы выговаривают энергичный клич, предвещающий праздничный строй II части симфонии, легкие росчерки соло флейты и соло кларнета выливаются в стройную линию гаммы (натуральный минор), как бы подчеркивая при всей насыщенности оркестровой фактуры симфонии стремление к прозрачности и легкости звучания и диатонику ладовых образований.

Драматургическая завязка разработки заключена в речитативном, тревожном мотиве у виолончелей и контрабасов. На этом новом синтетическом темообразовании, вобравшем в себя интонации тем главной и побочной партий, основано развитие последующего раздела разработки. Этот синкопированный, активный, устремленный вперед мотив стимулирует движение разработки и переплавляется в настойчивый бой литавр, в стремительный бег струнных и деревянных.

Разработке свойственна ритмическая переменность в сторону нагнетания напряжения ($^2/_4$—$^3/_4$—$^9/_8$).

Все выше поднимается над звучанием tutti гимнический мотив, исполняемый медными. Движение, казалось, замыкается в апофеозном звучании. Но вот у тромбонов появляется тема вступления (2 т. после ц. 52). И опять расширяется изобразительная панорама. В этом разделе разработки композитору удалось очень выразительно передать ощущение простора, расстилающейся перед взором перспективы: стелющаяся, неуклонно движущаяся тема у медных и акварельные легкие контуры дали и высоты у деревянных. Это впечатление усиливает словно издалека возникающее звучание соло английского рожка на фоне разновременных ударов большого и малого барабана (ц. 57). И опять, как в экспозиции и в первом разделе разработки, тема обрастает оевающими голосами, но на этот раз она оказывается в сфере танцевального, ритмического движения (ц. 58).

Последний раздел разработки отмечен еще более активным ритмо-интонационным развитием. Здесь, как и далее в усеченной репризе, движение сдерживается эпическими интонациями темы вступления. Но участившаяся смена ритма ($^2/_4$—$^9/_8$—$^6/_8$—$^9/_8$) возникшие у фаготов ритмо-интонации народной армянской мужской пляски, весь строй оркестра—все говорит о скором появлении скерцо, где стихия танца захлестнет все движение.

II часть (Allegro, ля-бемоль минор)—своеобразное скерцо. И как всегда у Егиазаряна, и на этот раз танец, танцевальный ритм является не столько стимулом динамичного, экспрессивного движения, сколько поводом выйти на пленэр, создать широкую и красочную панораму образов.

Своих сынов собрал Зангу
Их—что цветов на берегу,
Поет хмельной
И льнет волной,
Ласкаясь, к новым берегам.

Многоликость жанровой сцены скерцо подчеркнута частыми сменами ритма и стиля танцевальных движений. Вот вышли в круг девушки, вот стремительно выбежали парни, а вот и танец-юмореска сменяется лирическим танцем.

Оркестровка скерцо отличается большой изысканностью, богатой изобразительностью. Широко представлена здесь и подчеркнута полиритмия, элементы которой свойственны армянским народным танцам. Композитору удалось показать захватывающую атмосферу народных танцев, постепенное нарастание танцевального экстаза и кульминацию этого развития, вылившуюся в групповой народный пляс (Pesante) (см. пр. 2).

Очень колоритен гармонический язык скерцо, изобилующий красочными тональными сдвигами, как бы внезапными световыми вспышками, пластичными, подчиненными танцевальному движению модуляционными переходами.

III часть (Adagio, ми минор) написана в сложной трехчастной форме. Она повествует о тяжелом прошлом армянского народа.

Мчит без оглядки он. И впрямь
Что позади? Ущелий мгла,
Пороги скорби, море зла,
Насилье, страх,
Развалин прах.

Интонационные истоки Adagio очень широки: здесь и народные причеты, и интонации крестьянских лирических мелодий, ашугских песнопений. Но мелодическую основу составляет мотив армянской крестьянской песни «Мачкал» («Песнь пахаря») (см. пр. 3).

Тема Adagio, построенная на мелодии этой песни, появляется в низком регистре альтов, затем ее подхватывают скрипки. Изложение

темы многоголосно, она уже в экспозиции обретает широкое развитие и захватывает все tutti.

Трогательно звучит тема в высоком регистре деревянных, на басах струнных с тревожным ритмическим органным пунктом у контрабасов. Постепенно ее интонации мужают, становятся протестующими.

Заключение (Largo) снимает эмоциональную напряженность Adagio, как бы отдаляет в прошлое возникшую в воображении художника картину.

IV часть (Allegro, си минор) вступает без перерыва. Это картина сегодняшней Армении.

Смотрите, тяжких гор гряда
Раздвинулась передо мной
Седой пробившись головой
Сквозь толщу неприступных скал,
Свободной я рекою стал.

Все tutti пронизано танцевальными ритмами, в непрерывном потоке которых возникают реминисценции из всех частей симфонии. В то же время здесь есть свой, самостоятельный, ликующий мотив, играющий роль рефрена (IV часть написана в форме рондо).

И в этой части особое внимание обращает на себя оркестровка. Композитор пользуется самыми яркими красками оркестровой палитры, самыми сверкающими регистрами инструментов. IV части свойствен свой гармонический язык, отличающийся колоритной игрой диссонирующих мажорных звучаний. Все это придает совершенно новый образный строй темам, прозвучавшим ранее. Почти неустанно звучит ударная группа, варьируя основной ритмический рисунок — $\frac{3}{8}$. Темы из предыдущих частей возникают как фрагменты большой праздничной панорамы. А тема финала, врываясь в общее танцевальное движение, каждый раз преображается. Она звучит то напевно, то подчиняется ритмическому движению, то звучит грозно и решительно.

Широко применяя полиритмию, смену ритмов, используя динамику ритмических сфер в последнем разделе финала, композитор подводит динамическое развитие к сильнейшей кульминации. В торжественном, мажорном звучании апофеозом звучит ликующая тема финала.

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ АЛЕКСАНДРА АРУТЮНЯНА

ДЛЯ БОЛЬШОГО СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА, В ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЯХ[5]

(До минор)

Александр Арутюнян к моменту написания симфонии уже был автором многочисленных произведений различных жанров. Сим-

[5] Впервые исполнена 21 декабря 1957 года в Ереване симфоническим оркестром Армянской филармонии под управлением М. Малунцяна. Партитура издана. (М., 1959), имеется грамзапись.

фонические произведения «Концертная увертюра» (1944), «Торжественная ода» и «Марш» (1947), вокально-симфонические—«Кантата о Родине» (1948) и «Сказ об армянском народе» (1960), «Праздничная увертюра» для большого симфонического оркестра (1949), Концерт для трубы и колоратурного сопрано с оркестром, Концертино для двух фортепиано с оркестром, музыка к кинофильмам, песни—эти произведения получили широкое общественное признание и достаточно ясно характеризовали стиль композитора, круг интересующих его тем, образ мышления.

Музыку Арутюняна всегда отличали лиризм, юношеская взволнованность, широкое мелодическое дыхание, задушевность, теплота высказывания, эмоциональность. Его произведениям присущ светлый, солнечный колорит, просветленное разрешение драматических коллизий.

Арутюнян как симфонист прочно опирается на традиции классического симфонизма (Бетховен, Чайковский), его творческому стилю близки элегическая ширь русского эпического симфонизма и юношеская порывистость и романтичность музыки Прокофьева.

Симфония начинается коротким выразительным вступлением (Maestoso). Во взлетающих гаммах tutti, в настойчиво повторяющихся фанфарных кличах волторн заложена экспрессивность, эмоциональность, которые будут свойственны всему стилю изложения I части, а в нисходящих речитациях струнных—глубокая скорбь, сосредоточенность, предвещающие повествование о трагических событиях.

Возвращение к тонике на кульминации вступления—не успокоение, не разрядка, а призыв к вниманию. «Занавес» раздвинулся. Действие началось. Тема главной партии как бы «выковывается» под ударами литавр. Импульсивная, движущаяся активно, с большим эмоциональным накалом тема главной партии излагается у струнных на гулком, неумолчном фоне малого барабана и мерцающих гармоний у медных и деревянных. Тема отличается широким дыханием, большой мелодической протяженностью. Она растет и ширится, а барабанный бой одновременно и нагнетает движение и в то же время создает крепкий, устойчивый остов (см. пр. 4).

Самое характерное для темы главной партии, как и для всех основных тематических образований симфонии—это широкая мелодическая протяженность, одухотворенность изложения, вокализация симфонического звучания. Основные темы симфонии не экспонируются в принятом смысле слова. С первого же своего изложения они поданы в развитии. Изложение темы главной партии раздвигает границы развернутого периода, в то же время тема не теряет цельность, не обретает многословность. Развитие главной партии охватывает весь оркестр. Фаготы, валторны, трубы и тромбоны вовлекаются в активный и самостоятельный диалог с темой, исполняемой струнными. На новой волне развития тему подхватывает деревянная группа и движение достигает

своей кульминации. Следует небольшая интродукция, столь естественная после напряженного и как бы иссякшего уже тематического развития. Этот небольшой эпизод как раз и призван разрядить звучание перед новой волной развития, в то же время он подводит к сфере лирических образов. Несколько меланхолично, настраиваясь на новый лад у кларнетов, звучит только что возникшая мелодия (ц. 8). Тема появится позже, а пока начинается третья волна развития главной партии. Здесь динамично разрабатывается основной ритмический элемент темы главной партии, которому в то же время противопоставляется плавный ритмический рисунок нового мелодического образования. Так намечается контраст ритмических сфер тем главной и побочной партий еще до появления второй. В этом разделе появляются также характерные приостанавливающие движение музыки аккорды tutti. Яркие и резкие гармонические сопоставления этих аккордов чередуются как сочетания света и тени.

Сфера побочной партии—это современная пастораль. Здесь—радостная созерцательность, вдохновение красотой расстилающейся перед взором природы, здесь—легкая молодежная поступь, окрыленная светлой, ликующей песней. Особый самобытный колорит придает теме звучание кларнета. Изложению темы свойственна тембровая переливчатость: мелодию продолжают гобои, затем она поднимается выше—ее исполняют флейты.

Экспозиционное изложение темы побочной партии не укладывается в обычные рамки. Это развернутый, расширенный период с развитием разработочного характера. Второе проведение темы отличается еще большей просветленностью и устремлением к развитию (ц. 18). Тему «запевает» весь оркестр, она захватывает самые высоты звучания. Ее развитие заканчивается неустойчивой остановкой на доминанте ми-бемоль мажора.

Особенности построения темы главной партии и побочной схожи. И наконец после широкой, носящей разработочный характер экспозиции появляется небольшая интродукция. Этот девятитактный эпизод может расцениваться как вступление к разработке. Новую тему, прозвучавшую здесь, можно назвать «темой предчувствия», уж очень выразителен этот затаенный мотив, исполняемый гобоями и кларнетами на фоне возбужденного движения двуолями у альтов. Тревожные интонации этой теме придает и ее тритоновая амплитуда.

Разработка начинается внезапно (L'istesso tempo, ц. 23). Резкая смена ритмического рисунка и тональности. Доминанта ми-бемоль мажора сменяется ми минором и контрабасы, виолончели и фортепиано создают очень плотный и динамичный ритмо-интонационный фон. Он будет сопровождать всю первую волну разработки. Это синкопированный ход у контрабасов по восьмым, повторяющийся эхом у виолончелей со следующей доли восьмых. (Аналогично—у фортепиано, в разных октавах). Эта активная ритмическая пульсация является действенным

драматургическим приемом. Новый ритмический элемент, пришедший как бы извне, придает разработке характер самостоятельного большого динамичного раздела, которому присуща также и совершенно новая тембровая окраска. Здесь впервые появляется фортепиано, звучание которого придает музыке несколько фантастический колорит.

Начальная попевка темы главной партии в разработке экспонируется как самостоятельная тема и звучит как воинственный, фанфарный клич.

Тема побочной партии получает в разработке очень выразительную «интерпретацию». В светлый колорит темы побочной партии резко вписывается ритмический орнамент начальной попевки темы главной партии. Но не побочная перенимает черты главной. Попевка темы главной партии светлеет, становится звонче (к кличу валторн присоединяются флейты, гобои, кларнеты) и подводит к торжественному, проходящему в увеличении и светлой окраске до мажора распеву темы побочной партии. Это светлое, кульминационное проведение темы побочной партии— начало зеркальной репризы. Драматургическое развитие I части привело к победе ее жизнеутверждающих сил. И хотя «темнеют» краски побочной партии в дальнейшем развитии репризы (политональное проведение у струнных), ее светлый облик омрачается щемящими интонациями боли и тоски; она остается главным мелодическим образом I части, раскрываясь в развитии многогранно, глубоко, диалектично.

Настойчиво повторяется начальная попевка темы главной партии, и эти волевые, устремленные вперед интонации, казалось бы, берут верх. Но драматургия всей I части, ее эмоциональная высота, порывы к свету, сила мелодизма—все говорит о торжестве романтического облика темы побочной партии.

Вторая часть симфонии (Andante sostenuto, ми минор)—психологический и эмоциональный остов симфонии. Первая тема Andante восходит к интонациям армянских народных патриотических песен. Ритмический строй мелодии перекликается с темой главной партии I части, а широкое имитационное изложение и элементы полифонии обещают напряженное полифоническое развитие тематического материала. Экспонируется вторая тема Poco più mosso, ц. 8 (тональность—доминанта от ми минора). Вторая тема темброво и регистрово противопоставлена первой. Если первая тема появляется у струнной группы, то вторую исполняют деревянные на фоне выдержанного баса у арфы. Скорбные интонационные сдвиги с мажорной на минорную терцию лада, разряженная оркестровка и гармоническая неустойчивость придают этой теме неуловимость, ирреальность.

Контрастное и по звучанию, и по характеру изложение двух тем выливается в разработку, где эти темы сталкиваются в полифоническом противосложении. Особенно напряженно они противоборствуют в следующем разделе разработки (ц. 14).

В третьем разделе соприкасаются мелодический строй первой темы

и тембровая сфера второй: первая тема исполняется деревянными, а в палитре оркестра остается дымчатая завеса арфы, но на этот раз просветленная ярким ми мажорным аккордом. После первого проведения тема распадается, рассеивается в сумраке низких регистров струнных и гулкого мерного боя литавр.

Живописное, выразительное Risoluto сменяется красочной, жанровой панорамой, скерцо, написанным в форме сонатного аллегро. Драматургия скерцо придает ее жанровой устремленности яркую и выразительную смысловую концепцию. Это—праздник, имеющий свое начало и конец, свое драматическое развитие.

В бодром, устремленном вперед танцевальном ритме $^5/_8$ заманчиво мерцает тема главной партии. Характерные «переброски» от одного инструмента к другому, красочные гармонические сочетания, сверкающие блики флейт пиколо, стремительные октавные взлеты и спуски у струнных придают теме характер живого разноголосого клича, сзывающего на праздник. И вот определившаяся, собранная тема звучит у всего tutti (ц. 7). Небольшое развитие предшествует теме побочной партии. Она не контрастирует теме главной партии, а как бы является ее дополнением, ее продолжением, но уже на новой эмоциональной высоте.

Тема побочной партии вносит в атмосферу праздника лирические настроения, она возникает как новый порыв танца, подхваченный песней. Это яркий пример типично арутюняновского метода одухотворенного вокализирования оркестровых голосов.

О том, что это все еще танец, но на этот раз спетый, словно подхваченный голосами, говорит все та же танцевальная ритмика. Она объединяет ликующее звучание обеих тем и экспозиция их выливается в имитационное развитие с элементами полифонии. Разворачивается бодрое, динамичное фугато. Характерно, что темы главной и побочной партий здесь образно трансформируются, приобретая типичную для полифонических произведений четкую артикуляцию и лапидарность.

Динамика фугато возрастает с каждым новым проведением темы главной партии. Фугато делится как бы на несколько возвышающихся друг над другом ступеней развития. Включается весь оркестр, увеличивается состав ударных и в мощном звучании наступает кульминация. Звучание неожиданно обрывается, оркестр рассыпается отголосками тем (опять характерный прием разряжения плотного и напряженного звучания).

Реприза в скерцо, как и в I части симфонии,—зеркальная. Несмотря на явное превалирование ритмического элемента темы главной партии, реприза возвращается к романтическому облику массово-распевной темы побочной партии (аналогичную драматургию сонатного аллегро мы наблюдали в I части симфонии). Тема побочной партии в репризе проходит у струнных в звонкой ми-бемоль мажорной тональности. Предшествующее репризе фугато все еще воздействует своей организующей

силой и на фоне распева струнных энергично звучит начальная попевка танцевальной темы главной партии.

Полностью восстановленная тема главной партии прозвучит здесь как кода, очень живописно и выразительно рисующая конец праздника, картину опустения площади, недавно заполненной танцами и песнями, а сейчас лишь их отголосками.

Финал написан в сложной двухчастной форме с чертами сонатности. Он начинается вступлением, построенным на интонациях вступления к 1части симфонии. Первую тему финала исполняют фаготы и трубы. Эта тема воспринимается одновременно и как отголосок закончившегося праздника, и как новая, обобщающая тема, вобравшая в себя все романтичные и жизнестойкие образы симфонии.

Вторая тема финала построена на интонациях тем главной и побочной партий I части. Композитор обращается к излюбленным интонациям современной массовой песни. Тему сопровождает размашистый ритм праздничного марша.

Расширенное динамичное изложение темы выливается в разработку, оркестровое изложение которой отличается нарочитой простотой и делится фактурно на два плана—распевное изложение темы у деревянных и струнных и размашисто-маршевый аккомпанемент у медных и ударных. Это звучит как апофеоз молодости, бодрости, силы.

В разработке финала сливаются все действенные истоки симфонии, а в интонации новой финальной темы угадывается мужественный облик темы главной партии из I части. Кульминация разработки—ее последний раздел (ц. 34), где тема финала, приобретшая черты мужественного гимна, проходит в двойном увеличении у медных на фоне tutti.

Торжественное проведение этой темы является, фактически, завершением всех драматических коллизий симфонии—здесь раскрывается ее идейный замысел. Логично и вместе с тем драматично заканчивается самый напряженный раздел финала—неожиданно возникшей аккордовой завесой, как бы остановившей музыкальное движение.

Этот прием, несколько раз использованный в симфонии, на этот раз особенно выразителен и драматичен.

В небольшой затухающей коде композитор обращается ко всем темам, образам симфонии. Здесь они мелькают как воспоминания, как обрывки мыслей, промелькнувшие картины прошлого. «Изречения» коды лаконичны и полны глубокого смысла. Композитор словно охватывает взором весь пройденный путь.

Кода финала перекидывает арку к коде скерцо, а оттуда—к вступлению симфонии.

Монолитность, ликующая торжественность этой симфонии, реалистичность воплощения образов, яркий мелодизм, пронизанный светом, ее историческая глубина ставят это произведение в ряд лучших советских симфоний о современности, пронизанных чувством героики и патриотизма.

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ ДЖИВАНА ТЕР-ТАТЕВОСЯНА

ДЛЯ БОЛЬШОГО СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА В ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЯХ[6]

(Ми минор)

Первая симфония Дживана Тер-Татевосяна—первое крупное сочинение автора. Симфония была встречена всеобщим признанием. После ее исполнения, состоявшегося в Ереване 21 декабря 1957 года, она вскоре прозвучала в Москве, Ленинграде, Киеве, Праге. Автору тогда было тридцать лет. Возраст для художника зрелый. Но если учесть, что Тер-Татевосян занялся композицией только в 27 лет, что до симфонии им было создано всего несколько сочинений, среди которых основное место занимают «Лирическая поэма» для симфонического оркестра и Первый струнный квартет, то симфонию можно отнести к самому началу творческого пути.

Симфония оказалась в ряду лучших достижений советской музыки 50-х годов. Это тем более ценно, что 50-е годы характеризуются очень важными сдвигами в процессе осмысления путей развития советского искусства. Открылись новые широкие перспективы, имело место смелое творческое экспериментирование, происходило обновление традиций, новое осмысление жизни, современности. Шла переоценка ценностей.

Именно в этот период очень важных достижений советского искусства появляются друг за другом яркие, примечательные симфонии. Различные по степени таланта, по избранной тематике, по зрелости они фиксируют напряженные интенсивные творческие поиски, устремленность к темам актуальным, современным, к всестороннему анализу действительности, к углубленной разработке образа современника. В то же время в этих симфониях обнаруживается сила и жизнеспособность могучих традиций мирового симфонизма. Симфонизм Шостаковича в сфере этой широкой преемственности занимает особое место. Можно сказать, что в симфонических произведениях 50-х годов впервые наблюдается столь глубокое и многообразное осмысление творчества Шостаковича. Этому несомненно способствовало время.

Симфонии Р. Щедрина, А. Пярта, С. Слонимского, Кара Караева, Д. Тер-Татевосяна, Э. Мирзояна, Э. Оганесяна и многих других композиторов—яркий тому пример.

В Первой симфонии Д. Тер-Татевосяна особенно непосредственно и горячо отражены новые идеи, характеризующие советское искусство этих лет. Герой симфонии—наш современник. И композитор с большой драматической силой повествует о его жизни, о его борьбе.

Симфония написана в форме четырехчастного цикла. Кульминация всей симфонии заключена в третьей части, неожиданно короткой и лаконичной, драматургическая концентрация которой очень велика.

---

[6] Впервые исполнена 21 декабря 1957 г. в Ереване оркестром Армянской филармонии под управлением О. Дуряна. Партитура издана (М., 1959). Имеется грамзапись.

Интонационная основа симфонии, диктующая все ее содержание—армянская народная песня «Крунк» («Журавль»). В драматургической схеме симфонии есть определенная общность с драматургическим построением армянских тагов—песен, к которым относится «Крунк»: динамическое завоевание кульминации, долгое «стояние» на эмоциональной вершине, а затем резкая смена настроения—отступление в область философской лирики...

Большую роль в построении всей симфонии играет принцип монотематизма. Вся архитектоника симфонии вырастает из единых интонационных истоков. Тер-Татевосян трактует классический метод монотематизма, получивший столь богатое отражение в истории мирового симфонизма, как один из способов углубления ладо-интонационной сферы произведения. В этом отношении он следует по пути Бартока и Шостаковича, для которых тема служит ладово-интонационным источником всего музыкального развития. Нагнетание напряжения происходит за счет модификации интонационных и ритмических элементов и трансформации мелодических линий, интонационной, ладовой выразительности которых композитор придает большое значение. Не случайно в особенно острые моменты композитор разряжает оркестровое звучание и «обнажает» мелодию (ц. 3, ц. 9, и т. д). И тогда линеарно движущиеся мелодические линии смыкаются в полифонические узлы, определяющие ту или иную гармоническую краску, можно сказать, что гармонию симфонии обильно питают ладовые особенности армянской народной музыки.

I часть (Allegro risoluto con fuoco, до-диез минор) написана в сонатной форме. Симфония начинается энергичными, призывными ударами литавр. Это—начало главной партии. Внезапность, настойчивость этих синкопированных ударов предопределяет драматический характер I части.

Однако если вначале движение темы главной партии замкнуто, то последующее развитие, возникшее из глиссандо скрипок—развернуто, увлечено вперед. В контрастном изложении темы заложен стимул рождения мелодики всей части и ее драматизм. Волевые, энергичные начальные интонации темы станут интонационным истоком многих мелодических образований, а также тем скерцо и финала. Напряженная интервалика второй половины темы станет основой всех лирических образов симфонии (см. пр. 5).

Развитие темы главной партии приводит к эпизоду—Agitato. Это новое музыкальное образование подчинено энергичному движению темы и в то же время оно подготавливает лирическую сферу побочной партии. Эпизод Agitato отмечен внутренним контрастом. С одной стороны, мелодия патетична, мятежна, порывиста, с другой—организована полифоническим развитием голосов. Новая волна развития приводит еще к одному мелодическому образованию Rubato, которое еще ближе к сфере побочной партии. Весь процесс развития говорит о том, что те-

ма главной партии перерастает в побочную, что образ остается тем же, он лишь меняет свой эмоциональный и психологический настрой.

Появление новых мелодических образований (Agitato, Rubato) свидетельствует о мелодической интенсивности симфонии и интонационном единстве основных ее тем. Мелодические образы симфонии очень выпуклы, характерны, каждая по-своему самостоятельна. Каждый образ имеет свою драматургическую линию, и в то же время темы спаяны и слиты в едином драматическом развитии.

Содержанию и выразительности интервала, ладовым признакам, характерным попевкам композитор придает большое значение. В музыкальном рельефе симфонии с самого же начала очень ярко и характерно вырисовывается кварта. Композитор выявляет ее самые различные в зависимости от «обстоятельств» оттенки выразительности. Она звучит то вопросительно, то решительно, то призывно, то игриво. Она— важная деталь в графике симфонии и при рассмотрении гармонической сферы произведения обнаруживается ее оригинальная роль ладового «переключателя». Пользуясь гибкостью этого интервала, композитор подвижно и пластично меняет тональную окраску темы в ее развитии и характер образа. С помощью этого маленького, но важного строительного элемента возникают эпизод Agitato, побочная тема I-й части, первая тема скерцо, главная тема финала.

Выразительность темы эпизода Agitato в ее ладовой переменности; лад не успевает определиться, как меняется. Ее изложение с самого начала насыщено элементами полифонического развития, которое приводит к короткому, но выразительному полифоническому эпизоду, а он в свою очередь свободно и непринужденно вливается в новое мелодическое образование Rubato. В четком, эмоциональном произнесении этой темы есть элементы речитации. Свободное, восходящее ее движение, затем нисходящее секвентное, с гармоническими сопоставлениями, как бы «раскачивает» движение музыки и подводит ее к решительному яростному проведению темы главной партии у всего оркестра. Напряжение рассеивает прозвучавшая у духовых инструментов тема эпизода Agitato. Ее появление вносит определенный психологический конфликт, создает ощущение недоговоренности, ожидания.

При появлении побочной партии проясняется «механика» возникновения мелодических образований I части симфонии. По сути дела эпизод Agitato рождается из «недр» темы главной партии, затем на подступах к лирической сфере побочной партии появляется эпизод Rubato, а из синтеза тем эпизодов Agitato, Rubato возникает побочная партия. Интонации—отголоски темы эпизода Agitato являются как бы ее интонационным фоном. В то же время в синтезе тем проявляется и такой момент: в «преддверии» к побочной партии уже появляются интонации ее темы. Вопросительный оттенок первого раздела темы побочной партии здесь особенно выразителен (см. пр. 6).

Сама тема определяется лишь в третьем такте. Она, как выясняется в ее развертывании, состоит из двух разделов—вопроса и ответа: флейта «задает» вопрос, кларнет ей «отвечает».

Вопрос организован, конкретен, ответ эмоционален, изложен импровизационно. Сложное, вопросно-ответное построение темы побочной партии имеет самобытную основу: оно восходит к композиционным особенностям тага «Крунк»[7].

Двураздельность темы побочной партии, ее вопросно-ответное происхождение подтверждается в развитии. Композитор свободно отделяет разделы темы в процессе развития или переставляет их. В этом случае возрастает драматическая зависимость этих разделов и возникает иной облик темы—мужественный, непреклонный, решительный.

Побочная партия оказывает сильнейшее воздействие на последующее развитие I части симфонии. Ее интонации активно вмешиваются в развитие, в разработку. Начальный мотив темы побочной партии, вокруг которого сформировался весь эпизод, в дальнейшем развитии вычленяется, приобретает самостоятельность и выражает самые различные оттенки настроений: просветленность, задумчивость и, наконец, решимость.

В разработке в основном развивается тема главной партии и тема эпизода Agitato. После первого изложения темы—здесь особенно решительной и волевой, начинается большой полифонический раздел, в котором второй темой служит тема эпизода Agitato. Постепенно насыщается полифоническая ткань, вторая тема широко развивается, она идет триолями вверх, захватывает все tutti и вдруг замыкается в плотном круговом механически-равномерном движении восьмых с перебоями на четверть (ц. 15). Новый конфликт: организованное движение противостоит эмоциональному, стихийному порыву, сдержанность—открытым эмоциям.

Это очень характерная драматургическая деталь в разработках симфоний Тер-Татевосяна. Широкое, эмоциональное мелодическое движение или напряженная полифоническая разработка обрываются обычно на самой высокой точке развития, и поэтому противопоставление движения и покоя, высоты и как бы распластанной вдали низины становится сильнейшим стимулом нового развития, завоевания новых кульминаций—вершин. Так же и здесь: следующие друг за другом волны разработки неожиданно обрываются и глухой, мерный шаг литавр по четвертям—отголосок экспрессивного вступления ударной группы—противопоставлен парящим интонациям темы побочной партии в высоком регистре деревянных, а затем эмоциональному порыву струнных (molto agitato ed appasionato).

Литавры выбивают ритм марша по квартам и четкий, суровый рисунок кварты оказывается очень самобытным интонационным фоном свободного разработочного развития. И когда рокот литавр обрывается, возмужавшая тема, исполняемая деревянными, входит в конфликт с

[7] См. *Х. Кушнарев.* Там же, стр. 237—238.

движением струнных, устремленным в сферы свободного, импровизационного развертывания.

Контрасты состояний и движений, колорита и ритмического орнамента—основной драматургический принцип I части. Сильнейшее драматическое развитие этой части, напряженные взаимоотношения тем приводят, однако, не к победе какого-либо образа, темы, мелодического образования, а к их слиянию. Реприза обнаруживает многоликость и интонационную общность всех тематических образований I части. В подтверждение этому возникает даже новый мелодический синтез—своеобразная репризная тема—«сплав» темы эпизода Agitato с первым разделом темы побочной партии (ц. 22).

Такое тематическое единение приносит не покой, а лишь успокоенность. Это действенный драматургический прием нерешенного конфликта, незавершенной борьбы.

II часть—скерцо (Vivace con fuoco, Ля мажор). Сочетает черты трехчастности и рондо. Тема скерцо построена на промелькнувшем в в I части нисходящем тетрахорде (I часть—16 т. после ц. 19).

Скерцо проносится как вихрь, сверкая вспышками тем, яркими гармоническими пятнами, стремительными танцевальными ритмами. Бросая вызов прежним раздумьям, второй акт симфонии утверждает новое отношение к жизни. Это—радость бытия.

Первая тема скерцо состоит из двух разделов (характерная деталь всех главных тем симфонии) (см. пр. 7).

Игривость первого противопоставляется напористости второго, беспечность—организованному движению. Характерность каждого раздела подчеркивается в оркестре. Первый раздел темы исполняют флейты и флейты пиколо, второй—тромбоны. Оркестровую фактуру насквозь пронизывают имитационные линии. Инструменты игриво перехватывают тему и движение ее перебрасывается от одного инструмента к другому. В закружившемся вихре у флейты пиколо мерцают блики первого раздела темы и насыщенная плотная полифоническая фактура все же кажется легкой, воздушной, устремленной ввысь.

Во второй теме скерцо (4 т. после ц. 7) есть что-то от трубных призывов, возвещающих начало народных музыкальных праздников. Ее звуковой колорит—две флейты пиколо и ей аккомпанирующие на другом полюсе оркестра виолончели и контрабасы придают ей черты «лицедейства». Ее «задиристый», шутовской облик очень живописно вписывается в скерцо и остановившемуся было движению придает новый стимул. Но чем увлеченней устремляется вперед музыкальное развитие, тем четче выявляется драматургический принцип, использованный в I части, вернее, тем активнее он начинает срабатывать. Это—противопоставление интенсивному музыкальному развитию сдерживающего начала. Но если в I части оно противостоит экспрессии чувств, то во второй—просто движению. И выражается в настойчивых, упорных, застывших на месте аккордах одной гармонической краски, во внезапно возникающих остановках. На фоне этих аккордов спешит вперед испол-

няемая деревянными и флейтой пиколо главная тема скерцо. Эта «летучая» тема, однако, крепко прикована аккордами tutti к основанию. Она так и остается тематически неразработанной. Звуковая живопись скерцо далеко от жанровых зарисовок. Здесь царят краски, их сочетания. Движение и контрастная смена красок создают композицию скерцо. Резкие тональные повороты, смена ритма, яркие тембровые окраски— этими выразительными средствами пользуется композитор, создавая сочную, красочную живопись скерцо.

Если I часть цикла наметила основные конфликты, настроила на решительную борьбу, если скерцо отстранило все тревоги, восхваляя радость бытия, то в III части симфонии мысль окунается в самые глубины сознания и ищет опоры в величии человеческого духа.

III часть (Adagio recitanolo, до-диез минор)—короткая, лаконичная исповедь. Красота человеческой души, сильной, возвышенной и романтичной, на несколько мгновений оказывается услышанной и словно зримой.

III часть—это область совершенно особенной трагической и философской лирики. Очень многое объясняет ее интонационная основа— армянская народная песня «Крунк», песня, выражающая тоску по родине. Композитором понята ее философская сущность. Он чуток к ее интонационной природе, но мелодии песни, как таковой, нет. Однако особенности ее образного строя и интонационной сферы не только сохранены. Они «укрупнены», обобщены. Глубокая печаль песни в симфонии поднимается до трагического звучания, полное горестной тоски обращение скитальца к летящему в небе журавлю в симфонии вырастает до экспрессивного высказывания, исполненного страсти и протеста. Adagio отличает тенденция к непрерывности развития, которое движется волнообразно, пластами, как бы возвышающимися один над другим. И все же сквозное развитие отмечено динамичной и четкой режиссурой акта, присутствием высокой кульминации не только самой III части, но и всей симфонии. Что касается выразительных средств, то они отобраны скупо. Ничего лишнего. Все лаконично и просто. Предельная эмоциональная высота и простой жест. Глубокая содержательность и скупая, четкая линия.

Стремление к простоте и сдержанности высказывания объясняет камерное звучание этой части.

Adagio начинается вступлением. Экспрессивно, насыщено звучат первые и вторые скрипки, альты и контрабасы. Четыре четкие мелодические линии сливаются в напряженном полифоническом изложении. Этот принцип развития становится в Adagio основным. После второго, более напряженного проведения темы вступления, после взволнованной речитации первых скрипок и решительных коротких ударов там-тама вступает тема Adagio. Выразительно, приближаясь к интонациям человеческого голоса, исполняют ее альты. Бесконечным потоком льется развитие темы, ее линия не прерывается ни на минуту, порой она застывает, но затем вьется выше, дальше. Побочные голоса движутся линеарно, то подпевая теме Adagio, то как бы отрываясь от нее. Эти мелоди-

ческие линии, каждая имеет свой характер и свободно переходит с решительных волевых интонаций на взволнованные и страстные, с мелодического легато на четкое пицикатто.

Это прекрасный пример следования традициям комитасовской полифонии. Принцип линеарно движущихся голосов здесь сильно драматизирован. Выразив основную особенность комитасовского многоголосия, где голоса противопоставляются, но не спорят, а как бы сливаются в активном, часто драматическом разговоре, композитор усиливает этот драматизм до трагического звучания. Струнные выразительно интонируют, приближаясь к интонациям задушевного пения. Когда же вступит флейта, которая исполнит тему побочной партии I части (ц. 7), то в трагических катаклизмах Adagio она прозвучит как далекое и светлое воспоминание. Эта тема, не получившая в I части широкого мелодического распева, здесь раскрывает свои потенциальные возможности. Она попадает в богатый мелодический поток Adagio и течет неторопливо и вместе с тем увлеченно на фоне четких маршевых интонаций пицикатто виолончелей и контрабаса.

Ее развитие приводит к кульминации, которая наступает внезапно. Ярый возглас tutti, и у труб на самой высокой звучности проходит тема Adagio. От ее самоуглубленности не осталось и следа. Вся она взывает к борьбе, еще не оконченной. Большой барабан яростно отбивает ритм (резкая смена с $^3/_4$ на $^4/_4$), динамика возрастает. Резко звучат диссонирующие гармонические сочетания. Пассажи струнных и деревянных «взлетают» и «падают» в организованном движении, трубы все настойчивей и упорней повторяют интонационный оборот из темы Adagio, tutti взрывается неистовыми, короткими гамками, застывающими в триолях, и здесь обнаруживается вся сила, таящаяся в звуковых пластах III части. Но это еще не исход борьбы, хотя сознание уже озарено принятым решением. Заключительный раздел возвращается к камерному звучанию. Интимность этого раздела подчеркивает появление темы побочной партии I части. Пожалуй, именно здесь эта тема впервые выявляет свое истинное назначение. Это—образ мечты. Не случайно, что эта тема чаще всего, и здесь, в момент раскрытия своей драматургической роли, поручается деревянным инструментам—флейте пиколо, флейте, гобою, чем подчеркивается ее возвышенность и даже ирреальность. В последний раз она прозвучит в коротком полифоническом изложении (7 т. после ц. 9).

Финал (Allegro con brio, ми мажор), вступивший без перерыва—утверждение всех действенных начал симфонии. Так, решительный квартовый ход (фа—си-бемоль) из I части симфонии (эпизод Agitato) оказался в главной теме финала столь важным фактором, что развитие этой темы идет впоследствии по секвентным ходам кварт и словно подхлестывает стремительное развитие всей части. Начальный же мотив темы главной партии I части, зазвучавший в финале в глухом рокоте литавр, а затем и на подступах к кульминации, сообщает особую силу и завершенность драматургии всей симфонии.

Ликующая размашистая первая тема финала после своего первого проведения дробится на отдельные интонационные попевки. Ее развитие идет в основном в сфере колористической разработки. Особенный интерес представляет появление второй темы финала, основанной на интонациях народного танца «Кочари». Тер-Татевосян остается верен своему принципу свободной, психологической трактовки народного музыкального образца. Он сохраняет и акцентирует основную характерную суть этого народного танца. «Кочари»—динамичный крестьянский групповой пляс с ярко выраженной драматургией от шутливого начала с нарочито угловатыми движениями, от медленного раскачивания к сильнейшей кульминации танцевального экстаза, выражающей стремительную плавность и мужественную силу.

Разработка финала, построенная на этой теме, принимает неожиданно сосредоточенный характер. Вновь сказывается стремление к организующему началу. Плясовая тема рассматривается в разработке уже в другом ракурсе. Тот же мотив. Но совершенно другой характер. Он схож с темами баховских фуг. Сосредоточенность и силу выражает динамичное фугато, которое, собственно, заменяет вторую волну разработки.

Финал, проникнутый решимостью, пронизанный светом и яркими красками, лежит на единой линии развития симфонии. Его ликующее танцевальное шествие—утверждение всех светлых истоков симфонии.

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ ЭДГАРА ОГАНЕСЯНА

ДЛЯ БОЛЬШОГО СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА, В ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЯХ[8]

Си-бемоль минор)

Формирование творчества композитора Эдгара Оганесяна совпало с периодом больших успехов армянской музыки послевоенных лет. Его Первая симфония—одно из интересных и значительных произведений армянской симфонической музыки. Пожалуй, именно в симфонии так полно и ярко раскрылись направленность и типичные черты творческого стиля композитора. И не только потому, что симфония—самый сложный и многообразный жанр, наиболее остро, отчетливо выявляющий тенденции своего времени, степень традиционности и многое другое, но и потому, что круг образов, бытовавших в ранних произведениях композитора, черты стиля с особой силой и убежденностью выражены в симфонии.

Какие произведения предшествовали ей? Их много и написаны они в различных жанрах: Хоровая поэма «Два берега», Фортепианный квин-

[8] Впервые исполнена 20 февраля 1959 г. в Москве, оркестром Всесоюзного радио и телевидения под управлением А. Журайтиса, партитура издана (М., 1961).

тет, удостоенный Всесоюзной и Международной премий, музыка к драматическим спектаклям, к фильму «Из-за чести», песни, хоры, балет «Мармар». Ближе всего из перечисленных произведений стоят на подступах к симфонии хоровая поэма «Два берега» и Фортепианный квинтет. Прежде всего, в смысле тематики. Хоровая поэма посвящена волнующей всех армян теме скитания, тоски по Родине. Она об Армении, ее прошлом и настоящем. Эти произведения близки симфонии и в стиле изложения: драматургия этих произведений, развитие образов подчинены методу углубленного психологического раскрытия. Это в большей степени относится к Фортепианному квинтету.

Особенности творческого мышления, подбор выразительных средств, метод высказывания в этих произведениях уже приобретают черты типичные, раскрывшиеся ярче и определеннее, глубже и многограннее в последующих произведениях композитора, во Втором и Третьем квартетах, кантате «Эребуни», Концерте для струнных, «Хореографической симфониэтте» (на сцене балет «Голубой ноктюрн»), Концерте-вариациях для саксофона и джаз-оркестра, балетах «Вечный идол», «Антуни» «Давид Сасунский».

Эти произведения раскрывают перед нами зрелого, овладевшего тайнами профессионализма мастера, в полной мере осознавшего высокую гражданственность своего призвания, целеустремленного в своих поисках, верного своим идеалам. Творчество Оганесяна основывается на богатом сплаве традиций народного творчества—эпоса, поэзии, музыке, причем, в многогранности жанровых и стилистических направлений. В музыке Оганесяна нашли отражение и героические мотивы народного эпоса, и возвышенная философия духовной поэзии и музыки, и лирические, и песенно-танцевальные жанры народного творчества. На почве этого глубокого сплава в творчестве Оганесяна рождается новая профессионально-народная интонация, которая придает музыкальному языку Оганесяна особую, подлинную самобытность. Эта интонация эпического сказа, выраженная в суровой, аскетической манере, интонация, присущая характеру мужественному, героическому.

В кристаллизации самобытного стиля музыки Э. Оганесяна огромное влияние сыграли личность и творчество Д. Д. Шостаковича, которого Оганесян, наряду со своим непосредственным учителем А. И. Хачатуряном[9] избрал в свои духовные наставники.

В Фортепианном квинтете, который стал этапным моментом в творчестве Оганесяна, это влияние выразилось особенно непосредственно. Здесь много скользящей, «ручейной говорливости» скрипичных партий, интеллектуальных высказываний в скорбных «островках раздумий», высокой поэтики чувств. В симфонии это влияние сказалось и в методе драматургии, в экспрессии и обостренности языка, в строе лирики, воз-

---

[9] С 1953 г. по 1957 г. Э. Оганесян проходил аспирантуру в Московской консерватории в классе А. И. Хачатуряна.

вышенной и сдержанной. Но прежде всего симфонию отличает яркая индивидуальность автора. Она—в философской направленности, эпической повествовательности, лиризме и интеллектуализации чувств, в современной манере высказывания при ярком национальном колорите музыки.

Перед слушателями разворачивается широкое эпическое полотно, насыщенное сильными драматическими коллизиями. Композитор обращается к историческому прошлому Армении, к многовековой борьбе за свободу, независимость. Яркая характерность образов симфонии, монументальная их лепка невольно вызывают в памяти всемирно известный армянский эпос «Давид Сасунский».

Но не только прошлое запечатлено в симфонии; звучат в ней не только фанфары отшумевших битв. Современность, разноголосая, многоликая со своими героическими свершениями врывается в ее мир.

Смысл, суть симфонии во взаимосвязи прошлого и настоящего. Звучание древнего армянского напева—тага «Авик» стало остовом современной симфонии. Замысел симфонии обусловил своеобразие ее драматургии. Цикл традиционен в своей основе. В то же время соотношение частей необычно для классических норм. Так, первая развернутая эпико-драматическая часть по масштабу и по значению равна трем последующим, представляющим собой ряд зарисовок из жизни армянского народа. Они в свою очередь объединяются в триптих, образующий как бы грандиозную вторую часть симфонии.

Такая двуплановость построения симфонии становится основой ее драматургии, что и диктует принципы развития тематического материала, взаимодействие образов, использование выразительных средств.

Двуплановость построения симфонии сообщает ей монументальность, особую фундаментальность. Конструкция симфонии невольно вызывает ассоциации со стилем классической армянской архитектуры: крепкая основа, насыщенность и вместе с тем строгость линий и некоторая приземистость, которая, однако, придает композиции особую величавость и силу.

Всю мелодическую структуру симфонии питают интонации тага «Авик», древнего памятника армянской музыкальной культуры. Характеризуя этот таг как наиболее яркий образец данной ветви народного творчества, Р. Атаян пишет: «В своем художественно-эмоциональном смысле мелодия «Авик» выражает те гуманные настроения и то светское мышление, которые явились характерными для эпохи Возрождения армянского искусства, что берет свое начало с X века»[10].

И не случайно, что именно этим образцом армянской музыки, выражающим прогрессивные настроения своей эпохи, воспользовался Э. Оганесян. Это одно из первых применений средневекового тага в симфонических произведениях армянских композиторов.

---

[10] *Р. А. Атаян.* Армянская хазовая нотопись. Изд. АН Арм. ССР, Ереван. 1959.

Автор мастерски использовал беспредельные возможности развития этой мелодии. «Авик» стал основой ладо-интонационных, ритмических и даже некоторых структурных особенностей симфонии.

I часть (Moderato, Allegro con fuoco, си-бемоль минор) написана в сонатной форме и открывается вступлением. Вычлененная из мелодии «Авик» эпическая интонация становится темой вступления. Она звучит суровым и непреклонным патетическим речитативом струнных. Ей призывно отвечает труба. Эта тема с первых же звуков овладевает вниманием слушателей. В ней заключена мощь и сила, обещающая вылиться в большое эмоциональное развитие, в ней чувство всепобеждающей воли и мятежная страстность.

Дальнейшее развитие вступления ритмически и интонационно подготавливает возникновение главной темы. Она формируется из «шороха» скрипок, мужественная, четкая, суровая (см. пр. 8).

Уже со второго проведения тема сильно варьируется. У деревянных мелькают интонации, перекликающиеся с темой вступления. Ее звучание становится все настойчивее и на секвентном движении триолей у струнных она «возносится» к тремолирующему мажорному аккорду.

Появление побочной партии подготовлено небольшим вступлением. Одинокий наигрыш кларнета выводит грустную, будто что-то недосказавшую мелодию побочной. Это своеобразный поэтический эпиграф.

Вдумчивому облику небольшого вступления отвечает мелодическая фраза, перекликающаяся со вступительными интонациями ашугских песен, и выразительная тема призыва, которая впервые появилась как ответ теме вступления в самом начале симфонии.

Возникновение темы побочной партии воспринимается как синтез этих интонаций (см. пр. 9).

Изложение побочной темы является очень характерным для композитора примером принципа развития лирических тем.

Четкость интонационного и полифонического развития, сочность и, вместе с тем, ясность гармоний сочетаются с полной раскованностью основной мелодической линии.

Впечатление раскованности, взлета создается скачком перед новой волной развития на одну октаву вверх, затем еще на септиму. И, наконец, кульминационная фаза развития. На фоне сочного звучания септаккорда побочная тема появляется в другом облике. Это мужественное, волевое высказывание обнаруживает драматичность конфликта, скрытого под общим настроением размышления. Завершающий характер изложению побочной партии придает кларнетный наигрыш, теперь уже играющий роль заключения. Это—одна из исходных интонаций побочной темы, ею и заканчивается весь раздел побочной партии.

Подобное развитие, активизация мелодических зерен наблюдается во всей симфонии. Они интонационно перекликаются друг с другом, и порой трудно конкретно определить происхождение той или иной темы. Суть развития в их взаимодействии. Именно так воспринимается эпизод в начале разработки, когда после грозных призывов медных, вихревых

гаммок у деревянных и мощных звучаний tutti вдруг возникает прекрасная мелодия, исполняемая струнными (ц. 25).

Секвентное развитие мелодии, ее лиризм, распевность придают ей колорит восточной песни, восточного романса. Но еще не успевает отзвучать последний звук темы, как слышатся раскаты надвигающейся грозы: разработка вступает в свою основную сферу развития, в сферу напряженных эмоциональных столкновений, интонационных, тематических, тональных видоизменений. На фоне гулких раскатов литавр призывно звучит начальная интонация главной темы, исполняемая деревянными. Одновременно в эмоциональной речитации струнных окончательно вырисовывается ритмический стержень. Это триоли, непрерывное движение которых будет сопровождать все последующее изложение части. И тут же, едва возникнув, завертевшийся ритм триолей выносит на гребне кульминационной волны торжественную патетику призыва, клича. Начальная попевка главной партии приобретает декламационный характер. Драматизм симфонии проникнут мужеством. Пафос ее естествен и могуч. Композитор пользуется скупыми, но выразительными средствами для передачи большого драматического напряжения.

Динамическая волна разработки не идет на спад. Она перевоплощается в одухотворенную патетику вступительной темы, которая в унисонном звучании, в увеличении торжественно проходит у медных. Эта тема вбирает в себя весь накал разработки: ее звучание, гордо возвышающееся над взволнованными триолями струнных и деревянных, воспринимается как воплощение идеи I части симфонии.

Проведение темы заканчивается тремолирующим диссонантным аккордом. Звучание резко обрывается. Некоторое время у струнных еще пульсируют триоли на третьей ступени C—dur. Остальные же звуки словно разбегаются, становятся отзвуками. Атмосфера разряжается. Напряжение спадает. Но гулкое неумолкающее звучание литавр вновь собирает звуки воедино в последний завершающий аккорд, уже более просветленный.

Разработка I части представляет из себя очень яркий, любопытный образец живописного, образного и в то же время психологически углубленного развития. Разворачивающееся действие интенсивно и ведет к завоеванию больших и частых кульминаций. Может создаться впечатление звуковой и эмоциональной перенасыщенности. Однако эти частые кульминации имеют единую цель: они все устремлены вперед в общем течении развития.

Насыщенные динамикой страницы разработки сочетаются с эпизодами раздумья, отдохновенья, возвышенной лирики. И, пожалуй, именно из этих «лирических отступлений» возникают эмоциональные взлеты кульминаций. Так воспринимается, например, следующий за разработкой эпизод (си минор, ц. 35). В нем есть что-то от ашугских импровизированных отыгрышей, послесловий. Это своего рода эпилог. Он лаконичен, афористичен.

Глубоко и проникновенно звучит побочная тема у струнных. Первая скрипка свободно и эмоционально импровизирует. Она уносит нас

то в светлые и призрачные дали, то вдруг скорбно звучит на фоне параллельных квинтсекстаккордов, разрешающихся в увеличенный секундаккорд. Побочная тема обнаруживает в этом маленьком эпизоде удивительную потенциальность развития. Именно здесь больше всего по настроению она перекликается с интонациями армянской народной песни *«Լուսնյակ գիշեր»* («Лунная ночь»). Композитор проявляет виртуозное и самобытное владение искусством развития лирической темы. Это не пространное, многословное развитие темы, это—концентрация эмоций, лаконизм высказывания[11]. Каждая фраза, интонация полны глубокого значения и подтекста.

Масштабы и насыщенность первой части безусловно отражаются на функциях отдельных разделов: большая, значительная экспозиция со вступлением ко всей части, затем с небольшим лирическим вступлением к побочной теме, расширенная разработка с завоеванием больших кульминаций и, наконец, лирический эпизод после разработки, названный здесь эпилогом. Все это и создает основание для развития репризы в характере разработочном, репризы действенной, активно подводящей итоги.

Большого эффекта звуковых реминесценций автор добивается в заключительном разделе коды. Сквозь непрерывное звучание триолей у струнных мерцают победные призывы трубы. И вот одна за другой падают завесы, звучание становится все более прозрачным, движение замедляется и останавливается. Заключительный раздел «затухающей» коды удивительно красочен и живописен. Словно рассеивается туман и взгляду открывается голубая даль снежных гор.

Последние три части симфонии «уравновешивают» эмоциональную и смысловую насыщенность I части. Они создают впечатление своеобразного триптиха—отдельных фрагментов монументального полотна. Здесь и жанровая зарисовка, и стихия танца, и картины эпоса, и ликующий дух сегодняшнего дня. Контрастируя по настроению друг другу, II, III и IV части симфонии сцементированы едиными интонационными образами, лейтмотивами.

И поэтому II части (Allegretto, ре мажор—си минор), где, казалось, господствует танец (здесь использована ванская народная плясовая мелодия), не свойственна одноплановость жанрового решения. Это картина народного веселья, а может быть, танец между битвами, танец мужественных воинов и их невест, танец-ритуал.

---

[11] Эта черта творческого почерка все более отрабатывается и совершенствуется в следующих произведениях Оганесяна. Вот что пишет о Третьем квартете М. Берко: «...образы этого сочинения отличаются особой емкостью, концентрированностью выражения. То, на что ранее требовались распространенные музыкальные построения, теперь укладывается иногда в одной фразе. И хотя композитор по-прежнему склонен к психологизму и лирической мечтательности, но одухотворенное мастерство, возмужавший талант позволяет достичь подлинно глубоких и лаконичных характеристик». *М. Берко.* «Верный своим убеждениям», «Советская музыка», 1969, № 7, стр. 14.

Сквозное развитие скерцо сообщает теме большую многогранность. Робко появившись у гобоев, она остается интонационно и ритмически почти нетронутой, зато приобретает самые различные «превращения» благодаря тембровым соотношениям, имитациям и полифоническим элементам развития.

В закружившемся вихре танца мелькают интонации из вступления, в самый разгар веселья врывается тема победы и света (ц. 63) из коды I части. Сейчас она звучит грозным напоминанием о былых сражениях и омрачает веселье. Плясовая тема, окрашенная крестьянским юмором, застывает словно улыбка на лице. В конце она появляется в светлой доминантовой окраске. Нерешительная, прерывающаяся, так и не сказав последнего слова, она распадается на отдельные мелодические обороты. Эхом раздается ее последний отзвук.

Драматический центр симфонии—III часть (Andante, си минор). Кажется, все богатство и разнообразие тем симфонии, вся притаившаяся в них сила разлетается в грандиозной арке III части (см. пр. 10). Композитор именно здесь впервые полностью воспроизводит мелодию «Авик» в том же виде, в каком она была напета Комитасом на граммофонную пластинку и впоследствии записана М. Агаяном[12].

Унисон струнных и деревянных, выпевающих мелодию «Авик», особенно подчеркивает ту декламационность и пафос, которые свойственны тагу. Эта страстная речь обращена к массам, это повествование о поэтическом видении мира. Задумчиво, скорбно отвечают альты. Звучит тема вступления из I части.

Свободно, импровизационно льется мелодия. Отдельные ее фразы, вычлененные интонации перекликаются у разных инструментов, затем вновь собираются в единое звучание. Для оркестрового колорита III части очень характерно это «единое дыхание» струнных и деревянных. Небольшая по масштабам III часть богато насыщена интонационным экстрактом тем симфонии.

В сквозном развитии этой части основные мелодические образы симфонии тесно взаимодействуют. Борьба, столкновения образов-антиподов, возникших на единой тематической основе, находят естественный выход в своеобразной полифонической разработке, играющей важную роль в драматургии всей части (написанной в трехчастной форме).

Основные интонационные сферы этой разработки—тема вступления с небольшим развитием и мелодия, интонационно близкая теме «Авик». Будучи моментом острого взаимодействия мелодических сфер симфонии, этот полифонический эпизод выступает в общем сквозном развитии III части как ее второй раздел, в то же время подготавливающий новую волну развития—заключительную часть.

Заключительный раздел III части строится на фоне синкопированных триолей, которые становятся ритмо-интонационным истоком будущей темы финала. Вся волевая устремленность III части как бы проры-

[12] См. *Х. Кушнарев.* Там же, стр. 133.

вается в финале (Allegretto con spirito, си-бемоль минор). В могучем унисоне оркестра светлая, мажорная, звучит тема финала. В музыку врывается ликующий сегодняшний день, праздничный шум площадей. Колорит оркестра расцветает мажорным звучанием, чистыми, яркими красками. На фоне созвучия арфы и фортепиано появляется побочная тема финала, исполняемая струнными и деревянными. Изложение ее необычно. Колышущаяся, танцевальная, она прерывается у одних инструментов и продолжается у других. Это придает ей особую пластичность, элемент сценического движения.

Композиция финала строится по принципу «ускоренного» развития неожиданно появляющихся мелодических родников. Они вливаются в общую устремленность музыки. Движение ширится, растет, учащаются кульминации.

Вновь прозвучат отдельные фрагменты из всех актов симфонии, знакомые нам образы, однако уже переосмысленные, получившие новое выражение, несущие с собой приподнятый, возвышенный строй эмоций.

Особенно приподнято и значительно звучит в среднем разделе (финал написан в трехчастной форме) тема «Авик». От нее шли мелодические линии симфонии и к ней же снова сходятся они. И когда динамическая реприза разворачивается во всей своей ликующей мощи, то последнее, к чему она придет, будет героический речитатив из тага «Авик». Так заканчивается симфония, повествующая об исторических судьбах и борьбе народа.

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ КОНСТАНТИНА ОРБЕЛЯНА

ДЛЯ БОЛЬШОГО СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА В ТРЕХ ЧАСТЯХ[13].

Симфония Константина Орбеляна была исполнена в 1962 году, впервые в Ереване, а затем, спустя пять месяцев, в Москве.

Эта симфония—яркая и неожиданная ветвь армянского симфонизма. Неожиданная, потому что к жанру симфонии обратился композитор, творчество и деятельность которого прочно связаны с эстрадной музыкой. В 1956 году Орбелян столь же неожиданно выступил со своим Первым квартетом. И в 1957 году, на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов квартет Орбеляна был удостоен Золотой медали.

Симфонию Орбеляна отличает талантливое и оригинальное воплощение традиций классического симфонизма на национальной почве. Ей свойственна современность мышления, яркий, самобытный почерк, свежесть музыкальных идей. Это своеобразное симфоническое полотно.

---

[13] Впервые исполнена 14 февраля 1962 года в Ереване оркестром Армянской филармонии под управлением О. Дуряна. Партитура издана (М., 1965).

передающее напряженность, динамичность нашего века, века сверхмощных скоростей, ускоренного темпа. Написанная для большого симфонического оркестра, насыщенная живописными образами, пронизанными динамикой, эта симфония продолжает традиции хачатуряновского симфонизма и в то же время стремление к камерности, прозрачности звучания, к обнаженности полифонической ткани, к линеарности, выявляет тенденции, столь ярко выраженные в последнее время в армянской симфонической музыке, связанные с новым прочтением традиций Комитаса и с глубоким творческим осмыслением музыки Шостаковича.

Музыка симфонии Орбеляна отличается своеобразным сочетанием эмоционального порыва и рациональности, страстности сдержанности. Есть в симфонии страницы, оставляющие впечатление набросков, еще незавершенных портретов, композиций, но есть в ней и глубоко продуманные детали, штрихи, великолепно найденные драматургические акценты.

Мелодика, ритмика, тембровые особенности, форма симфонии находятся между собой в целостном единстве.

Мелодическая сфера симфонии связана крепким интонационным родством. Динамичный мотив вступления пронизывает всю симфонию, поэтические образы I части, неожиданно и кратковременно всплывающие на поверхность динамичного музыкального потока симфонии, раскрываются и как бы оправдывают свое истинное значение во II части, а мощный динамизм III—перекидывает арку к энергичному, устремленному вперед движению первой.

Симфония состоит из трех частей, но соотношение их располагает к мысли о двухчастном цикле с лирическим эпизодом между частями. В то же время I часть симфонии, написанная в сонатной форме, оказывается, в сущности, расширенной экспозицией тематического материала всей симфонии, а II и III части—локальные разработки основных образов I части. Весь симфонический цикл скреплен прочной схемой сложной трехчастной формы. Это—грандиозная трехчастность, трехчастность в увеличении, вбирающая в себя сонатность I и III частей и сквозное развитие II.

Своеобразна мелодика симфонии. Угловатая, волевая, несколько механистичная. Но отнюдь не холодная, а наоборот, особенно в первом изложении, как бы произносимая отчетливым, жарким шепотом. Мелодической стороне симфонии Орбелян придает большое значение и это видно на примере того, как он представляет основные темы симфонии.

Все три части симфонии начинаются с одноголосного или унисонного изложения темы. Драматургическая идея каждой части заключается в том, как простой, лаконичный рисунок вырастает в сложное композиционное полотно; короткая афористичная фраза рождает горячий отклик, эмоциональный порыв, активное действие.

В то же время одноголосное изложение темы приобретает значение символа: монодия—сама специфика армянской музыки, и как бы ни

было насыщено оркестровое звучание, сложны и динамичны полифонические сплетения голосов, монодическое пение является истоком и завершением сложной симфонической конструкции симфонии.

Многозначительность этого приема, приобретшего, на наш взгляд, значение символа, возрастает и благодаря самому характеру тематического материала, и принципам его развития.

При всей современности, даже некоторой ультрасовременности (так воспринимали симфонию в год ее первого исполнения), тематический материал ее по своему характеру архаичен. Орбелян не цитирует ни одной древней мелодии, он также и не пытается имитировать их. Дух архаичности, терпкий и стойкий аромат древней армянской монодии достигается как структурно-ладовыми особенностями мелодии, так и строгой манерой выражения.

Первый тематический материал—это тема вступления. Ее образный строй связан с армянским церковным пением. Естественно, это очень древняя и традиционная область армянской музыки. Однако архаичность мелодики, ее строгий, аскетический колорит сочетаются с острым по-современному, даже несколько урбанистическим стилем ее развития. Это стиль всего тематического развития симфонии, который как бы соединяет в себе прокофьевскую остроту интонирования и аскетический профиль армянской духовной музыки.

Тема в первом проведении излагается тремя голосами (контрабасы, виолончели и альты), и глухое низкое их звучание, размеренный, несколько суровый ритмический рисунок воспроизводят стиль древних армянских шараканов. Ладовая организация этой темы относится к области хроматической ладовой системы, которая, как известно, не присуща ни одному типу армянской народной музыки. Однако композитор выстраивает тему, играя на переменности альтерированных и неальтерированных ступеней, и, опираясь на последние, раскрывает ее диатоническую основу.

Есть еще одна особенность, присущая этой теме,—ее интонационная гибкость. Это выразится впоследствии в развитии, а пока в первом изложении наше внимание привлекает ярко выраженная интервальная конструкция темы (нисходящие кварты и восходящие септимы).

Первая фраза вступления (Adagio concentrato, espressivo) построена на интервальном соотношении большой септимы и кварты. Вторая фраза гибкими, «ползущими» интонациями, казалось бы, смягчает интонационную остроту и угловатость первых двух тактов, однако на границе четвертого и пятого тактов опять звучит большая септима и далее изложение темы четко дорисовывает аскетический профиль мелодии.

Характер темы вытекает не только из ее ладовых особенностей. Метод подачи ее, принцип изложения, ее тембровая окраска играют важную роль в создании образа. Герой выходит на сцену с открытым забралом. Фугированное изложение темы вступления выражает решимость и мужество и настраивает на трезвость и объективность решений.

Жесты героя скупы, его интонации предельно лаконичны. Тему исполняют альты, виолончели и контрабасы (non vibrato).

Эта тема—первая производная от темы вступления и далее в многоцветной и многоплановой партитуре симфонии будет часто появляться и тревожить весь музыкальный поток ее характерный и напряженный рисунок.

После первого произнесения тема образно трансформируется. Воинственно звучит многократно и настойчиво повторяемая у струнных и деревянных на фоне красочных параллелей рояля и арфы начальная интонация темы главной партии (ц. 5, ц. 6). Мощно взрывается tutti «спрессовывая» тему вступления с темой главной партии в воинственный и напряженный речитатив, который обрывается на септимовом скачке. И тут как след, как отголосок, у кларнетов и фагота появляется неполная фраза темы вступления, опять же с остановкой на септимовом скачке.

В разработке главной партии активную роль играет тема вступления. Здесь как бы сливаются «фазы» движения тем вступления и главной партии и акцентируются в процессе развития характерные для обеих интонационные элементы.

Когда появляется тема побочной партии, становится ясным весь процесс возникновения тем. Это тематическое «произрастание», выявление широких тематических возможностей одного интонационного корня. Поэтому вся музыкальная ткань симфонии так насыщена интонационными и мелодическими образованиями и несколько однообразна и статична в методах их развития.

В то же время эти многочисленные мелодические «родники» имеют разные точки притяжения и развиваются самостоятельно, то сливаясь друг с другом, то разъединяясь. Характерно, что развитие симфонического движения заключается в наращивании пластов, в увеличении голосов, создающих плотную, «густотканную» полифоническую фактуру.

Неожиданно возникшее просветление влечет за собой появление нового музыкального образа—темы побочной партии (ц.7). Предтечи ее те же, что и темы главной партии—тема вступления. Об этом говорит как бы невзначай пропетый флейтой мотив вступления.

Первые скрипки выпевают мелодию. Вся группа струнных создает гармонический фон. Движение темы окрыляется скачками, в первой половине фразы на октаву, затем на сексту. Эти мягкие, «крылатые» скачки, уносящие тему в верхние регистры, прозвучат контрастом, угловатым поворотам тем вступления и главной партии. Четкости предыдущих тем противопоставляется распевная продленность побочной, рациональности и сдержанности—романтичная приподнятость.

Сравнивая эти темы, мы можем говорить и о таком контрасте: если тема вступления и тема главной партии тонально неустойчивы, то тема побочной партии тонально определена (ля-бемоль мажор).

Тема широко распевается и ее развитие приобретает все более напряженный характер. Развитие перехлестывает через экспозиционные

границы темы побочной партии и вливается в разработку. И тут на первой высоте разработки на подступах к кульминации возникает выразительный мотив, исполняемый трубой (ц. 9). Это—мотив противоборства. Он войдет в напряженно звучащий поток музыки образом силы и мужества. «Оровел»—так называет эту тему композитор (см. пр. 11). И появление мотива «Оровел» здесь на подступах к разработке имеет особый смысл.

«Оровел»—песнь пахаря, песнь земледельца. Это своеобразная импровизация, созданная во время земледельческого труда. Призывные, выразительные интонации песен этого жанра пронизывают многие произведения армянских композиторов.

С появлением темы «Оровел» рвущийся вперед музыкальный поток приостанавливается. От мощного tutti звучание падает до камерного, струнного с солирующими английским рожком, флейтой, гобоем.

Действие прерывается размышлением. Далеким эхом отзвучит тема «Оровел», исполненная английским рожком, которому ответит бас-кларнет, вкрадчиво выпевающий тему вступления, и вступит флейта, спрессовывая, сливая тему вступления с побочной и обретая новые высоты.

Этот маленький лирический эпизод, построенный на теме побочной партии, воспринимается как небольшая прелюдия к развернутому фугато (I часть разработки). Линии фугато безостановочно бегут, разветвляются, мощно сливаются в параллели, срываются в звонких глиссандо рояля и снова бегут. Развернутая и могучая разработка говорит о богатой интонационной природе основных тем симфонии, об их однородстве. Движение стремительное и напряженное, время от времени прорывается выразительными, эмоциональными паузами, своеобразной игрой оркестра, когда инструменты или группы инструментов как бы начинают «разъезжаться». Этот действенный драматургический прием, вероятно, идет от импровизаций классического джаза (от временных размыканий джазовых построений).

В дальнейшем развитие тематического материала пойдет по пути переизложения: темы будут раскрывать новые свои свойства, оборачиваться новыми гранями. ... В последний раз с романтическим пафосом скрипка пропоет мотив побочной партии, ей задумчиво ответит тема «Оровел», исполненная соло трубой, и могучее движение I части закончится темой-вопросом, произнесенным флейтой на фоне звучания арфы.

Энергично устремленные вперед мелодические линии «бороздят» русло симфонии и гибко «обходят» возникающие на пути небольшие островки—лирические эпизоды,—так воспринимается в общих чертах все движение симфонии. Одним из таких островков окажется вся II часть симфонии. Но и ее легко и быстро «обойдет» музыкальный поток и выльется в динамичную, мощную III часть.

II часть симфонии—небольшой и выразительный монолог автора. «Своеобразным лирическим интермеццо» называет его Г. Геодакян[14].

---

[14] Գ. Գյոդակյան, Կ. Օրբելյանի սիմֆոնիայի մասին, «Սովետական արվեստ», 1962, № 10.

Лирические образы в симфонии исполняют роль лишь минутного отдыха, кратковременного раздумья. Так и на этот раз. Легкая вспышка лирических настроений II части потонет в рациональном и динамичном движении, в мощных «обвалах» напряженных политематических проведений. Теплый свет этого маленького интермеццо померкнет в ослепительных вспышках сталкивающихся на лету мелодических линий симфонии.

Сквозное развитие II части приводит к возникновению новой темы, темы-вестника. Ее исполняет флейта. В ней есть много от пастушьих наигрышей, ее незатейливый и подвижный рисунок создает ощущение воздуха, живых природных красок (см. пр. 12).

Она предвещает скерцозность III части.

III часть (Allegro energico. Con fuoco) написана в сонатной форме с явными признаками сквозного развития. Эта часть по существу выдвигает лишь одно новое тематическое образование—тему главной партии. Зато на протяжении всей части образный, интонационный и особенно ритмический строй этой темы широко трансформируется. Большую роль в драматургии Allegro играют темы предыдущих частей—тема вступления, тема главной партии I части, мотив «Оровел».

Тема главной партии, отмеченная активным движением по триолям, экспонируется в полифоническом изложении. Вначале тему ведут первые скрипки, затем присоединяются альты, вторые скрипки и вот кларнеты с альтами выпевают мотив «Оровел»,—здесь он возникает как противосложение. В следующей волне полифонического развития противосложением будет начальная попевка темы вступления. Далее разрабатывается в основном ритмический элемент темы главной партии. Развитие темы устремляется вперед, расцвечиваемое тембрами разных инструментов. Особенно широко представлена здесь деревянная группа. Медная же выдерживает ритмический строй мотива «Оровел». Активизация ритмического элемента темы главной партии, своеобразный ритмический сдвиг заменяет здесь сферу побочной партии (ц. 6). У фаготов вновь возникают вопросительно-тревожные интонации темы вступления, в то время как у медных на фоне воинственного боевого ритма появляется сумрачный облик Dies irae (3 т. после ц. 9). Они своеобразно переплавляются в скорбные, но активные и жизнеутверждающие интонации «Оровел».

Развитие вступает в сферу разработки. Принцип развертывания разработки основан на интенсификации ритма. И вообще драматургия всей III части симфонии строится на динамических переходах из одной ритмической сферы в другую, например, переход с восьмых на синкопированные шестнадцатые.

В двойном увеличении у медных звучит сильно измененная, сжатая начальная попевка темы вступления (ц. 19). Затем тромбоны «выговаривают» ее более четко и решительно. Начинается новая волна разработки. Трубы торжественно и звонко проводят в увеличении в четыре

голоса вторую фразу темы вступления (1 т. после ц. 20). Сверкающие блики арф и фортепиано, затухающие голоса труб и кларнетов переносят звучание музыки совершенно в иную, колористически облегченную тембровую сферу. Движение выравнивается в равномерный ритм триолей, взлеты флейт разряжают звучание оркестра; все ведет к завоеванию новых драматургических вершин.

Несколько раз волны разработки подводят к финалу. И здесь, в заключительном разделе симфонии мы оказываемся свидетелями самого сильного, самого разительного преображения мотива «Оровел», приобретшего новые праздничные интонации, переливающиеся в тему вступления, окрашенную мажорным звучанием и утвердительными, ликующими интонациями.

Разработочные разделы III части окончательно раскрывают принципы развертывания тематических, ритмических и тембровых сфер симфонии. Путь развития тематического материала в симфонии в основном такой—от статики к полной свободе движения, от аскетичности к полной открытости чувств, от скупого штриха к густой полифонической сетке мелодических линий, унизанных цветовыми пятнами тембровых красок. Это крещендо звука, цвета, движения, ритма—основной драматургический принцип симфонии.

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ ЭДВАРДА МИРЗОЯНА

ДЛЯ СТРУННОГО ОРКЕСТРА С ЛИТАВРАМИ, В ЧЕТЫРЕХ ЧАСТЯХ[15]

(До мажор)

Симфония Э. Мирзояна—проникновенное и глубокое музыкальное повествование о современнике.

Появление этой симфонии стало событием не только в армянской симфонической музыке. Спустя некоторое время после ее исполнения в Москве Д. Шостакович сказал: «До сих пор под огромным впечатлением нахожусь от симфонии для струнного оркестра Э. Мирзояна. Это огромный успех композитора, нашей советской музыки, успех музыки Советской Армении и, я думаю, огромный успех всей нашей Советской Родины и нашей национальной политики»[16].

Как всякое по-настоящему большое явление в искусстве, симфония Мирзояна принесла с собой новое, неожиданное мироощущение и стала своеобразным открытием для нашей слуховой инерции, поразила глубоким и богатым содержанием.

Яркая особенность симфонии—ее тяготение к классицистическому типу симфонизма, и это проявляется не только в обращении к камерному оркестру, но и в той цельности чувств, мудрой уравновешенности, в

---

[15] Впервые исполнена 14 февраля 1962 года в Ереване оркестром Армянской филармонии под управлением О. Дуряна. Партитура издана (М., 1964). Имеется грамзапись.

[16] «Известия», 30 марта 1962 г., ст. «Музыка и время».

том светлом мироощущении, которые свойственны произведениям старых мастеров—Корелли, Вивальди, Гайдна.

Мирзоян выражает в симфонии свое, самобытное отношение к традициям классицизма. Оно проявляется, прежде всего, в органичном слиянии старых европейских традиций с далекими истоками армянской национальной музыки, в своеобразном возрождении их на новой социальной основе. В этом смысле Мирзоян следует новейшим традициям современной музыки, которые были выражены в произведениях Шостаковича, позднего Бартока.

Истоки тематического материала симфонии очень разнообразны. Здесь и лирические интонации армянского народного мелоса, и интонации городской песни и крестьянского танца. Однако интонационные истоки отстоят очень далеко от той образной трансформации, в которой они представлены в симфонии.

Принцип изложения темы, ее прорастание и развитие основаны на полифонической вариационности. Разработочные разделы наполняются динамичной и насыщенной полифонией, а в репризе сложная полифоническая взаимосвязь голосов проясняется и приводит к простой имитационной зависимости. Здесь мы имеем дело с драматургией полифонического развития. Эта характерная деталь построения прослеживается во всех частях симфонии Мирзояна.

Роль полифонического развития равноценна на всем протяжении цикла. Самобытность методов полифонического развертывания заключается в принципиальном следовании Мирзояном традициям комитасовской имитационной полифонии.

Очень последователен в симфонии принцип интонационного единства тем. Тенденция к непрерывности развертывания пронизывает все ее части.

Сложная взаимосвязь тематического материала реализуется в полифоническом развертывании и полифонических разработках и, при более близком рассмотрении, общая ткань симфонии оказывается пронизанной единой мелодической линией.

Это обуславливает особую цельность драматургического построения всего цикла.

Ритм в симфонии Мирзояна является одним из главных формообразующих компонентов. Эта характерная тенденция современной музыки выражается в симфонии Мирзояна в партии литавр—самостоятельного голоса, сопутствующего всему звучанию струнного оркестра и создающего напряженную драматургию развития.

Симфония Мирзояна настолько зрела, самобытна и значительна как музыкальное явление, что, кажется, автор шел к ней путем долгих и упорных поисков. Между тем, симфонию отделяет от последнего крупного и значительного произведения в творчестве Мирзояна—Первого квартета—10 лет. Но тут надо сделать соответствующие уточнения.

Симфония была записана в 1961 году, но ее замысел родился значительно раньше, в начале 50-х гг., а в 1955—1956 гг. она исполнялась

автором в кругу армянских композиторов. Вокруг нее уже тогда возникло много споров, она успела увлечь и заинтересовать многих коллег Мирзояна и, больше того, еще не исполненная оркестром, она оказала влияние на творчество некоторых композиторов. Так, Дживан Тер-Татевосян вспоминает об огромном впечатлении, которое оказала на него эта музыка и подчеркивает ее непосредственное и сильное влияние на свою Первую симфонию[17].

Видимо, создание этой симфонии—пример медленного созревания художественного «я» композитора под воздействием его активной общественной деятельности, глубокого интереса к жизни, к процессам развития современной музыки, творчеству его коллег. Достижения современной музыки, как и других видов искусства, насыщенная информация нашего времени, события и люди, жизнь во всех ее контрастах и противоречиях,—все фиксировалось и тщательно анализировалось композитором. Симфония была создана как живой, непосредственный отклик на трепетные вопросы современности, она прозвучала как итог глубоких размышлений художника.

I часть симфонии, драматическая и напряженная (Andante patetico, Allegro moderato, ре минор, до минор) начинается вступлением (Andante patetico). Вступление симфонии как бы символизирует организованность музыкального языка, сдержанность выражения, глубокую вдумчивость и звуковой колорит всей симфонии. Строгое, сдержанное звучание, ясная, почти классическая гармония, колоритная игра национальных ладовых оборотов, полифоничность,—из этих зерен, заложенных во вступлении, прорастает вся музыкальная ткань симфонии. Выразительная мелодия вступления прерывается глухим рокотом литавр, «как бы отбивающих неумолимый ход времени, жизни, событий»[18].

Главная партия I части симфонии—это новая ветвь единого ствола. Ее энергичное начало, мужественный характер и очень четкая организация тематического материала окажутся крепким фундаментом всей симфонии, протянутся образными и интонационными пластами сквозь весь цикл.

Изложение главной партии очень специфично (см. пр. 13). Allegro maderato.

Тему выпевают в унисон басы струнных. Глубоко национальная в своей основе, эта тема обладает четкостью и лапидарностью произнесения, свойственного темам старинных полифонистов. После первого изложения начинается полифоническое развитие темы.

Самостоятельное свободное движение голосов ведет к появлению новой темы (см. пр. 14).

---

[17] Из беседы автора с Д. Тер-Татевосяном.

[18] *Т. Тигранов.* Эдвард Мирзоян. Симфония. Сб. статей «Советская симфония за 50 лет». стр. 194.

Роль ее еще не обозначена. Скорее всего ее можно считать связующей между главной и побочной партиями. Эта тема пронизывает собой всю I часть, интонационно перекликается с первой темой II части, ее оживленным движением проникнута разработка, эпизоды в III и IV частях. Эта очень характерная деталь драматургической конструкции симфонии, когда весь тематический материал подчинен единому потоку, раз возникшему движению, и в нем прорастают и активизируются тематические ростки, заложенные в I части симфонии. Итак, возникшая тема у скрипок, названная здесь связующей, излагается и разрабатывается как сама тема главной партии. Возникает мысль о равнозначности этих тем, а вместе с тем и предположение, что тема главной партии и связующая тема оказались вовлечены в единую сферу полифонического эпизода, где нет главной и связующей темы, а есть первая и вторая. Какова же роль темы побочной партии в сонатном аллегро симфонии?

Побочная партия имеет свое вступление,—эмоциональный речитатив в высоком регистре скрипок. На фоне мягких терций скрипок, отсчитывающих равномерное движение, у альта появляется тема побочной партии. Она возникла из эмоционального речитатива скрипок, но характер ее значительно сдержаннее и строже, а настроение проникновеннее. После ее проведения вновь появляется речитатив вступления и сливается с темой в общем развитии; новый пример двойственности основного тематического образования и его свободного диалогичного, полифонического развития.

Таким образом, побочная партия изложена по тому же принципу, что и главная: в сфере внимания оказались два мелодических образования, они противопоставлены друг другу и равноценны. Характерно, что имитационное и полифоническое развитие придает темам ритмически четкий рисунок и мужественный характер. Любопытно сравнить взволнованный импровизационный речитатив вступления к побочной партии (ц. 19) и ту же тему, но волевую, отлитую в четкие формы полифонического развития (ц. 24). От одухотворенной лирики вступления к побочной партии не осталось и следа. Энергичное движение темы направлено к разработке (ц. 25).

Разработка решена методом полифонического развития и основана на второй теме главной партии (ц. 27), а также на контрастном противопоставлении движений—устремленности музыкального развития в сферы перпетуум мобиле и статики. Мощные аккорды tutti прерывают, приостанавливают бег, ломают равномерный ритмический пульс, как бы «испытывают» силу инерции движения музыки. Она велика,—движение продолжается и, наконец, выливается в торжественное и страстное звучание первой темы главной партии (ц. 34) в разделе усеченной репризы. Вот где подводится итог всему происходящему. Побеждает разум, уверенность, воля. Эмоциональный накал вступления, скороговорка второй темы главной партии, психологические изломы в развитии побочной партии—все остается позади. Реприза сурова и лаконична. Такова необычная расстановка сил сонатного аллегро в I части.

Легкое, стремительное скерцо акварельным рисунком вписывается в четкие контуры симфонического цикла (Allegretto ma non troppo, фа мажор) (см. пр. 15).

С первых же звуков скерцо словно повеяло свежим ветром. Легкая задорная мелодия освещена юмором, согрета теплой улыбкой автора. Жанровая природа скерцо как будто очевидна. На остинатном ритмическом фоне, который создают литавры и pizzicato контрабасов, появляется легкая, изящная тема скерцо, исполняемая скрипками. Второе изложение темы построено на имитационном развитии, которое приводит к расщеплению темы на самостоятельные линии: начинается полифоническая разработка. Тема теряет свою легкость, наивность, теплоту. Ритмические акценты приобретают наступательную силу, тема оказывается вовлечена в моторное, безостановочное движение. Меняется характер скерцо. Легкий жанровый рисунок темы скерцо рассеивается и четко проступают линии энергичного имитационного развития. Ритмический рисунок движения напоминает вторую тему главной партии I части. Эта ассоциация сейчас же подтверждается появлением аккордов tutti (ц. 10), которые так же, как и в I части, тормозят устремленный вперед музыкальный поток. Новый раздел (II часть написана в трехчастной форме) подтверждает первое впечатление о психологически углубленном характере скерцо. Неожиданно возникший эпизод построен на основе армянской народной детской песни «Дядя к нам во двор зашел». Но в том-то и дело, что эта шутливая детская песенка эмоционально трансформируется в мелодию, полную трагизма и боли, и оказывается органически связанной со вступлением I части, более того, эмоциональная сила этого эпизода оправдывает появление темы вступления I части, ставшей впоследствии вступлением к III. Мотив детской песни появляется не сразу. Его долго «нащупывают» скрипки и альты, раздваивая звук в беспрерывных трелях (ц. 11). Мелодия колышется, расплывается, вырисовываясь как силуэт сквозь залитое дождем окно. Но вот воспоминание полностью воспроизведено (ц. 14). Оно отозвалось в настоящем в полную меру чувств. Резкое политональное звучание темы в сопровождении характерной поступи траурного марша придает детской песне трагический оттенок. Дальнейшее движение музыки (третий раздел) воссоздает легкость и жизнерадостность скерцо, однако музыка не закружится больше в вихре танца с прежней беспечностью и озорством.

Очевидно, природа скерцо слишком многозначна, что в ней нашлось место и юмору, и стремительному танцу, и жанровой зарисовке, и глубоким психологическим переживаниям. Привлекает особый стиль мышления композитора—полная эмоциональная свобода, полное погружение в себя, присутствие активного психоанализа, богатство ассоциаций, когда незначительный штрих реального может послужить поводом для глубоких переживаний, связанных с прошлым, и это фиксируется тут же, «перед глазами», когда стирается грань между действительным и прошлым, а это прошлое приобретает особую остроту восприятия, становясь почти действительным.

Тенденция к непрерывности развития пронизывает весь цикл симфонии, но особенно объединяет I, II и III части.

Весь тематический строй III части (Adagio, ре минор—ми минор) восходит к теме вступления I части симфонии. Но здесь образы вступления I части звучат значительно трагичнее, строже. Лаконизм языка Adagio проявляется с первых же тактов. Итак, проведение мотива вступления, затем короткая в четыре такта реминисценция образов детской песни из скерцо и небольшое, застывшее в ми миноре заключение—раздел вступления III части. Стиль повествования определен—лаконизм выражения, строгость настроений и изложение тематического материала в сферах имитационного и полифонического развития.

Верно замечает Г. Тигранов, что в Adagio «господствует песенно-линеарное начало, интенсивное, достигающее сильных кульминаций мелодическое развитие—черты, столь близкие приемам Шостаковича, особенно в медленных частях его симфоний»[19].

Действие подходит к самому напряженному разделу Adagio—драматургическому центру симфонии. Бьется несмолкающий, активный пульс (шестнадцатыми) на фа. Вступают молчавшие до этого в Adagio литавры с аккордами того же противоборствующего характера, что и аккорды в I части симфонии, но на этот раз в более напряженном звучании (дважды альтерирование с тритоном).

Драматургический конфликт разрешается очень простыми средствами. Выразительно звучит трехголосное завершающее «изречение» скрипок (ц. 20). Ритмический пульс становится все более прерывист, неровен: переход с шестнадцатых на триоли восьмых, затем на четвертные. Движение останавливается. Но это не спад воли, а наступившее умиротворение, покой, хоть и заканчивается Adagio отголоском драматической накаленности всей III части—выразительным унисонным всплеском всей струнной группы с настойчивым утверждением фа (ми минор).

Если для первых трех частей симфонии характерен психологически углубленный стиль мышления, то финал характеризует иная форма выражения—не повествование, а «показ».

Все «зеленые ростки» симфонии прорастают в финале (Allegro vivo, до мажор). Мягкий, камерный свет трех предыдущих частей меркнет в ослепительном свете рондо (финал написан в трехчастной форме с элементами рондо).

Истоки основных тем финала—танцевальная сфера первой темы скерцо. Но если тема скерцо «замыкается» в своем развитии, то темы финала, наоборот, в процессе своего развития раскрывают свою жанровую сущность. Эти темы своим образным строем и живостью ритмо-интонационного развития близки блистательным темам инструментальных хачатуряновских концертов, темам-импровизациям, вылитым в безукоризненную, отточенную форму.

Характер первой темы финала настолько ярок и выразителен, что

---

[19] *Г. Тигранов.* Там же, стр. 197.

следующая тема воспринимается как новая грань первой. То же ритмическое движение владеет второй темой, но метрические акценты иные: больше задора, ярче характеры, шире композиция.

В финале меняется роль характерных «лейтаккордов» симфонии. Здесь аккорды—энергичное начало первой темы, рефрена рондо, нагнетают, «подзадоривают» движение музыки и четко разграничивают разделы рондо (А—В—А—С—А—В—кода).

Жанровая композиция финала становится все шире, словно собирается народ на праздник, появляются новые лица, новые группы танцоров вступают в стремительный круг танца.

Присутствие автора на этом празднике—небольшой лирический эпизод Andante (ц. 23)—типичный авторский комментарий. Он возник внезапно, как непосредственный и горячий отклик и так же внезапно прерывается его линия в композиции всего финала. Характерно, что ответом на это «лирическое отступление» отзывается тут же возникшее фугато, построенное на первой теме финала, Прием тот же—композитор лишает тему ее обтекаемости, гибкости, узорчатости, придавая ей лапидарность, четкость, «объективность», приближая ее к традиционным темам полифонических форм.

Последним рывком завоевана вершина (ц. 34). Высвобождаясь из-под строгих рамок полифонического проведения, размашисто и победно звучит первая тема финала. Ее экспрессивный взлет выливается в торжественное и мажорное гимническое звучание «лейтаккордов» симфонии, здесь, как бы «зафиксированных» в продленном звучании на фоне отбивающих равномерный ритм басов и литавр. Это последний режиссерский штрих, и он определяет все устремления, оправдывает стремительный натиск финала, замыкает драматургический узел симфонии, осуществляя связь начала и конца: заключительный раздел строится на теме вступления. Растут снопами света заключительные до-мажорные аккорды симфонии.

ГЛАВА III

КЛАССИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ УСТРЕМЛЕНИЯ АРМЯНСКОЙ СИМФОНИИ

Симфонии, рассмотренные нами в предыдущей главе, относятся к одному из наиболее интересных периодов армянской новой профессиональной музыки и знаменуют истинный расцвет армянского симфонизма.

Внутренняя органичность развития этого периода позволяет нам сделать некоторые общие выводы о развитии армянской симфонии. И, не исключая самостоятельных для каждой симфонии поисков форм и выразительных средств, очертить те единые для них тенденции, которые отражают закономерность развития армянской профессиональной музыки, ее опору на традиции классического симфонизма и ее неразрывную связь с движением всей современной музыки.

Прочная опора на традиции классического симфонизма совершенно не исключает ту степень новаторства, которую несет в себе армянская симфония. Это прежде всего относится к Хачатуряну, ко всему его творчеству, по существу глубоко новаторскому. Он, вровень с величайшими симфонистами современности, по-своему глубоко и самобытно осмысливает проблемы современной симфонии, давая особый взлет симфоническому творчеству армянских композиторов.

В то же время каждый из армянских симфонистов выдвигает новые творческие решения, обнаруживает умение экспериментировать и искать, находить и тем самым открывать новые пути в развитии армянской национальной симфонии.

Многим армянским композиторам, работающим в области симфонии, свойственны постоянные поиски новых форм и выразительных средств.

Ряд черт армянских симфоний созвучен тенденциям современной мировой симфонической музыки. В симфониях армянских композиторов очевидны стремление переосмыслить и использовать в музыке некото-

рые выразительные средства смежных искусств, особенно кино, об этом говорят часто своеобразная и свободная трактовка симфонической формы, композиции отдельных частей, логика внутрикомпозиционных связей. Сильно проявляется в армянской симфонии связь с изобразительным искусством Армении.

Армянские симфонии отличает насыщенная полифонизация фактуры: здесь мы сталкиваемся и с полифоническим экспонированием главной и побочной партий, и с тяготением общего развития к полифоническим разработкам, и с появлением на самой вершине кульминации динамичного фугированного раздела.

Тематизм привлекает внимание самым различным происхождением: тут представлены все ветви народного музыкального творчества—и древние армянские монодии—таги и шараканы, и ашугское и гусанское творчество, и народный, крестьянский фольклор, и творчество восточных инструменталистов. Широко использованы армянскими композиторами интонационная сфера, формы и принципы развертывания массовых народных песен позднего периода и городских лирических песен.

Способы развертывания тематического материала в рассматриваемых симфониях также разнообразны. Здесь мы встречаемся и с подчеркнутой мелодизацией, переходящей в «вокализацию» симфонических голосов, и с расщеплением тематического материала на отдельные интонационные или ритмо-интонационные звенья, но чаще с двуликостью тем, несущих в себе конфликтность, большую драматическую потенцию. Эту черту Б. Ярустовский считает характерной для многих современных симфоний: «Развитие и взаимодействие тем совершается, как известно, на всей «территории сонаты». Не говоря уже о разработке, процесс изменения тем происходит и в репризе, и в экспозиции; образная конфликтность возникает порой, начиная с вступления. Таковы, например, единые, но двутемные внутренне контрастные исходные образы в сочинениях А. Хачатуряна и Б. Бартока»[1].

Эти «двуликие», внутренне контрастные темы несут в себе заряд самого активного развертывания, которое пронизывает все разделы первых частей симфоний, основанных на классических принципах сонатного развития. Однако специфика тематического материала, как и особенности современного симфонического мышления, вносят в композицию симфонии существенные перемены. Экспозиционные разделы перерастают в разработочные, а разработочные—в репризу, и усиление основных центров симфонии идет за счет насыщенной полифонизации симфонической фактуры, интенсификации ритма, взаимопроникновения полифонии и полиритмии, динамизации тембровых связей.

Особое внимание привлекает национально-самобытная тенденция к обнажению мелодической линии, к стремлению свести оркестровое звучание к одноголосному или унисонному изложению тематического материала. Такое разрежение оркестровой ткани мы наблюдаем в на-

[1] *Б. Ярустовский.* Симфония о войне и мире. М., Изд., «Наука» 1966, стр. 346.

чале цикла или раздела, в самые драматургически острые моменты, в репризах, в кодах.

Особую роль в яркой образности и самобытном колорите армянской национальной симфонии играет оркестр. Контраст напряженных, насыщенных оркестровых звучаний и камерных, разряженных доводится до крайней степени соотношения. В музыкальном потоке возникают характерные громоздящиеся tutti-йные вершины—своеобразные звуковые завесы, как правило, вбирающие в себя основной гармонический строй музыкального потока. (Их мы наблюдаем в симфониях Арутюняна, Тер-Татевосяна, Орбеляна, Мирзояна). Эти аккорды—tutti одновременно и приостанавливают движение, и стимулируют его. Своеобразные звуковые «обрывы», возникающие после этих аккордов, могут быть и кодами, где «островками» воспоминаний мелькают темы, звучание затухает и останавливается (например, в симфонии Арутюняна—IV часть), и лирическими эпизодами, картинами покоя и состояниями созерцания (как, например, в симфонии Тер-Татевосяна—II часть ц. 15, скерцо—ц. 12) или, наоборот, как бы возвращением к реальности, к действию (симфония Мирзояна I часть ц. 16, ц. 31, II часть ц. 19). Эти характерные вертикальные «оркестровые завесы» приобретают, как правило, значение мощного драматургического фактора. Не случайно Г. Тигранов эти аккорды в симфонии Мирзояна называет «лейтаккордами»[2].

Все характерные черты и стилистические особенности армянской симфонии имеют в основе своей национально-самобытную природу, которая так или иначе проявляется как в творческой апробации форм и принципов классического симфонизма, так и в восприятии устремлений современного искусства.

Симфонии армянских композиторов, начиная с Первой симфонии Хачатуряна и вплоть до рассматриваемого нами периода, объединяет прочная опора на традиции классической мировой симфонии, самобытное использование ее основных принципов.

Конструкция произведений Хачатуряна, особенности музыкально-драматургического развития, общая логика развития тематического материала утверждают жизненность и логику классического цикла симфонии.

Но не форма апробированной временем классической симфонии руководит мышлением композитора—мы поражаемся раскованности, естественности его национального мышления. Движет композитором другое—найденное им в глубоких пластах народной армянской музыки, а именно в песнях и плясках, в обрядовых песнях и праздниках, в ашугских импровизациях вечное и свойственное искусству всех народов и всех времен сочетание, вернее, сопоставление веселья и грусти, быстроты и медленности, резкости и плавности, шума и тишины, и рождающееся отсюда движение мысли, а значит, и музыки.

Поэтому так неутомимо и блистательно, так красочно и изобретательно разрабатывает Хачатурян в своих произведениях контрасты со-

[2] *Г. Тигранов.* Эдвард Мирзоян. Симфония, стр. 193.

стояний: движения и созерцания, мелодической свободы и ритмической организованности, подвижности и статики.

Органическая близость Хачатуряна к классическому искусству объясняется диалектическим мышлением большого художника, стремящегося к глубоким художественным обобщениям и при всей современной устремленности не порывающего с национальной, самобытной почвой.

Искусство Брехта, Хемингуэя, Шостаковича, Пикассо, Хачатуряна при всей современности звучания отмечено печатью классического искусства, что выражается в прочности форм их произведений, в четкости и действенности драматургии, в осмысленной направленности поисков и выразительных средств.

«Художественный потенциал классического искусства вовсе не исчерпан»[3],—пишет В. Днепров. И это отражается не только в идеях классического искусства, которые отнюдь не устарели, но и в средствах выражения, в процессах становления художественной формы.

«В творчестве Шостаковича,—как верно замечает В. Днепров, классическое искусство еще раз доказало свою способность не отстать от бега самого быстрого из столетий, еще раз обнаружило замечательную пластичность своих форм и неисчерпаемость своих возможностей»[4].

Классическая конструкция симфонии и сейчас вмещает в себе сложнейшие жизненные процессы нашей эпохи (Прокофьев, Шостакович, Онеггер, Бриттен).

«Советская симфония,—писал в 1944 году Б. Асафьев,—с полной уверенностью оперлась на органику классической европейской и русской симфонии и в основном сохранила ее оказавшийся прочнейшим костяк: драматургическая острота первого аллегро, отражение игровых и танцевальных досугов человечества в многообразной сфере скерцо, область размышлений о жизни, судьбе, любви, смерти, о природе в медлительных стадиях симфонического движения и, наконец, всегда устремленная, всегда почти маршевая или гимническая поступь финалов. Эта цепь темпов жизни и чередование стадий поэзии—драма, лирика жизнерадостности, лирика раздумий и эпос народных подвигов и триумфов—определила в основном строй советской симфонии с большим или меньшим оттенком личных индивидуальных состояний души»[5].

Одним из последователей этих традиций, в творчестве которого по-новому раскрылись возможности расширения национально-самобытной сферы армянского симфонизма, явился Егиазарян.

В музыке Егиазаряна мы отмечаем стремление к вариационным методам развития, что в сочетании с яркой приверженностью к звуковой палитре создает особый стиль *красочной звуковой орнаментики. Тема воспринимается как главное звено музыкального орнамента.* Это и определяет своеобразие трактовки принципов сонатного развития

[3] *В. Днепров.* Черты романа XX века, М.—Л., «Советский писатель» 1965, стр. 40.

[4] Там же, стр. 195—196.

[5] *Асафьев.* Избранные труды, т. V, стр. 83—84.

(I часть) и сложной трехчастной формы (II часть). Широко и свободно трактует Егиазарян метро-ритмическую переменность армянского народного танца и монодии, особенно развивая динамическую потенцию асимметричных ритмических фигур.

Прочно опираясь на традиции классического симфонизма в создании симфонии (композиция цикла, чередование частей, последовательность разделов, некоторые внутрикомпозиционные связи), Егиазарян создает своеобразный тип армянской национальной симфонии, где самобытное красочное восприятие звуковой палитры соприкасается с тембровым стилем русской и европейской музыки, где национально-самобытная и ритмическая основа получает широкое развитие, в котором органично сливаются национальные принципы развития мелодии (импровизационность, рапсодичность развития, варьированное развитие ритмических фигур) с методами развития современного симфонизма.

В симфонии Арутюняна разрабатывается опять же ставший традиционным и глубоко самобытным в своей основе элемент драматургии музыкального движения, впервые выраженный в Первой симфонии Хачатуряна—соотношение «пафоса движения» и «пафоса созерцания». Контраст здесь ритмический и образный, но тематически, интонационно одна тема вырастает из другой, одно состояние оказывается следствием другого. Это хачатуряновское соотношение экспозиционных тем, творчески воспринятое многими армянскими композиторами, с одной стороны, смыкается с классическим смысловым противопоставлением главной и побочной партий, с другой—является современным проявлением интонационного перерастания одной темы в другую.

Заметим, однако, что в симфонии Арутюняна сильнее развита эмоциональная струя «пафоса созерцания»; лирическое настроение определяет все течение симфонии. Тема побочной партии воспринимается как главная мелодическая основа I части симфонии. Именно она разрешает конфликт, возникший в разработке и заключенный в самой главной теме.

В традиционном чередовании проходят перед нами энергичное сонатное аллегро—I часть, картина торжественного поминания героя—II часть, скерцо—III часть, жизнерадостный и полный оптимистического подъема, восторженности и света финал.

Симфония Арутюняна из всех рассматриваемых нами симфоний более, чем другие, следует традициям классической симфонии.

Э. Оганесян, например, отходит от традиционной схемы симфонического цикла в его размеренном чередовании частей и находит для выражения своих глубоких замыслов национально-самобытную оригинальную форму, вызывающую ассоциации с типично армянским приземистым и лаконичным стилем архитектуры.

Монотематизм, как принцип воплощения основной идеи произведения, как метод построения мелодико-интонационной оси произведения обретает в симфонии Оганесяна новое качество. Выбор тематического материала—таг «Авик»—и монотематический принцип его воплощения

говорят о принципиальном отношении композитора к данному кругу ритмо-интонационных особенностей армянского народного творчества.

Своеобразное и очень широкое воплощение принципа монотематизма проливает свет на особенности драматургического построения симфонии. Конфликтная режиссура классической симфонии заменена здесь режиссурой замедленного действия, фиксирующей внимание на постепенных преобразованиях основной темы, в данном случае тага «Авик», который в процессе медленного развертывания преобразуется в новый тематический материал, или же наоборот, казалось бы ничего не имеющие с «Авик» темообразования по мере развертывания обнаруживают связь с тагом.

Метод психологической разработки музыкального образа, метод спонтанных связей, свободных ассоциативных движений был широко представлен в романтических симфониях Шумана, Берлиоза, в симфонических произведениях Листа, но именно в творчестве Шостаковича он был доведен до целостного драматургического фактора, совершенного стилистического решения, оказавшись крепчайшей вязью драматургии современной симфонии. Этот этап в эволюции музыкального творчества тесно, неразрывно связан с общими веяниями в искусстве, аналогичен поступательному развитию стилистики и направлений, творческих методов в других смежных искусствах. Метод замедленного действия, глубокого и всестороннего анализа художественного образа, раскрывающегося как бы в нескольких измерениях, в многочисленных, характерных связях, столь же устремленный к жизненной правде, как и к полной свободе художественного вымысла стал принципом, осмысленным и социально направленным в искусстве XX века. Несомненно эта эволюция продолжается, как и далеко назад уходит ее ретроспекция. Наиболее широкое по диапазону и цельное поэтапно ощущение эволюции метода психологической разработки образа, действия, события мы можем получить, обратившись к истории живописи. Из многих элементов мы выделим основные: игру света и тени, доведенную до сильнейшего драматургического фактора, а также развитие перспективы, глубины, пространственности, всего того, что наиболее остро и непосредственно отражало мировоззрение художника, его принадлежность к той или иной эпохе.

Развитие драматургии музыкального произведения от локального взаимодействия двух, трех, четырех и более голосов добаховской полифонии (абстрактно пространственной) к лейттематизму классических полотен, далее к монотематизму романтической музыки и далее к бесконечному расширению ладово-интонационных связей, к динамизации ритмо-интонационных импульсов является, на наш взгляд, развитием перспективы музыкального образа, его глубины, отражением эволюции мировоззрения и мировосприятия художника.

Политональность, полиритмия, полиладовость, родство тематизма, глубокая психологическая разработка локального музыкального образа, устремленность в сферы атональных музыкальных пространств—все, что,

казалось, приводило к расшатыванию классических принципов симфонической драматургии, на самом же деле способствовало созданию новых драматургических устоев, новых музыкальных концепций, открывая путь к бесконечным поискам на непрерывной спирали развития музыкального искусства. Это наиболее убедительно и масштабно из всех композиторов XX века раскрыл Шостакович. Симфонии Шостаковича формировали сознание молодых советских композиторов. Они оказали сильнейшее влияние на развитие армянского симфонизма, особенно в 50—60-е годы. К этому типу симфонического мышления были повернуты наиболее прогрессивные устремления армянской композиторской школы, и в частности творчество Э. Оганесяна, его устремления к философским обобщениям, к документальной достоверности музыкального материала, демократичности тематизма, к емким и острым музыкальным характеристикам, к драматургии усложненного, глубинного плана.

Ярким примером жизненности классических традиций в армянской музыке стала Первая симфония Д. Тер-Татевосяна. Во второй симфонии, написанной в 1961 году, автор продемонстрировал высокое профессиональное мастерство, раскованность в выборе выразительных средств, новое понимание симфонического цикла, но не достиг той цельности и драматической силы, которой отличалась Первая. Вторая симфония Д. Тер-Татевосяна отметила новые рубежи в развитии армянской симфонии, стала вестницей сложного и затяжного кризиса в этом жанре, когда на смену старым опробированным принципам еще не спешили прийти новые убедительные решения.

Кроме того, Вторая симфония несомненно создавалась не только «по прочтении рассказа М. Шолохова «Судьба человека», но и «по просмотру» фильма С. Бондарчука[6], созданному на основе этого рассказа. В ней слишком сильно, на наш взгляд, сказалось влияние принципов киноискусства—драматургии монтажа, картинности действия, конкретности звука, что и «раскачало» драматургию симфонии, сделало ее какой-то «несимфонической», лишенной глубинного, чисто музыкального развития.

Самобытно и глубоко осмыслены композитором традиции лирико-драматического классического симфонизма в Первой симфонии. Тер-Татевосян воспринимает их в историческом развитии, в естественном преобразовании в качественно новые формы симфонического цикла. Влияние симфонизма Шостаковича на творчество Тер-Татевосяна можно рассматривать как звено живого процесса постижения классических традиций на новом этапе армянского симфонизма.

Симфония Э. Мирзояна, исполненная в 1962 году, оказалась в некотором смысле «завершающим аккордом» рассматриваемого периода армянской симфонии. Она подвела итог большому отрезку пути развития армянского симфонизма, когда разработка традиций классической симфонии была самой характерной особенностью.

Традиции классической симфонии—четырехчастный цикл, конструкция каждой из частей: сонатное allegro, скерцо, финал, их внут-

[6] Фильм С. Бондарчука «Судьба человека» вышел на экран в 1959 г.

ренняя драматургия, тональные взаимоотношения и ладово-интонационные связи—все воедино, «хором», целостно выразилось в этой симфонии в новом ракурсе, было услышано с позиций нового времени, с твердой опорой на предыдущий опыт и, что особенно важно, эти классические традиции оказались «поддержанными» традициями доклассического периода развития европейской музыки.

Ренессансная музыка получила в XX веке свое новое звучание. В армянской музыке мы связываем с этим явлением симфонию Мирзояна. Но тут же оговариваем: это явление оказалось результатом очень сложных и самобытных связей армянской музыки с мировым искусством и и внутренних самостоятельных процессов, происходящих в ней. Одним из них и оказался процесс окончательного и полного постижения традиций классической симфонии через ее ренессансный прообраз. Почему это произошло? Предпосылки к этому были заложены в самом начале развития армянской симфонии, а именно в творчестве Хачатуряна.

Как мы уже указывали, основным движущим элементом его музыки оказался ритм, ритмо-интонационная формула, получившая инерцию некого музыкального перпетуум мобиле. Формой и конструкцией этого устремленного вперед движения руководил принцип импровизации, составляющий основу творческого принципа искусства многих сфер армянской музыки.

Этот стимул оказывается решающим для целой группы армянских композиторов и, в первую очередь, для А. Бабаджаняна и Э. Мирзояна, которому и удалось «расшифровать» суть ренессансного инструментализма с позиций самобытного ощущения ритма.

«Смычковые инструменты,—пишет Глинка,—самые богатые разнообразием звуков, обширностью регистров и средствами видоизменять исполнение, но самые бедные силою звука (2 гобоя в оркестре очень легко пересиливают 8 первых и 8 вторых скрипок). Оттого действуют и получают силу только в массе. Их главный характер—движение. Чем больше движения, змеиных извивов дано смычкам, тем лучше оркестровка. От смычковых инструментов зависит прозрачность и настоящая сила оркестра. С этой стороны выше всех по оркестровке—Глюк, Гендель и Бах»[7].

«Лучше и лаконичней не рассказать о вершинной стадии становления европейского классического оркестра»[8],—замечает Асафьев.

Мирзоян пишет свою симфонию для струнного оркестра с литаврами не только потому, что он следует последним веяниям современной музыки, устремленной к разряженному звучанию, к чистым и прозрачным тембрам, к линеарности фактуры, но и потому, что выразить суть инструментальной армянской музыки, влекомой вперед силой ритмического развертывания, стихией ритма, ему было легче, освободившись от большого состава оркестра, обнажив звучание струнных, ничем не

[7] Цит. по: *Б. Асафьев.* Глинка, Музгиз, 1950, стр. 265.

[8] Там же, стр. 265.

помешав их гибкости, их истинному характеру движения. Основной точкой опоры этой огромной ретроспекции, которая выражена в симфонии Мирзояна, оказывается ритм.

«Ни Вебер, ни Мегюль, ни Россини, ни даже Гайди не ощущали организуемой силы ритма так, как Керубини»[9],—пишет Асафьев.

Понимание композитором ритма, как фактора интонационно действенного, ритма, как воли музыки в ее объективном становлении[10] всегда оказывалось одним из могучих факторов новаторства, обозначающих рубежи исторических путей музыкального искусства.

«Именно эту пластику ритма и осязаемость материала, создающую впечатление неизбежной его щедрости и почувствовал Глинка у Керубини и особенно отозвался на нее в «Руслане»—произведении поразительной ритмической организации»[11].

Именно это ритмопластическое мастерство и ритмическая организация музыки Хачатуряна стала точкой соприкосновения и моментом постижения истинных классических традиций армянскими композиторами. И конечно же потому, что ритм, как стимул музыкального движения, как действенный драматургический фактор самобытно и ярко проявлял себя в армянской народной музыке (песни, танцы, ашугские песнопения, а также преемственность традиций мугамата, где обыгрываются сочетание стихии мелодии в медленных частях произведений и стихии ритма в быстрых).

В симфонии Мирзояна «ценнейшие формующие качества» музыки классицистического периода оказались связаны с не менее ценными для дальнейшего развития мировой музыкальной культуры «формующими качествами» музыки Хачатуряна, столь блестяще развитыми его последователями. Поэтому так самобытно ожили в симфонии Мирзояна прекрасные традиции начального периода становления европейской классической симфонии, соединенные с самыми национально-самобытными признаками развития армянской симфонии.

Поэтому симфония Мирзояна при всем своем устремлении к принципам старинного инструментального ансамбля, («хоральное» вступление к Первой и Третьей частям, метод инструментального распева, ни разу не изменяющего идее равномерного движения, размеренный пульс всего произведения, обыгрывание лаконичных ритмо-попевок, варьированное опевание тональных устоев), прежде всего явилась следствием большого и самобытного пути армянской симфонии, осваивающей исторический опыт симфонизма и вбирающий в себя сложный спектр современных влияний.

Исторический путь развития армянской симфонии тождествен процессу осмысления всей истории мирового симфонизма: лишь осознав классические устои бетховенского симфонизма и всего последующего

---

[9] Там же, стр. 307.

[10] Там же, стр. 305—306.

[11] Там же, стр. 306—307.

пути музыкального искусства, в котором, в сущности, развивались и разрабатывались все большие и малые, радикальные и скрытые на некоторое время великие заветы классического искусства, стало возможным, перевалив через «классические Альпы», обозреть и понять прекрасную прелюдию классики.

* * *

Свойства армянской симфонии, определяющие ее современность, вытекают из целого ряда зависящих друг от друга явлений.

Насыщенный полувек, который прошла армянская новая профессиональная музыка, прежде чем прозвучала первая армянская симфония, захватывает последнюю четверть XIX и первую—XX века.

Круг музыкальных явлений, имеющих место в этот период, входит в сферу понятия «современная музыка». Именно в эти годы творческие достижения нововенской школы потрясли всю старую музыкальную систему и надолго создали напряженную атмосферу поисков новых выразительных средств.

Именно тогда русская музыка совершила скачок от Римского-Корсакова к Стравинскому, скачок, который привел в замешательство музыкальную общественность России. Лишь позже, в ретроспекции, творчество Стравинского предстало как «непосредственно следующий этап в развитии музыкальной стилистики «новой русской школы». «Стравинский продолжил и переосмыслил,—пишет И. Вершинина,—реформаторские принципы своего учителя, ибо то, что в искусстве Римского-Корсакова шло от 1880-х годов к 1900 (от «Снегурочки» к «Китежу» и «Кощею»), неминуемо должно было привести к новому качеству»[12].

Именно тогда французские импрессионисты создали свои классические образцы, и многое в творчестве Дебюсси и Равеля оказалось обязанным «ладо-гармоническим новшествам Мусоргского и Бородина и оркестровым находкам Римского-Корсакова»[13].

Глубокий творческий анализ исторического опыта развития музыкальной культуры помог найти выдающимся музыкантам этого времени устойчивые и перспективные тенденции в искусстве предшествующих лет.

«На первый план в музыке XIX века выдвигается обновленный принцип ладовой переменности,—пишет С. Скребков. Это уже далеко не та элементарная переменность, которая отличала народную музыку и профессиональное искусство до эпохи Ренессанса включительно. Мы предпочитаем даже не называть ее «переменностью»: ей в значительной мере подходит название ладовой многоосновности или многоплановости. Богатство этого нового принципа ладообразования заключается в том, что, опираясь на переменность народного музыкального мышления, он вбирает в себя централизующие функции классической тональности»[14].

---

[12] *И. Я. Вершинина.* Ранние балеты Стравинского, М., изд. «Наука», 1967. стр. 17.

[13] Там же, стр. 17.

[14] *С. Скребков.* «Интонация и лад», «Советская музыка». 1967. № 1. стр. 92.

На развитие этого принципа и направили свои творческие искания музыканты XIX и далее XX века. В этом плане последователями Шопена и Мусоргского, Листа и Бородина стали Дебюсси и Равель, Барток и Стравинский. Четко намеченные в творчестве первых тенденции стали принципами в творчестве их последователей и ладо-гармонические, ритмо-интонационные особенности народной музыки обрели в их произведениях реалистическую полноту и силу.

«Среди композиторов второй половины XIX века Мусоргский был единственным, всецело и исключительно захваченным влиянием крестьянской музыки, шел, как говорится, впереди своего времени»[15] скажет Барток. Это и привлекло к творчеству великого русского композитора молодые таланты Европы и России, воспринимающие народное музыкальное искусство как неисчерпаемый кладезь творческих поисков и основу будущих перспективных решений. ... И вот уже новые творческие принципы влекут за собой новые формы музыкальной деятельности.

В первое десятилетие XX века Барток и Кодаи совершают свои первые экспедиции по сельским районам и деревням в поисках этнографического материала. Систематические, глубокие исследования народного фольклора приводят к «созданию» совершенно новой области музыкознания—сравнительной музыкальной фольклористики[16].

Почти в то же время начинается большая фольклорная работа М. Пятницкого, который в 1911 году познакомил широкий круг слушателей с крестьянской песней в ее подлинном звучании.

В 1910-е годы Комитас развивает свою грандиозную этнографическую деятельность и определяет ее как основу своей будущей работы[17].

«Основой будущих исканий должна стать народная музыка (для каждой национальной школы—своя народная песня), но не художественная (профессиональная), потому как художественная уже продумана и предопределена, в то время как народная естественна, мгновенна как процесс, а потому, если она так естественна и проста, то конструкция ее должна стать основой профессиональной музыки»[18],—пишет он.

«По моему мнению, эти мелодии (крестьянские—*М. Р.*) являются

---

[15] Цит. по: *И. Мартынов.* Бела Барток, М., Изд., «Советский композитор», 1968. стр. 35.

[16] См. *Бела Барток.* «Исследование народной песни в Восточной Европе», «Советская музыка», 1965, № 2.

[17] Предшественники и современники Комитаса—Кара-Мурза и Никогайос Тиграняи придавали своей этнографической деятельности первостепенное значение. В опубликованной в журнале «Мурч» (1889 г.) беседе с корреспондентом журнала Кара-Мурза говорит, что видит свое призвание «в доведении до общества подлинных народных песен во всей их точности и во всех их тонкостях», а в 1900 г. Н. Тиграняи награждается на Всемирной Парижской выставке бронзовой медалью «как пионер по собиранию и обработке восточных мелодий». (См. *К. Худабашян.* «Армянская музыка на пути от монодии к многоголосью». Изд. АН Армянской ССР, Ереван, 1977, стр. 61, 90.).

[18] Цит. по: Կոմիտաս, *Աստվածքներ, բազմածքներ, կենսագրական և մատենագիտական տեղեկություններ, էջ 43—44։*

воплощением наивысшего художественного совершенства, так как они представляют классические примеры выражения той или иной музыкальной мысли самыми скромными средствами, самым доступным способом в самой отшлифованной форме и с наибольшим совершенством»[19],— высказывается Барток.

Комитас, как и Барток и Кодаи, явился последователем заветов Мусоргского, которые приобрели революционное звучание в этот сложный, противоречивый период.

Их мысли удивительно перекликаются, их деятельность согласовывается в самых коренных своих установках. Поражает сходство их высказываний: «Они (крестьяне—*М. Р.*) живут мирно друг против друга, каждый говорит на своем языке, следует своим обычаям и считает естественным, что его иноязычный сосед делает то же самое. Решающее тому доказательство—*зеркало души народной,* лирические народные песни»[20],—пишет Барток. (Подчеркнуто нами.—*М. Р.*).

«Каждая песня—отголосок сердца крестьянина—*чистое зеркало его души*»[21].—пишет Комитас. (Подчеркнуто нами.—*М. Р.*).

М. Мартынов называет Бартока и Кодаи «настоящими колумбами венгерской крестьянской песенности. На свете было немало композиторов, создавших замечательные произведения искусства, но мало кому выпала доля—открыть для всего человечества богатейший мир народной музыки своей страны. В истории фольклористики трудно найти другой подобный случай, и одно это уже обеспечивало Бартоку и Кодаи всемирное признание»[22].

Этнографическая деятельность и творчество Комитаса оказались явлением не меньшей важности и размаха, ибо в мировом музыкальном искусстве именно он открыл тот новый музыкальный материк, богатство которого отнюдь не исчерпывается только армянской музыкой.

Синхронность деятельности Бартока и Комитаса прежде всего доказывает закономерность процессов, происходящих в музыкальном искусстве. Их творчество и широкая этнографическая деятельность явились ответом на те запросы времени, которые подняла мировая профессиональная музыка, отражением тех интересов, которые были для нее более всего характерны.

Вспомним горячий отклик Дебюсси на концерт Комитаса в Париже (свидетельство друзей Комитаса) и восторженное приветствие Ромена Роллана, услышавшего в концерте народную армянскую, грузинскую и персидскую музыку (см. главу I).

Вспомним строки, которые писал в 1915 году Дебюсси Стравинскому: «Дорогой Стравинский, Вы—великий художник. Всеми силами стре-

---

[19] Цит. по: *М. Мартынов.* Бела Барток, стр. 28.

[20] *Б. Барток.* «Исследование народной песни Восточной Европы». «Советская музыка», 1965, № 2, стр. 104.

[21] Цит. по: *Чилингиров (1869—1969), ч. 40*

[22] *М. Мартынов.* Бела Барток, стр. 26.

митесь быть великим русским художником. Это так замечательно— принадлежать своей стране, быть привязанным к родной земле, подобно простому крестьянину»[23].

Откликом на эти слова и чувства, на эти мысли и свершения была деятельность тех, кто открывал миру богатства своей национальной музыки. «Светская музыка будет жить благодаря армянскому крестьянину. Самый великий творец—это народ, идите и учитесь у него»[24],— писал в 1910-е годы Комитас.

А Барток уже в зрелые годы своей жизни оценивал творчество Дебюсси и еще с одной, чрезвычайно любопытной и опять же характерной для музыки начала века позиции—его интереса к народным истокам других стран, а именно восточных. «Дебюсси шел своей дорогой и в течение своей жизни открыл новые художественные возможности... Нас, венгров, они особенно интересуют, так как мы устанавливаем в мелодике Дебюсси влияния восточно-европейской народной музыки, находим пентатонические образования, существующие в старинной венгерской, и особенно в секейской народной музыке»[25].

Актуальность будущих исканий армянской профессиональной музыки, ее современность коренятся в той направленности, которую она обрела в самом начале своего пути.

Мы отмечаем повышенную осторожность в обработке народной песни и волевое усилие Комитаса уберечь себя от излишней игры воображения, чтобы не попасть в «область фантазии» (выражение Комитаса), которая вдруг сможет как-то исказить истинный дух народной темы, в то время как Барток смело экспериментирует, обрабатывая народные темы в сложных формах инструментальных и симфонических произведений. Мы отмечаем конструктивные и композиционные признаки, разнящие армянскую симфоническую музыку от русской и европейской. Форме классической симфонии, ее основным конструктивным принципам долго не изменяют армянские композиторы, в то время как в мировом современном симфонизме намечаются явные тенденции переосмыслить драматургию и концепцию симфонического цикла[26]. Но не эти отличия определяют степень современности армянской симфонии.

Многие современные искания армянских композиторов связаны с характерными особенностями армянской профессиональной музыки, сложившимися в самом начале ее пути.

---

[23] Цит. по: *И. Я. Вершинина*. Там же, стр. 7.

[24] Цит. по: Կոմիտաս *(1869—1969)*, էջ 44.

[25] Цит. по: *И. Мартынов*, Бела Барток, стр. 56.

[26] «Реалистическая симфония, в особенности симфония философской концепции, теряет в авангардных музыкальных системах важнейшие свои качества, которые оправдывали ее существование как самостоятельного жанра. Сюиты, пьесы, просто «музыка», «структуры» и т. д.—таковы основные жанры инструментальной музыки современного авангардизма,—пишет Н. Шахназарова в статье «Философская симфония и современная музыка». («Реализм и художественные искания XX века», Сб. статей. Изд-во «Наука» М., 1969, стр. 224).

Некоторые актуальные проблемы современной музыки, такие, как интенсификация ритма, расширение функциональных связей посредством интенсивного ладо-интонационного развития оказались глубоко родственными армянским музыкантам в силу национальных особенностей армянской музыки: ее монодичности, ладового богатства и ритмического многообразия.

Комитас не сразу нашел исходные позиции своих профессиональных и творческих навыков. Он долго нащупывал их. Об этом говорят его неоднократные и настойчивые возвращения к обработке одной и той же песни.

Эти исходные позиции вырисовываются постепенно. И одной из них окажется ритм. Ритм, как формообразующее начало, ритм, как новый интонационно-динамический фактор.

Самый верный и перспективный путь к многоголосию лежал через полифоническое развитие. И это творческое прозрение пришло к Комитасу через то новое ощущение ритма, которым дышала музыкальная атмосфера начала XX века.

В глубокомысленных и одновременно непосредственных размышлениях Комитас так выразил свое отношение к ритму. «Во всякой жизни есть движение. Разве жизнь всей вселенной не танец?»[27], и более определенно: «Музыка своего рода движение: как свет, как тепло, электричество... Следовательно, во всякой пьесе, во всякой мелодии нужно прежде всего видеть движение и оно соответствует движению внутреннего мира, то есть чувств и эмоций»[28]. Сам факт размышлений по этому поводу, как и многочисленные его хоровые обработки и фортепианные произведения говорят об активном и глубоко самобытном ощущении ритма как динамически-конфликтного фактора[29], как важнейшего элемента формостроительства музыкального произведения.

Далее идею обыгрывания ритма, его вариантность и вариационность и активное взаимодействие метра и ритма, таящееся у истоков армянского народного танца, разрабатывал Спендиаров, хотя он был по духу более живописец, чем график.

Его акварельные наброски изобилуют тонкими колористическими эффектами, которые порой заслоняют самобытную игру ритма.

Но при неоднократном прослушивании его произведений, особенно «Крымских эскизов» и «Эриванских этюдов», можно уловить и своеобразную игру ритмических «красок». Взаимодействие метрических акцентов и ритмических элементов становится в произведениях Спендиарова принципиальным его завоеванием. Взаимодействие этих элементов музыкального движения составляет основу армянской народной пляски. Обострив игру метра и ритма народного танца, как бы схватив и выразив момент высвобождения ритма из-под метрической организации и

---

27 Կոմիտաս. *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ*, էջ 10։

28 Там же, стр. 63.

29 «В человеческой жизни существует два вида танца: один, выражающий радость, другой—грусть». (Там же, стр. 63—64).

его преобразования, Спендиаров активизировал этот процесс и его формообразующую суть и подвел армянскую профессиональную музыку к рубежу симфонического мышления.

Метрические сдвиги, вариантность ритма, своеобразная ритмо-метрическая переменность, столь свойственные армянским народным пляскам,—все это служит для Спендиарова не только формообразующим моментом музыкального движения, но и расширяет возможности звукового колорита. Если сравнить ранние произведения Спендиарова—«Рыбак и фея», «Три пальмы», находящиеся в сфере ориентальных устремлений русской музыки, и «Эриванские этюды», музыку оперы «Алмаст», написанные в бытность Спендиарова в Армении, то станет ясно, насколько обогатило тембровую палитру Спендиарова живое слышание народных ритмов.

В многообразии и изобретательности ритмических приемов Хачатуряна можно различить два основных. Первый—показ, экспозиция интонационно-ритмического элемента, второй—блестящая демонстрация полиритмии.

Эти два основных ритмических приема Хачатуряна, как и все многообразие и богатство ритмической сферы его музыки, связаны с особенностями национальной ритмики, точно так же, как ритмическая техника Стравинского достигает своих высот в период глубокого изучения им народных истоков русской музыки, а особая ритмическая одухотворенность произведений Бартока связана непосредственно с его этнографической деятельностью.

Если развитие ритмо-интонационной динамики в музыке Хачатуряна приводит к созданию национальной формы сонатного аллегро, то полифоническая природа ритма Хачатуряна играет цементирующую роль в построении всего симфонического цикла. Ритм выступает здесь в своем основном назначении—в конструировании музыкального произведения, как временной конструкции, обрастающей дополнительными факторами: ладо-интонационной сферой, звуковым колоритом, мелодической образностью. Яркий пример ритмического конструирования—Скрипичный концерт Хачатуряна, где блестяще воплощена стихия чистого ритма. Конструктивное значение ритма чрезвычайно возрастает в поздних произведениях Хачатуряна. Динамическое развитие ритмических элементов уравновешивает сильнейшую тенденцию к импровизации, к вдохновенно развивающейся, ничем не скованной мелодической линии, к широкой распевности симфонического развития. Потому, чем динамичней развитие ритмических элементов в музыке Хачатуряна, тем стройней концепция произведения, тем строже и совершенней форма.

Активное развертывание музыки, в котором основную роль играет ритм, его динамика, где представлена самая широкая система ритмического варьирования, приводит к кульминации, которую мы назовем *кульминацией движения*, сравнив ее с *кульминацией мысли* и *кульминацией чувств* в классической и романтической симфонии.

Как правило, блестящие полифонические эпизоды в музыке Хача-

туряна связаны с силой инерции развертывания ритмо-интонационного зерна. Тесное взаимоотношение ритма и полифонии и создает ту самобытную природу полифонии Хачатуряна, которую мы называем ритмической полифонией.

Принцип динамической полифонии, основанный на интенсификации ритма, на полном использовании его динамических возможностей, прочно войдет в армянскую симфонию как один из важнейших ее конструктивных элементов.

Как правило, полифонические эпизоды встречаются во всех быстрых частях симфоний армянских композиторов. Собственно полифонический эпизод на вершине кульминации в сонатном аллегро оказывается неотъемлемой частью его. Этот эпизод возникает не случайно, и не сразу. Очень часто в симфониях Арутюняна, Оганесяна, Тер-Татевосяна, Орбеляна, Мирзояна вслед за изложением тематического материала начинается полифоническое развертывание, в котором активизируются ритмические и лado-интонационные элементы. Такая разработка тематического материала в экспозиционных разделах обычно выливается в напряженный полифонический эпизод, в локальную и насыщенную фугу, которая заменяет разработочный раздел сонатного аллегро.

Единство ритмического варьирования и полифонического развертывания—характерная деталь тематических разработок рассматриваемых симфоний.

«Такое тяготение к фугообразности—ярчайшее доказательство полифонической природы метода разработочного развертывания»[30],—пишет Бобровский в связи с анализом разработок симфоний Шостаковича. «Тяготение к фугообразности»—типичный признак разработочных эпизодов современных композиторов, и в том числе армянских.

Но если в симфониях Шостаковича фугообразные эпизоды воплощаются путем «длительно развертывающихся этапов активного поступательного движения»[31], глубокого интеллектуального анализа связи причин и следствий, основательного и неторопливого психологического исследования музыкального образа, то в симфониях Хачатуряна, в инструментальных произведениях Бабаджаняна, в симфониях Тер-Татевосяна, Орбеляна, Мирзояна напряженность полифонических эпизодов прежде всего обязана активной, многообразной разработке ритмических элементов и воплощению через них идеи чистого ритма, идеи движения.

В симфониях армянских композиторов тяготение к фугообразности выражается прежде всего через полифоническую разработку ритмических фигур.

Кроме того, кульминационные полифонические эпизоды в симфони-

---

[30] *В. Бобровский.* О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича. «Дмитрий Шостакович». Сб. статей. Изд. «Советский композитор», М., 1967. стр. 378.

[31] Там же.

ях армянских композиторов имеют одну характерную особенность. Они являются моментом уравновешивания эмоционального импровизационного порыва и стихии ритма, «пафоса созерцания» и «пафоса движения».

Еще ясней выявляется самобытность динамической функции ритма в произведениях армянских симфонистов, если обратиться к примеру Стравинского, в музыке которого ритм, его динамика и драматургия играют величайшую роль.

«Стравинский принципиально не обращается к протяжным, мелодически развернутым песенным темам. Он отбирает в русском фольклоре или сочиняет сам в духе народных образцов короткие мотивы с четко выраженной ладовой и ритмической организацией. Лаконичная попевка песенного или инструментального плясового типа превращается у него не только в одну из важнейших интонационных основ музыкального языка, но и едва ли не в главный конструктивный элемент его музыки»[32],—пишет Вершинина.

Хачатурян обращается и чрезвычайно часто и широко к «мелодически развернутым песенным темам». Однако в этом случае происходит неминуемый процесс своеобразной концентрации этого мелодического распева, превращения его в лапидарный лаконичный ритмо-интонационный элемент.

Очень часто, например в Allegro инструментальных концертов Хачатуряна, в финале «Героической баллады» Бабаджаняна, в I и IV частях симфонии Мирзояна, в I и III частях симфонии Орбеляна облик темы сводится исключительно к ритмической ее основе, обращаясь в ритмический стержень, в своеобразную пульсацию музыкального движения.

Однако этот оголенный ритмический стержень обрастает богатым мелодическим разветвлением. Таким образом создаются сложные потоки полифонических и полиритмических образований.

Одна из наиболее очевидных и обновляющих тенденций современной музыки—интенсификация ритма, возведение его в активнейшее динамическое средство оказывается мощным двигателем новой, профессиональной музыки Армении.

Что касается «мелодических и интервальных конструкций»[33], о которых говорит Стравинский, то и эта область полна интереснейшими параллелями между европейской музыкой и музыкой Армении, обозначившимися на рубеже XX века.

Перемены, которые претерпевала классическая гармония, происходили в основном в двух направлениях: первое вело к потере центра

---

[32] *И. Я. Вершинина.* Там же, стр. 20.

[33] Из следующего высказывания Стравинского: «Музыкальные элементы, которые сегодня необходимо исследовать, это ритмика, ритмическая полифония и мелодические и интервальные конструкции». (Цит. по: ст. В. Н. Холоповой «О ритмической технике и динамических свойствах ритма Стравинского. Сб. «Музыка и современность». Изд. «Музыка». М., 1966, стр. 100).

тонального притяжения, второе расширяло границы тональной системы путем интенсификации лада.

Первое не могло коснуться зарождающейся новой профессиональной музыки Востока, которая основывалась на формах, а значит и тональных взаимоотношениях классической музыки (наоборот, первые опыты армянских композиторов отличались подчас искусственным насаждением системы сопровождения армянской монодии мажоро-минорным гармоническим фоном, что принесло прежде всего осознание классических форм мелодического развертывания). Второе оказалось родственным специфике ладо-тональных связей армянской музыки.

Все сохранившиеся варианты обработки песни «Антуни» Комитасом от первого до последнего говорят об интенсивных поисках естественных ладо-интонационных связей мелодии и сопровождения, о стремлении уйти от чуждой армянской монодии функциональной гармонии, в первом варианте, как фона, сопровождающего ее.

Эта маленькая история одной обработки словно в капле воды отражает более чем полувековой путь армянской музыки.

Сложные взаимоотношения функциональной европейской гармонии и ладовых особенностей армянской монодии определяли бо́льшую или меньшую самобытность произведений армянской профессиональной музыки.

Функциональная европейская гармония вошла в арсенал ладо-гармонического языка армянской музыки нового периода. Ведь отречься от нее—значило не испытать классический период развития, не познать силу, красоту и многогранность классических форм.

Вжившиеся и воздействующие на развитие армянской музыки основы европейской функциональной гармонии—еще одно доказательство закономерности развития мировой музыкальной культуры, утверждения роста национальной культуры через познание и постижение классического периода мировой музыки.

Однако настойчивые поиски национально-самобытного многоголосия, опирающегося на специфику ладо-интонационных связей армянской музыки, в творчестве Комитаса были не столько отражением происходящих перемен в системе гармонии в современной европейской музыке, сколько результатом самостоятельных поисков. Он параллельно с выдающимися музыкантами современности определил основные художественные установки, по которым пойдет развитие мировой музыки. «Новый период в творчестве Комитаса, естественно продолжающий предыдущий, в целом можно характеризовать как решительный отход от традиционного функционального мышления и утверждение принципов ладовой (модальной) гармонии»[34],—пишет Г. Геодакян.

Комитас заложил основы ладо-интонационного развития армянской музыки и показал все многообразие этих возможностей. Его глубокая теория и поразительная по прозрению практика оказались особенно

[34] Գ. Գեոդակյան. *Կոմիտասի ձեր և 20-րդ դարի երաժշտությունը*, Կոմիտասական, 2002 ԳՍ. *Հրատարակություն*, Երևան, 1969, էջ 105—106։

актуальными для развития армянской музыки в последние два десятилетия.

Именно в эти годы в музыке армянских композиторов происходит процесс расширения границ тонального притяжения посредством расширения ладовой сферы.

В симфониях Егиазаряна, Арутюняна, Оганесяна, Тер-Татевосяна, Орбеляна, Мирзояна, Тертеряна мы наблюдаем особое внимание к самобытности интонационного произнесения.

Композиторы стараются услышать мелодическую интонацию как живую речь, как одухотворенный чувствами и мыслью мелос. Поэтому они и обращаются к древним мелодическим образцам, еще не тронутым чужими влияниями, еще не приобретшим «общевосточный» колорит.

Особо выделяемые как наиболее характерные ладово-интонационные обороты в сочетании с ясной ритмо-динамической организацией придают всей мелодической ткани живую и самобытную образность, подсказывают композитору новое темброво-колористическое решение.

Все это имеет прямое отношение к персонификации тембров и ритмов на основе ладо-ритмической национально-самобытной организации, что явилось наиболее принципиальным завоеванием выдающихся современных композиторов Стравинского, Бартока, Онеггера, Шостаковича.

Но ново ли это? Разве музыка Мусоргского не была отмечена этой особой выразительностью лado-интонационного колорита, этим стремлением к обнажению в музыке самобытных речевых интонаций, разве его музыка не была в сущности русской речью, произнесенной с особым возвышенным духовным пафосом? В этом отношении Мусоргский, действительно, «шел впереди своего времени» (Барток).

Интуитивное, а уж потом осознанное и убежденное слышание музыки как продолжения народной речи, но уже в другом, более высоком эмоциональном ключе, стало принципиальным творческим методом Мусоргского.

Не это ли повышенное внимание к истокам национальной речевой и музыкальной интонации повело Мусоргского в его творческой практике мимо создания симфонии?

Не это ли удивительно глубокое погружение в истоки армянской монодии, внимательнейшее прислушивание к творческим импульсам народной музыки не привело Комитаса к разработке европейских классических форм, пусть малых—сюит, сонат, хотя Комитас изучал и хорошо знал и любил русскую и европейскую классическую музыку?

Оставаясь глубоко современным художником, он как бы отправился назад, совершая своеобразные археологические раскопки, и это движение на пороге новой эры мировой музыкальной культуры могло быть оценено лишь как великое прозрение художника, как путь в предвидении будущего. Поэтому творчество Комитаса явилось своего рода открытием для современных армянских композиторов в интенсивных по-

исках национально-самобытных особенностей лада, ритмики и форм новой армянской профессиональной музыки.

Если формующий элемент ритма оказался прочным и цепким фактором в построении национально-классического симфонического цикла, то расширение ладо-интонационных связей направляет мысль композиторов в сторону поисков национально-самобытной формы симфонии. Четырехчастная симфония Оганесяна в сущности размыкается на грандиозную двухчастность. Трехчастный цикл Орбеляна оказывается усложненной циклической двухчастностью с лирической интерлюдией (II часть). Первая симфония Тер-Татевосяна размыкает цепь четырехчастного цикла в единый многоплановый, вбирающий в себя область лирики, эпоса и драмы поток. Построение этой симфонии вызывает определенную аналогию с композиционными особенностями тага.

На современном уровне развития армянской симфонии интенсификация ритма и расширение ладо-интонационных связей национального мелоса тесно взаимосвязаны.

Однако, если ритм организует мышление симфонистов в некие предустановленные рамки, то принцип свободного интонационного мышления направляет поиски симфонической формы по иному пути.

«Интонационная музыка требует от создающего и воспринимающего ее слуха непрестанной активности»,—пишет Асафьев[35].

Эта активность слуха, столь свойственная Комитасу и развившаяся в контексте современных устремлений, привела к «усилению» мелодической активности голосов, к подчеркиванию своеобразия народно-ладовых оборотов, ведущих к «вуалированию» обычных функциональных связей.

Принцип линеарного мышления (как и у многих ведущих композиторов XX века) начинает играть важную роль в освобождении от «единовластия» мажора и минора.

Линеарность, как отречение от «предустановленной гармонии»[36], *как иллюзия «чистой мелодики», «мыслимой вне гармонии»*[37], *мелодики, строящейся по принципу народной, стала одним из ведущих принципов развития интонации и построения целого в армянской музыке.*

Известно, что линеарность в самой природе армянской музыки. И следование принципу линеарного мышления привело к обнажению национально-самобытной гармонии, которую создают аккорды линеарно-мелодических функций.

Обнажалась квинта и ее особая акустическая связь с квартой. Квинта, к которой восточный музыкант никогда не примыслил бы терцию, никогда не воспринял ее как неполное трезвучие[38].

---

[35] *Асафьев.* Избранные труды, т. V, стр. 188.

[36] Там же.

[37] Там же, стр. 177.

[38] Н. Тиграняи, рассказывая о своих принципах обработок народных восточных песен, писал: «Иногда же я совершенно выбрасываю эти терции, не пользуюсь ими». Н. Тиграняи. Воспоминания, стр. 5.

Однако эти, казалось бы, в корне своем сугубо национальные особенности музыкального языка оказываются в годы деятельности Комитаса и далее характерными элементами интонационной и гармонической реформы всей современной музыки.

И если рассматривать эти элементы как важнейшие факторы образования музыкальной формы, то история армянского симфонизма в последние годы слагается из интенсивных поисков национально-самобытного симфонического «лексикона» и нового возрождения принципов ладовой, модальной гармонии. В последние годы армянская симфония несомненно входит в один из самых ярких и значительных этапов своего развития. Свидетельством этому стали симфонии Авета Тертеряна, Эдуарда Хагагортяна, Александра Аджемяна, Григора Ахиняна, Эмина Аристакесяна, симфонические произведения Тиграна Мансуряна. И вновь встает вопрос о связи с традициями классического симфонизма. Они становятся сложнее, но и крепче, соприкасаясь с самобытной армянской музыкальной культурой, а также с культурой восточных народов в глубинных пластах формирования мирового музыкального искусства. Лишь формальные новации порывают с традициями классики. Лучшие достижения музыкального искусства современности, как правило, доказывают эту нерасторжимую связь.

Традиции и связь времен, зов истории и живые голоса современности в каждом большом художественном явлении живут сложной, порой противоречивой жизнью.

Армянская симфония—художественное явление большого звучания, ознаменовавшее в совокупности с национальным симфонизмом Грузии, Азербайджана и других национальных музыкальных культур Советского Востока новый этап в развитии мирового симфонизма.

ГЛАВА IV

НОВОЕ В АРМЯНСКОМ СИМФОНИЗМЕ 70-х ГОДОВ

Симфонии 50—60-х годов, рассмотренные в этой книге,—яркая и примечательная страница армянского симфонизма и в то же время одна из вершин советского симфонизма в целом. В этих симфониях на почве самобытной национальной музыкальной культуры советский симфонизм доказывал свою жизнеспособность и силу. Жанр симфонии, переживший общий для всей советской музыки подъем в военные и первые послевоенные годы, в 60-е годы стал уступать произведениям, отмеченным чертами интенсивных поисков новых симфонических форм, конструкций, новых законов музыкальной архитектоники. Такие системы музыкальной организации, как система додекафонии, алеаторика, сонористика, свободная атональность, так называемая «конкретная», электронная музыка, начинают резко менять русло развития симфонического жанра. Все более уверенно завоевывают право называться симфониями одночастные симфонические произведения, в которых часто традиции жанровой цикличности вытесняются (и, конечно же, не всегда в пользу жанра) гегемонией тембра, его динамикой, выражающейся в соотношении и противопоставлении чистых красок, в игре полутонов, что несет в себе новые смысловые акценты. Все это в свою очередь способствовало расширению тембровой драматургии, формообразующих возможностей звука-краски, и в этом плане во многом предвосхитило принципиальные новшества в области стиля, языка, формы в симфониях 70-х годов.

В армянской музыке 60-х годов этими чертами была отмечена Симфония для голоса с оркестром А. Аджемяна, а также ряд произведений молодых композиторов.

Наметилась также тенденция к образной стилизации музыкального барокко, его пасторальных мотивов, что нашло удачное воплощение в Симфониэтте для камерного оркестра А. Арутюняна и Симфониэтте Э. Аристакесяна, как и в ряде сочинений, написанных для камерного оркестра.

Яркими, талантливыми поисками новых симфонических форм отмечена Симфоническая партита Т. Мансуряна, написанная в середине 60-х годов и «Музыка для оркестра» М. Исраэляна—одночастное симфоническое произведение.

Все эти произведения, несомненно, находились в русле развития классического симфонизма, однако эти поиски были прежде всего «справоцированы» критическим осмыслением жанра симфонии. Пристально и пристрастно рассматривались отдельные аспекты симфонизма, как бы испытывались сила выразительности и возможности отдельных компонентов музыки—интонации, ритма, тембра, стиля, роли фольклора, мелодизма или его полного отсутствия, тональности и атональности, линеарных принципов и новых аккордовых структур. Внимание сосредоточилось на средствах выразительности, и они часто возводились в степень художественной идеи. Можно сказать, что «тыловые комбинации» на музыкальном фронте заняли основную позицию. Все это, несомненно, отвлекало от концепционной сущности симфонизма, его масштабной проблематики.

Правда, писались симфонии в старых и добрых традициях, с циклической последовательностью разделов, с традиционной разработкой музыкальных образов, с драматургическими принципами контрастного тематизма (например, Первая симфония Э. Аристакесяна, Третья—А. Аджемяна, Первая и Вторая симфонии Э. Арутюняна), но создавалось впечатление, что подобные творческие поиски как бы лежали вне основной проблематики музыкального искусства этих лет. Словно бы прошло время жанра симфонии.

Такое положение вещей наблюдалось не только в армянской музыке, и даже породило известную полемику в среде исследователей музыки—не приходит ли к своему завершению развитие симфонии вообще, не устарел ли этот жанр?

Поводов для раздумья о судьбе симфонии было более чем достаточно. Самые яркие и новейшие музыкальные идеи воплощались в иных формах и особую популярность получили камерные жанры, различные инструментальные ансамблевые композиции.

И все же созданные в советской музыке в 60—70-е годы симфонии, и в первую очередь, Тринадцатая, Четырнадцатая и Пятнадцатая симфонии Д. Шостаковича говорили о том, что не только имела место борьба за жанр, но она стала особенно острой и полемичной, опирающейся на самые глубинные и коренные истоки жанра,—его устремленность к открытым, незавершенным формам жизни, к актуальной проблематике, к темам, которые требовательно выдвигала жизнь.

Влияние этих симфоний трудно переоценить. Они стали своего рода духовным камертоном эпохи, настойчиво привлекая внимание не только к общечеловеческим проблемам вообще, но и к всплывающим на поверхность времени фактам, документам, помогая видеть в обычном, примелькавшемся важнейшие и типичные для времени приметы, предостерегая от успокоенности, привычки, равнодушия,—тех общественных

пороков, без которых не мог не возникнуть фашизм, ввергнувший народы в пламя войны, грозящих своими роковыми последствиями и в будущем человеческому обществу.

«Музыка Шостаковича глубоко современна и злободневна, направлена на зло конкретное, жизненно достоверное. Поэтому можно говорить применительно к ней, как о духовном оружии»[1],—отмечает в своей статье о Тринадцатой симфонии Г. Орджоникидзе.

Выбор между искусством-оружием и искусством-игрой остро встал в художественном мире XX века. Самые новаторские начинания, самые прогрессивные идеи искусства XX века, несомненно, были связаны с позицией борьбы и обличения, со все возрастающим стремлением искусством изменять мир. Искусство перестало быть классичным, в том понимании, в каком мы воспринимали искусство прошлого,—в его законах «классической меры», «естественных пропорций», общих представлений о нем. «Эстетический критерий, определяющий преобладание «классических» или «неклассических» тенденций в том или ином явлении искусства,—пишет И. Барсова,—обусловливается прежде всего выбором объекта изображения. Если это бытие в момент зрелости, сложившийся законченный облик (например, «готовое» прекрасное в своем расцвете человеческое тело), жизнь в момент гармонии и покоя, то мы с полным правом говорим о «классичности» искусства. Если же искусство стремится схватить явление жизни прежде всего «в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления» (М. Бахтин), то тут вступают в силу иные, неклассические закономерности художественного мышления»[2].

Исследователь справедливо предостерегает от того, чтобы рассматривать антиномию «классического» и «неклассического» как «абсолютную». «Те и другие тенденции переплетаются, взаимодействуют, выступают порой в сложном диалектическом единстве»[3].

Однако в определенные промежутки времени то одна, то другая стороны выступают на первый план в процессах развития искусства и меняют общую картину художественных поисков и направлений. Если творчество Шостаковича в 30—40-е и даже 50-е воздействовало на развитие армянской музыки своей «классичностью» потому что в те годы армянская композиторская школа, как и другие становящиеся национальные композиторские школы, были повернуты к овладению именно этих эстетических позиций, то начиная с 60-х преимущественно влияет «неклассичность» художественного мышления Шостаковича, публици-

---

[1] *Г. Орджоникидзе.* XIII симфония Д. Шостаковича. Сб. «Дмитрий Шостакович», М., изд. «Советский композитор», 1967, стр. 189.

[2] *И. Барсова.* Симфонии Густава Малера, М., изд. «Советский композитор» 1975, стр. 12.

[3] Там же.

стичность его позиции, толкая его последователей на путь обретения в сегодняшних проблемах подлинных мотивов творчества.

Надо отметить, что формирование художественных направлений во многом зависит от нравственного и политического климата времени. В темах послевоенного искусства—о войне, победе, созидании— вскоре зазвучала новая требовательная нота,—а почему это случилось? Взоры обратились к искусству довоенной Германии, где со всей достоверностью, документальностью были зафиксированы в мотивах полного упадка, в гневных голосах протеста те приметы времени, которые вскоре сыграли в мировой истории роковую роль. Это искусство предстало не только как апофеоз разрушенной классичности, убитых идеалов, но и в процессе нового становления, как бы в предвидении грядущего художественного возрождения. Сильнейшим образом все эти черты были выражены в искусстве прогрессивных немецких художников этого времени, в творчестве Шенберга и Рильке, Курта Вайля и Эрнста Буша, Пискатора и Брехта.

В советском симфонизме, всегда наделенном реалистической направленностью анализа жизни, пафосом утверждения гуманистических идеалов в 60—70-е годы стали возникать новые всходы на почве сложных сплавов публицистических традиций искусства XX века. И в армянском симфонизме последнего десятилетия они получили свой самобытный расцвет. Продолжая заветы великого советского симфониста, раскрывающего в широких аспектах философского анализа реальность жизни, угрозу зла, приближаясь к традициям брехтовского театра, традициям воззваний и полемики, обличения и осмеяния, развиваясь в этих пределах публицистики и философии, борьбы и размышлений, в армянском симфонизме формируется и вырастает выразительный, масштабный, впечатляющий своей силой и устремленностью в будущее, охватом новых временных и пространственных измерений симфонизм Авета Тертеряна.

Первой симфонии А. Тертеряна, которая появилась в 1969 году, предшествовали вокально-симфонический цикл «Родина» (1956 г.), второй вокально-симфонический цикл «Революция» (1960 г.), струнный квартет (1963 г.) и опера «Огненное кольцо» (1967 г). В его творчестве ясно обозначается круг тем и проблем, которые глубоко волнуют композитора—это темы, отражающие динамические процессы жизни, бурные столкновения противоречивых ее сторон, где рядом соседствуют зло и добро, ирония и лирика, трагическое и смешное. Трактовка этой масштабной тематики пронизывает глубокий историзм, отражение роли прогрессивного общественного сознания. Уже первое крупное сочинение Тертеряна—вокально-симфонический цикл «Родина» отмечено этими чертами. Но именно в опере «Огненное кольцо» и симфониях раскроется та динамичность музыкального языка, которая призвана запечатлеть жизнь на перепутье, характер на сломе, судьбу трагическую, жертвенную, отданную высокому духовному порыву.

Очень важным этапом для формирования художественного мышления композитора стала история написания оперы «Огненное кольцо».

Долгие поиски сюжета привели композитора к драме Брехта «Матушка Кураж». Композитор серьезно увлекся драматургом, его эстетикой. Он изучает Брехта, читает пьесы, исследования о нем, едет в Германию, где знакомится с театром Брехта, в котором в те годы работала жена и сподвижница Брехта, выдающаяся немецкая артистка Елена Вайгель.

Однако знакомство с брехтовским театром, в результате которого композитор ощутил глубокое родство его принципов и эстетики с собственными творческими устремлениями, направило его к поискам самобытной национальной темы. И что особенно важно, Тертеряном несомненно владело стремление, во многом подсказанное основными принципами брехтовского театра, работать в сфере политического, социально-актуального театра, исследовать личность, которой предоставлена возможность сделать решающий и для ее судьбы и для народа выбор, поднять вопрос о проблемах вины и ответственности. Так, в основу оперы лег сюжет повести Б. Лавренева «Сорок первый» и поэма Е. Чаренца «Сома», части которой были использованы в опере.

Работа над оперой стала важным этапом в творчестве А. Тертеряна. Вопросы, поднятые в ней, были отнюдь не решены, они требовали внимания, они настойчиво выпирали из реальной действительности, ассоциировались с проблемами сегодняшнего дня. Еще одна тема брехтовского театра—тема «предупреждения», ждала своего самобытного претворения в творчестве армянского композитора. Она, если и прозвучала в опере Тертеряна, то лишь косвенно, отдаленно по времени и событиям—ведь пафос оперы «Огненное кольцо» был, можно сказать, исторический, он возникал как отзвук свершившихся революционных событий, в результате которых и была построена та жизнь, в которой художник вспоминал и осмыслял эти события.

Выбор жанра симфонии объяснялся прежде всего тем, что композитор стремился обратиться к открытой взору и чувствам, к осознаваемой ныне действительности, запечатлеть типичные для нее черты становления, вывести близкие ему темы вины и ответственности, предупреждения и обличения из конкретного сюжета, осмыслив их в широком философском аспекте.

Характерно, что в 1969 году почти одновременно прозвучали Вторая симфония для струнного оркестра Э. Хагагортяна и Первая симфония для органа, медных, ударных инструментов и бас гитары А. Тертеряна. Если первая стала связующим звеном нового этапа армянской симфонии с ее традициями 50—60-х годов, то вторая очертила этот рубеж резко и определенно.

В симфонии для струнного оркестра Э. Хагагортяна привлекало своеобразное решение симфонического цикла в традициях классицизма, продолженных на почве хачатурянского симфонизма. В основе симфонии лежит «миролюбивый» контраст состояний—движения и покоя, моторики и статики, лирического созерцания и устремленности в область перпетуум-мобиле.

Можно сказать, что Хагагортян в своей симфонии для камерного оркестра доказывает жизненность тех истоков хачатуряновского симфонизма, где господствовало созерцание, а не действие, жест, а не слово, логика жизненных ситуаций, а не драматическая борьба. Характер каждой из частей симфонии как бы задан с самого начала: ничего неожиданного не происходит, в сферу этой заданности не врывается ни один незнакомый персонаж, ничто не прерывает заведомо логического развития темы, музыкального движения, ничто не омрачает цельности чувства. Явно заметно в музыке влияние старых мастеров, и не только влияние, но и глубокое понимание этой музыки, восхищение и даже некоторая доля тоски по цельности ощущений, уравновешенности состояний и красоте, стройности конструкций.

Музыка Хачатуряна в сфере этой преемственности традиций старых мастеров для армянской композиторской школы оказалась самобытной, богатой почвой. На ней и произрастали возрожденческие традиции, связанные с эпохой раннего классицизма, так выразительно и органично проявившиеся в свое время в Симфонии для струнного оркестра с литаврами Э. Мирзояна.

Совсем иначе происходит утверждение жанра, его традиций в Первой симфонии для органа, медных, ударных инструментов и бас гитары А. Тертеряна. В ней также не отрицалась классическая форма, но вносилось совсем иное, остро актуальное содержание, одухотворенное исключительно своеобразным мировосприятием. Художественная идея возникала из острого, конфликтного восприятия жизни, ее проблем и, отраженная в художественном сознании, выливалась в жанровые закономерности формы. То, что они соответствовали классическим признакам жанра симфонии, запечатлевшим «стадии жизни и поэзии», еще раз подтверждало генезис жанра, сформированного диалектическим художественным мышлением.

Художественной идеей для композитора стала сама ключевая концепция жанра, запечатлевающая жизнь во всех ее противоречиях, текучести, динамических сдвигах. Звук, краска, интонация, форма—были лишь производными его замысла. Такая позиция автора давала возможность как бы заново осознать строительные элементы музыкального сочинения, услышать рождение интонации, тембра, ритма и этапность музыкального развития. Аналогично высказыванию М. Бахтина о романном слове (в связи с «Евгением Онегиным» Пушкина), можно сказать, что язык симфонии не только изображал, но и сам становился предметом изображения.

Сила влияния такого произведения не замедлила сказаться на развитии армянского симфонизма. Эта симфония и для самого автора стала той отправной точкой, от которой будет и в дальнейшем развиваться его творчество. В этом отношении Тертерян проявил цельность

[4] *М. Бахтин.* Вопросы литературы и эстетики. М., изд. «Худ. литература», 1975, стр. 416.

и последовательность. Увлеченный проблемами мироздания, жизни и смерти, человека и вселенной, он упорно исследует эти темы в органической связи прошлого, настоящего и будущего.

Интонационной и образной основой Первой симфонии стала Песнь благословения—армянская духовная монодия, относящаяся примерно к IV—V векам. Композитор подчеркивает выразительность и обобщенность этой мелодии, ее философское содержание. Он наделяет ее выразительностью символа, отображающего величие народного духа.

Симфония четырехчастна. Крепкие связи ее драматургии с традициями классического симфонизма дают о себе знать в общих чертах—в гуманистической направленности содержания, в диалектическом анализе выдвинутых проблем, в драматургических принципах развития, где явственно выступают силы тезиса, антитезиса, взаимодействие которых приводит к обобщению, синтезу. Однако иные временные и пространственные законы живут в музыке Тертеряна. Они отражают его обостренное, глубоко современное ощущение ритма жизни, ее изменившихся форм, расширенных меридиан, сжатых временных измерений.

Все это решительным образом обновляло природу жанра, делало ее нетрадиционной, как бы вновь становящейся, расширяло аспекты отражения жизненных категорий и, конечно, влияло на музыкальный язык произведения. Он отличался принципиально новой конструктивистской логикой, все компоненты музыкального языка—интонация, лад, мотив, ритм, тембр несли в себе такую образную выразительность, словно они и стали героями симфонии, ее «сюжетом», а не то, что могло быть выражено посредством их. Собственно сюжета и не требовалось: каждый из компонентов-образов нес в себе такую символичность, которая соприкасалась с самыми реальными жизненными коллизиями—трагическими и лирическими ситуациями, явлениями, достойными славы или осмеяния...

Такой способ осмысления музыкальных компонентов в высшей степени локализировал всю систему музыкального построения симфонии. Эта особенность была характерна и для оперы, в симфонии она стала еще более действенной. В опере, естественно, семантика музыкального языка во многом восходила к речевой интонации, а значит, была связана со смыслом слова, с содержанием, в симфонии она имела исключительно музыкальную природу, а потому и глубоко обобщенный смысл.

В Первой симфонии Тертеряна поражали музыкальный язык, лексика, смелость в использовании выразительных средств. Но эти новации находились в полной согласованности и гармоничном единстве с идеей сочинения, с его ораторской, публицистической направленностью. Одной из примечательных черт Первой симфонии Тертеряна стала ее безжалостная ироничность, вероятно, связанная с темами, которые занимали его воображение в период поисков сюжета для оперы.

Общение с образами брехтовской драматургии, конструктивистскими поисками его театра оставило глубокий след в творческих исканиях композитора. И вот в симфонии вновь возникают темы ответственности,

предупреждения, мотивы призыва, обличения, но здесь уже звучание их неизмеримо шире, мощнее, обобщеннее.

Драматическое развитие симфонии направлено к кульминации, решенной в гротесковом ракурсе. «Смех» четырех волтори покрывает реминисценции всех образов симфонии, казалось бы, уничтожает ее самые живительные ростки, но Тертерян остается верен той традиции «осмеяния», которая выпрямляет трагический надлом, будит к свету, к жизни.

Надо сказать, что Первая симфония определила рубеж в стилистике армянского симфонизма последних лет, обострила реалистический аспект отображения жизни, внесла в природу национального симфонизма мотивы гротеска, юмора, пародии, наполнила чрезвычайно самобытным звуковым колоритом. Вскоре после ее исполнения дирижер, народный артист Армянской ССР М. Малунцян писал: «Недавно прозвучавшая симфония Авета Тертеряна, на мой взгляд, одно из интереснейших явлений в нашей армянской музыке. Избрав необычный инструментальный состав, который отражает творческие опыты автора в области звуковой сферы,—он создал произведение, обладающее огромной силой драматизма. Эту симфонию сначала до конца слушаешь с неослабевающим интересом... Слушая музыку Тертеряна, независимо от себя обращаешься к тем истокам, которые для композитора стали отправной точкой, и тем традициям, на которые он опирается. Представьте, что их очень трудно найти. Это сложная совокупность истоков и традиций в сочетании с ощутимым новаторством...[5].

На линии этих новшеств находится Первая симфония Г. Ахиняна, написанная в 1971 году. Стилистика этой симфонии четко не определена. Автор тяготеет и к хачатуряновской традиции, и увлечен новыми тенденциями в армянской симфонической музыке. Но может быть, именно эта совокупность разноречивых традиций и преломления их одна в другой превращается в своеобразный стиль, которым отмечен весь новый этап армянской музыки.

Первая симфония Г. Ахиняна трехчастна, все основные темы симфонии восходят к вступлению эпического склада.

I часть (Largo. Allegretto) насыщена полифоническим развитием, по характеру драматична. Здесь взаимодействуют различные образные сферы—тема вступления, которая на этот раз появляется в ореоле романтического настроения, динамичный образ основной темы и новый танцевальный мотив, предвещающий скерцо.

II часть—скерцо (Allegro) возникает как ярко освещенная фреска большого панно симфонии. Характер музыки жанровый, здесь присутствует юмор—отличительная черта образных характеристик симфонии. Особо стоит остановиться на оригинальной трансформации народной песни *«Հմայակ ջան»* («Амаяк джан»).

Эта песня самого позднего происхождения, ее обычно исполняют хором. Содержание ее—легкая безобидная шутка над неловким неудачником и лодырем. Тема появляется не сразу. Ее интонации предвосхи-

[5] *М. Малунцян.* Журн. «Советакан арвест», № 1, 1971 г. (на арм. яз.) стр. 19.

щает трагический облик мотива Dies irae. Внезапно, в силуэтных очертаниях этой темы мы узнаем знакомые интонации народной шуточной песни. Характер ее трансформирован под углом трагизма. Композитор подчеркивает интонационную общность музыкального символа смерти и шуточной народной песни, как бы балансируя на легкой и невидимой грани, отделяющей смех от трагедии. Драматическое развитие—разработка приводит к кульминации, где торжествует гротеск, безжалостная сатира.

Эпизод жестокого осмеяния оказывается кульминационным в скерцо, что придает этому традиционному в конструкции симфонического цикла разделу многозначный, насыщенный драматизмом смысл.

Трансформация скерцозных образов под углом трагизма имеет свои традиции и в романтической музыке (например, в Фантастической симфонии Берлиоза), и в сатирических пародиях Мусоргского, и в музыке Малера, Стравинского и Шостаковича. И чаще эта традиция связана с образной сферой вальса, своего рода символом беззаботного веселья, счастья, оказавшегося призрачным, потерянным, трагически двойственным.

Воплощение этой тематики в симфонии Г. Ахиняна основано на той линии этой традиции, которая восходит к национальному, самобытному в своей основе материалу, нашедшему классическое олицетворение в песнях Мусоргского «Трепак» и «Гопак».

Этот принцип преломления трагической ситуации через плясовой жанр, где эквивалент трагического был усилен еще и шуточной интонацией танца, давал возможность композитору в симфонической партитуре широко и многогранно раскрыть лежащие в основе критические мотивы. Хотя этот раздел можно назвать кульминацией симфонии, он остается лишь эпизодом, оттенившим звучание поэтического начала, которое и берет верх в драматургии симфонии. Романтический порыв захватывает репризу скерцо и созерцательно-лирическую III часть симфонии.

Творческие поиски А. Аджемяна, последовательно работающего в области симфонизма, продолжают оставаться в сфере звукоизобразительного письма. Композитору удается создать красочные симфонические картины с легким, струящимся звуковым колоритом. Особенно привлекли внимание к творчеству Аджемяна его Четвертая одночастная симфония, отмеченная острым и непосредственным ощущением звуковых красок, и Пасторальная симфониэтта «Памяти Мартироса Сарьяна». Насыщенная и подвижная тембровая сфера в этих симфониях напоминает игру красочных пятен, зыбкие переливы света и тени в манере импрессионизма.

В Пасторальной симфониэтте композитор максимально приближается к задачам музыкальной «живописи». Мы оказываемся как бы в своеобразной галерее, где представлены не картины, а музыкальные произведения: «Горы», «Цветы», «Хачкары», «Армения». Второй план

симфонии—авторские раздумья о большом художнике, объединяет зарисовки в единое целое.

Возвышенный строй мыслей, глубокая поэтичность свойственны новым симфониям Э. Хагагортяна—Симфонии для органа (Третьей) и Четвертой симфонии для большого симфонического оркестра. Эти произведения органично входят в современную панораму армянского симфонизма со своей характерной интонацией романтического монолога.

Симфония для органа Э. Хагагортяна запечатлевает размышления композитора о жизни. Активная авторская позиция выражена в возвышенном и драматичном звучании органа.

В Четвертой симфонии композитор обращается к истории своего народа. Эта традиционная для армянского симфонизма тема воплощена в симфонии в органичном слиянии эпически-повествовательных традиций симфонизма и романтической приподнятости чувств.

Колокольный звон и его отдаленное эхо открывают симфоническую панораму (пролог, Adagio). Соло кларнета выпевает нежную, струящуюся мелодию, словно бы «рисующую» далекие контуры гор. Тема изложена в импровизационной манере, ее спонтанные, импульсивные потоки скоро достигают драматической кульминации, какого-то своего предела, после чего рассыпаются в отзвуках оркестра. Легкий, акварельный рисунок этой мелодии возникает вновь и вновь в динамичных прорастаниях всей I части (Rubato).

II часть симфонии (Lento) возвращает слушателя к настроениям лирической пасторали, к образам пролога. Звучат два кларнета, подражая, как сказано в авторском комментарии, народным инструментам. Лирический дуэт кларнетов вырастает до драматической речитации струнной и духовой групп оркестра. III часть симфонии (Moderato) и эпилог (Lento) прозвучат как одна заключительная часть, очень поэтичная по своему характеру, обращенная к прошлому. Свободное, артистичное владение оркестровой палитрой, стремление к чистому выразительному звуку, насыщенная драматургия музыкального развития придают музыке симфонии большую выразительность.

Есть род художественного мышления, где сильно проявляется тенденция обобщать, синтезировать приметы и поиски новых художественных устремлений и вновь как бы вводить течение искусства в замкнутые формы традиций. Но есть и другой, направленный к осознанию новых форм жизни, к отражению эмоциональной и психологической атмосферы эпохи и только отсюда—к поискам стиля, языка, художественных форм.

Художник как бы идет вверх по новому витку спирали художественного отображения жизни и уже на новом уровне утверждает ее неизменные ценности, сущность творчества и сущность жанра. И тогда, и форма, и язык сочинения вдруг обнаруживают свою глубокую почвенность, народность. Традиции, народные и классические, проявляют вновь свою живительную силу, способность расти и развиваться, давать новые могучие всходы.

Эти качества художественного мышления в полной мере свойственны А. Тертеряну. Творческие его замыслы и их реализация органично и нерасторжимо слиты, они складываются и развиваются на почве нового ощущения времени. Поэтому проблема новшеств в технологической сфере симфонизма Тертеряна хотя и возникает, но не мешает восприятию целого. Слушатель захвачен нетрадиционной, новаторской формой мышления. Характерно, что одно из высказываний о Второй симфонии Тертеряна начинается так: «Вершиной искусства является такое одухотворение материала, которое позволяет забыть всю его материальную сущность». Я вспомнил эту обобщающую мысль Р. Шумана,—пишет Ийржи Штилец, во время моего самого сильного впечатления от всего фестиваля в Тбилиси—после исполнения Второй симфонии армянского композитора Авета Рубеновича Тертеряна»[6].

Стремление подчеркнуть и осмыслить эти глубинные, стимулирующие качества творческих достижений А. Тертеряна запечатлено в многочисленных высказываниях критиков, музыковедов, особенно широко осветивших его Вторую симфонию, созданную в 1973 году и с большим успехом прозвучавшую на VII съезде композиторов Армении и на фестивале «Закавказская весна», состоявшемся в Тбилиси в 1975 году. «Сочинение это, поначалу встреченное с настороженностью, чем дальше, тем больше захватывало, вводя слушателей в свой мир образов. Думаю, что в основе успеха симфонии две причины:—национальная почвенность, вторая—зрелость и точность музыкального воплощения авторских идей»[7].

«Найденные Тертеряном своеобразные принципы «статичной драматургии» позволили ему создать необычный триптих. Каждая из его частей, каждая звуковая фреска, и все они вместе, связаны со старинными традициями национального искусства, воспроизводят характерные для него образы. В то же время устремления А. Тертеряна воспринимаются как очень современные, созвучные нашему духовному миру»[8].

«Во Второй симфонии А. Тертерян предложил новую, нетрадиционную концепцию симфонической формы, раскрыв ее в нескольких аспектах. Интонационная сторона не концентрирована в структурно-законченной теме—вместо этого перед нами некий мононитонационный процесс, родственный импровизационной манере развертывания некоторых жанров восточной музыки. Подобный прием в данном случае определяет не столько образование самого тематизма, сколько становление всей формы, в которой большая роль отводится остинатности, компенсирующей отсутствие конфликтных противопоставлений».[9] Эти высказывания

---

[6] Ийржи Штилец. Газ. «Млада фронта» от 4 июля 1975 г.

[7] *Т. Корганов.* Журн. «Музыкальная жизнь», № 7, 1974 г.

[8] *Ю. Корев.* Газ. «Заря Востока» от 1 июня 1975 г.

[9] *А. Клотынь.* Журн. «Советская музыка», № 11, 1975 г.

и многие другие свидетельствуют о тонкой ориентации исследователей в закономерностях новаций композитора.

Во Второй симфонии Тертеряна привлекал внимание удивительный звуковой объем, который вмещал в себя, казалось бы, огромные просторы эмоционально-слуховых ощущений современного мира. Сила воображения художника, его умение переводить философские, абстрактные категории в реальный мир звуков давали возможность услышать и понять поистине необъятную амплитуду этой звуковой образности от первозданной тишины мира до... тишины разрушенного мира.

Может быть, в этом образном круге и заключена идея сочинения? Во всяком случае, несомненен публицистический пафос симфонии, ораторская позиция автора. Это во многом объясняло силу ее воздействия, вносило элемент гипнотической силы убеждения, внушения большой общественной мысли. «Автор не предпослал симфонии программы, но она настолько ярка по своей образности, что воспринимается именно как программная»[10]. «Симфония не имеет программного заголовка, тем не менее понятно, что это повесть об истории Армении, ее прошлом, настоящем и будущем. Не случайно умный, добрый, тревожный мир музыки А. Тертеряна так увлек и взволновал вначале притихший, затем взорвавшийся горячими аплодисментами зал»[11].

С первых же тактов симфонии отчетливо дифференцируются три образно-звуковые сферы—ритмический остов симфонии, звуковые наплывы и некая как бы живущая отдельно звуковая масса, олицетворяющая нечто неподвластное воле, необъяснимое разуму. Но не было бы света в этой симфонии, который пробивается с такой могучей силой, если бы это «нечто» осталось художнику неподвластно. Вся драматургия цикла как раз и строится на развитии этой силы до ее крайнего проявления: художник заставляет нас предвидеть катастрофу, однако этой вероятности противопоставляется выдвинутый композитором тезис о силе человеческого разума.

Если мы можем конкретно связать ритмическое начало со звуковой сферой струнной группы I части симфонии, а наплывы услышать в расплывающихся звуках тимпани, арфы, в рокочущем глиссандирующем фортепиано, в закручивающемся имитационном движении деревянных, то сфера медленно нарастающей, сокрушительной силы зреет в глубинах всей звуковой совокупности симфонии, в ее размеренном ритмическом дыхании. Нематериальная и незримая, она как бы руководит действием и подводит к сильнейшей кульминации—вступлению хора. Здесь становится особенно ясна эмоциональная связь слушателя с этой повисшей над всей звуковой конкретностью симфонии вибрирующей массой,—это состояние предчувствия, которое электризует внимание, заставляет слушателя напряженно вслушиваться в происходящее, придает какую-то удивительную весомость каждому звуковому и тем-

---

[10] *К. Сокол.* Газ. «Советская культура» от 1 июля 1975 г.

[11] *Э. Габриелян.* Газ. «Советская Белоруссия» от 17 февраля 1978 г.

бровому смещению, каждому новому звуку. «Используя приемы сонористической техники,—пишет А. Клотынь,—автор стремится подчеркнуть самодовлеющее выразительное воздействие звука. Принцип сонористики здесь сказывается в том, что ритмо-интонационные комплексы лишаются своих наиболее привычных, логико-конструктивных связей,—мы не ощущаем никакой обычной преднамеренности структуры, формы. Благодаря ослаблению данного аспекта выразительности на первый план выступает другая ее сторона—элементарно-ассоциативная. Это возвращает как бы к самым первичным элементам музыки. Звук перестает быть условным посредником в передаче эмоциональной реакции, а сам становится мельчайшей частицей чувственного воздействия...»[12].

И когда на фоне гулкого шороха струнных и переборов фортепиано возникает человеческий шопот, напряжение достигает предела. На фоне неизменного ритмо-интонационного движения струнных, создающих равномерно колышащуюся массу звуков, сцепленных в полутоновых соотношениях, разноголосый хор заполняется все новыми и новыми голосами. Хоровые партии вступают на разных интонационных и акустических уровнях, неизменно оставаясь каждая на своем[13]. Этим достигается особая рельефность хора и в грандиозной панораме поднявшей свой голос народной толпы как бы выхватываются светом отдельные личности, характеры, портреты. Композитору важно подчеркнуть не безликость толпы, а ее силу и мощь, не покорность, а революционность массы.

Голоса сливаются в сильнейшем накале и на самой кульминационной точке звучание обрывается. Это, можно сказать, драматургическая завязка симфонии, разрешение которой произойдет в середине III части, когда вновь зазвучат голоса, но на подъеме сольются, выпевая в си мажоре разрешение альтерированных секундовых соединений со второй и седьмой ступени в тонику. Правда, это не чистая тоника, а «приправленная» в тенорах пониженной основной ступенью, но, может быть, именно эта гармоническая деталь еще сильнее провоцирует эффект внезапного ослепительного света си мажора.

Вторая часть симфонии—монодическое пение,—совсем иная плоскость интонационного и образного мышления. Мелодия оригинальна, однако она вся прорастает из глубинных интонационных истоков народного музыкального мышления. Ее «документальность» подчеркнута типично народным стилем исполнения. Сочетание в одном произведении

[12] *А. Клотынь*, там же.

[13] В авторском комментарии к хору говорится: Каждая партия имеет свою самостоятельную фразу, выбранную по усмотрению дирижера и многократно повторяет слова этой фразы в разном порядке, ритмически свободно (свободная импровизация). Например: Сажайте розы в проклятую землю, сажайте розы, розы, сажайте розы в землю, землю, в проклятую землю сажайте, сажайте розы. Фразы каждой хоровой группы не имеют между собой смысловой связи. (В хоре использованы слова армянских средневековых поэтов и латышского поэта Э. Вевериса).

таких разных сфер музыкального мышления, как высшая симфоническая организация и монодическое пение народного типа в качестве цельного функционально определенного эпизода, открывало новые грани художественного претворения народных традиций, новые аспекты постижения философской сущности народного искусства.

Эта симфония—яркий пример того, как свободно обращается композитор с временными категориями музыкального движения. Монодическое пение, длящееся 4 минуты, не эпизод симфонии, а полноценная часть цикла, который в общей сложности длится около 20 минут. Разгадка этого—в необычайной концентрации мысли и эмоциональной силы в данной монодии. Строение ее монолитно, непрерывная мелодическая линия вырисовывает графически строгий, но с сильными динамическими вершинами орнамент.

Оригинальная композиция симфонии, претворение в ней целостной системы художественного национального мировоззрения отражало радикальный поворот к подлинной демократизации жанра симфонии в армянской музыке. Этот путь нашел свое продолжение и развитие в следующих произведениях Тертеряна, в его Третьей, Четвертой и Пятой симфониях.

Третья симфония А. Тертеряна написана и исполнена в 1975 году. В ней отчетливо определился стиль композитора: стремление к локальным, монументальным характеристикам, к общезначимым глобальным темам, к широким философским обобщениям. Композитор обращается к понятиям высших абстрактных категорий—силы, разума, света, материи, расстояний,—безмерно расширяющихся в силу их относительности, бесконечных в познании. И в то же время музыка симфонии как бы реализует самые подлинные, непреходящие ценности жизни, приникает к ее истокам. Такой аспект художественного мировоззрения перекликается с сущностью возрожденческих художественных идей, которые также были освещены, воодушевлены великими преобразованиями и открытиями своего времени, стремлением «жить какой-то новой жизнью», по-новому осознать ее закономерности.

Сейчас, когда мир стоит на пороге великих открытий, когда ритм самого познания стал небывало динамичным, а перспективы граничат с самой дерзкой фантазией, человек по-иному осознает свое прошлое, свою историю, историю своего народа.

Об этом влиянии достижений XX века на эмоциональную и психологическую сферу человеческой жизни прекрасно сказала Мариэтта Шагинян. «Пришло время, когда силы, выходящие за пределы человеческого восприятия, ультразвук, который нельзя услышать, ультраскорость, которую нельзя себе представить, пришли на службу человеку. Новые научные открытия надвигаются на нас, на систему наших чувств и мышления с огромной силой воздействия, они, эти открытия, влияют не только на материальный мир, они перевоспитывают самого человека, меняют его характер, образ мышления, способ жизни»[14].

[14] «Тайна веков», М., изд. «Молодая гвардия», 1977, стр. 7

И как всегда, во все времена, первый, кто слышит приближение будущего, кому подвластно ощутить связи будущего с прошлым, обобщить конкретные завоевания человеческого разума—это Художник. Но искусство не только обобщает, оно в предвидении будущего часто оказывается впереди. Эта могучая интуиция, заложенная в творческом акте подлинного художника—великая двигательная сила в жизни человеческого общества. Она порой застает врасплох современников художника, вызывает чувство тревоги, смятения, но не в этом ли главная миссия прогрессивного искусства XX века, призывающего человечество к бдительности, неусыпности, великой тревоге за будущее человечества?

«...Художники Высокого Возрождения вместе с глубинами самоутверждения человеческой личности чрезвычайно остро, глубоко и вплоть до настоящего трагизма ощущают ограниченность и даже беспомощность человеческого субъекта»—пишет А. Лосев[15]. Столь же, а может быть еще более, многозначен аспект художественного восприятия и отражения современного мира. Вселенские ощущения, устремленность к будущему, отражение могучих возможностей, которыми владеет человек,—все эти темы и образы пронизывает тревожная нота о хрупкости подлинных ценностей жизни, включая самого человека, а вместе с ней возникает громкая тема предупреждения, призыва к бдительности.

В этих просторах высокой гражданственной лирики и боевого пафоса, сарказма и веры строятся концепции симфоний Тертеряна.

Эти идеи сами по себе глобальны, и композитор укрупняет, локализует, символизирует средства выразительности—звук, интонацию, темп, ритм.

Для музыкальной архитектоники Третьей симфонии, как и для предыдущих, характерен мощный ритмический остов. Эта свободная ритмическая импровизация, восходящая к древнейшим слоям ритуальной музыки Востока. Этот остов, как ствол, обрастает звучащей оркестровой массой, то обрушивающейся своей громадой, то растворяющейся как бы в бесконечности. Глиссандирующие волторны, два дудука, даже крикливые звуки зурны—все вбирает в себя эта мощная масса звуков. Но опять же как и во Второй симфонии одинокий, затерявшийся звук оказывается сильнее звуковой массы, он пробивает толщу звуковых пластов своим монотонным отчетливым «говором», своей несокрушимой обычностью и простотой.

Звук дудука стоит на другом звуковом полюсе симфонии, против громоздящихся друг на друге пластов и он в своих психологических, эмоциональных, философских измерениях столь же трагичен, мужествен и упорен. В памяти невольно возникает ассоциация с финалом фильма А. Тарковского «Солярис», где обычные звуки земли—шум дождя, грохот грома, шелест листьев и еще более определенные черты и конкретные подробности, имеющие и свой национальный колорит, и свою исключительную характерность, как небольшой деревянный дом, полисадник, высокие деревья, лица родителей, обретают новый и безмерный

[15] *А. Ф. Лосев.* Эстетика Возрождения. М., изд. «Мысль», 1978, стр.60–61.

смысл, когда герой фильма в далеком космосе, созерцая картину Брейгеля, которую он взял с собой, вспоминает то, что он видел и слышал в свой последний вечер на земле. Но это обычное звучит уже как символ всего земного.

Так же безмерно расширяется смысл звучания таких национально определенных инструментов, несущих такую прямую ассоциативность, как зурна и дудук в симфонии Тертеряна. Та же адекватная символичность заключена в обычном, оставленном в пределах традиции звучании зурны и дудука, когда звучание всех остальных инструментов доведено до чрезмерных, ирреальных пределов.

Образ «одинокого» звука, затерянного в мире звуковых наслоений, борющегося и побеждающего, занимает в симфониях Тертеряна особое место. Во Второй симфонии—это монодия, в Третьей—дудук, в Четвертой—переборы чембал, пульс литавр, возникающие из «бесконечных» просторов симфонического звучания, в Пятой—это звук каманчи.

Эти звуковые образы словно бы существуют совсем в иных временных и пространственных измерениях, нежели все, противопоставленное им. Значение этих «одиноких» звуков, их роль в симфонии выходит далеко за пределы их жанровой образности, их прикладной предназначенности. Как бы сквозь все наслоения глобальных вселенских ощущений встает человек, слышится его голос, голос личности, единственной и неповторимой...

Другая образная категория, по сути эквивалентная этой—тема обличения, осмеяния. Волторны и трубы—носители этой темы. Их рассыпающиеся, захлебывающиеся, взвизгивающие раскаты на грани стенания и хохота возникнут в Первой симфонии и пройдут через Вторую, Третью, Четвертую. Этот характернейший в творчестве Тертеряна аспект художественного видения, выраженный в многообразных формах динамичного гротеска, безжалостной иронии, возникающих почти одновременно со всеми поэтичными, лирическими и серьезными ростками симфоний, восходит к тем традициям «серьезно-смехового», которые присутствуют в становлении и формировании художественного мышления народа и поднимают концепции симфоний к вершинам подлинной трагедии.

Эти традиции общенациональны, они в истоках художественного взгляда человека на жизнь. Художественное мышление такого плана поднимает мировоззрение художника над мифом национальных традиций. Но именно здесь, на этой высоте мироощущения происходит подлинное возрождение национального духа.

Глубокая философская основа, направленное, целевое мировосприятие освещают как бы изнутри творческие поиски Тертеряна. Этот внутренний свет подлинного творческого сознания придает глубокий смысл всем компонентам музыки в целом и каждому в отдельности. Он ощущается нами: мы его «слышим» и «понимаем», он действует на нас цельной и согласованной системой своих символов. И хотя музыкальный язык произведений Тертеряна отражает прежде всего новаторское

мышление композитора, он тут же начинает формироваться в стиль уже в творчестве самого композитора и еще более в творческом его окружении.

Три симфонии Тертеряна и предшествующая им опера «Огненное кольцо», находящиеся на единой и восходящей линии разработки ярких новаторских позиций, больших общественных идей, не могли не оказать сильного влияния на развитие как армянского симфонизма, так и всей музыки последних лет.

«С большим успехом прошла Третья симфония А. Тертеряна. Как бы ни относиться к симфониям этого автора (а относиться можно, вероятно, по-разному—очень уж они непривычны, даже дерзостно непривычны), нельзя не признать, что они открыли совершенно новые пути в развитии национального симфонизма,—пишет Г. Геодакян,—значительно обогатив круг его традиционных образов и выразительных средств. О ценности новаторских исканий Тертеряна, убедительности его художественных решений свидетельствует хотя бы то, что его музыка уже оказала и оказывает несомненное влияние на творчество армянских композиторов»[16].

Произведениями, где особенно примечательно претворяются тенденции армянского симфонизма, где отражаются характерные признаки новейшей языковой системы, стали Вторая симфония Г. Ахиняна и Вторая симфония Э. Аристакесяна.

Симфонизм Тертеряна, как явление широкого художественного профиля, тесно соприкасается с передовыми тенденциями современного искусства, выражает его самые радикальные черты. Выросший на почве творческого общения с многонациональными традициями советского симфонизма, он вобрал в себя как классические его этапы—традиции Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, так и новые его устремления. Например, много общих черт, причем касающихся самых коренных вопросов музыкального искусства в творчестве Пярта, Тертеряна, Канчели... Они во многом в сходных чертах видят развитие симфонической формы, возможности обновления музыкального языка, претворения фольклорных пластов в симфоническом произведении, расширения звукового потенциала, драматизации звука, новые просторы тембровозвуковой символики.

Поэтому, естественно, влияние симфонизма Тертеряна усилено и этой широкой сферой преемственности традиций. В то же время языковые особенности симфоний Тертеряна настолько специфичны, характерны, оригинальны и дерзостны, что именно эти внешние черты оказывают наиболее сильное воздействие на стиль современной армянской и, даже не армянской, симфонической музыки. Новые музыкальные символы, ассоциирующиеся с широким кругом жизненных впечатлений, подлинная природа фольклорной звуковой образности насыщают неповторимым

---

[16] *Г. Геодакян.* Газ «Коммунист» от 14 мая 1976 г.

звуковым колоритом симфонии Тертеряна. Например, зурна и дудук впервые в истории симфонизма вошли на равных в симфонический оркестр в Третьей симфонии Тертеряна. Они внесли с собой аромат подлинной самобытности. Красочный эпизод из Третьей симфонии, эмоционально-звуковая атмосфера которого восходила к картинам народной жизни, к традициям народных восточных празднеств была тут же принята в сферу советского симфонизма. Этот жанровый ряд, подтверждая широкую почвенность собственного фактора и активность претворения новых языковых тенденций, если они по-настоящему значительны, становится одним из кульминационных моментов в симфонии Насидзе «Пиросмани». Эти и другие характерные признаки новой музыкальной лексики щедро питают и новые симфонии Аристакесяна и Ахиняна.

Однако надо отдать должное композиторам; эти черты претворяются в их творчестве на почве больших художественных замыслов, по-своему оригинальных, и в каждой из этих симфоний находят продолжение и другие примечательные традиции национального симфонизма.

Вторая симфония Э. Аристакесяна продолжает линию монологического симфонизма, где экспрессивные по характеру авторские размышления выстраивают произведение в свободной развернутой форме. Симфония трехчастна. Характерно метроритмическое единство частей: I часть Andante non troppo, II—Andante, III—Andante con moto.

Отличительные особенности драматургии симфонии—это предельная дифференциация звуковых сфер, которые ассоциируются с определенными психологическими состояниями, с особым эмоциональным настроением. Они также характеризуют «внешние» и «внутренние» силы, сталкивающиеся в непримиримом конфликте. Вообще вся симфоническая фактура дышит этим конфликтом, но вне его, на примиряющей высоте звучит нетронутая красота акнийской песни *«Հարսանեկան երգ»* («Свадебная»), записанной Комитасом. Она—интонационный родник симфонии, ее поэтический эпиграф. Песня передает одну из эмоциональных граней свадебного обряда—грусть, связанную с проводами невесты.

Особенно драматичны, сгущены, выразительны соотношения этих конфликтных пластов симфонии в заключительной части. Резкие тревожные речитации медных, четкая «сердитая» скороговорка струнных, глухой гул контрабасов, перемежающийся с вибрирующим рокотом рояля или литавр, взлеты скрипок, тающий звон колокольчиков, вибрирующее гудение волторн в лапидарных и чистых «мазках» создают выразительную картину назревающих в симфонических просторах конфликтов состояний, душевных порывов. То, что композитор достиг реализации своего замысла,—в процессе развития выявить сущность музыкальных образов симфонии в предельно четком интонационном рисунке, в чистой, определенной тембровой краске (а путь к этим исходным музыкальным образам вел сквозь пересекающиеся пласты симфонического развития, через «замутненность» многоплановой структуры симфонического потока), доказывается в самом финале, когда

все те же подлинные, нетронутые интонации народной песни вырастают до поэтического символа, который несет в себе функцию завершающего слова.

Вторая симфония Г. Ахиняна так же, как и Первая говорит о приверженности автора к образам театрализованным, сценическим, что привносит в симфонический цикл особую логику развития, подчиненную экспрессивному поведению образов, их романтически пылким взаимоотношениям. Поэтому фольклорные элементы, пасторальные мотивы, связанные с картинами народного быта, воспринимаются как романтически-декоративные элементы, составляя как бы фон, на котором происходит действие.

В то же время в симфониях Ахиняна всегда присутствует лирическая струя, которая берет начало непосредственно из песенной народной лирики. Все это создает усложненную многоплановую фактуру симфонического развития, насыщает музыку создающими напряжение контрапунктами, частыми кульминациями. Во многом в музыке Ахиняна романтический порыв корректируется скептической усмешкой, а желание выразить сложность чувств—не менее сильным стремлением к картинной наглядности. Надо сказать, что эта последняя особенность, имеющая богатые и многостилевые традиции в симфонической музыке вообще, в армянской всегда занимала большое место. И на нынешнем этапе утверждения новых языковых тенденций «картинность» остается ведущей стилистической чертой, т. е. претворение этих тенденций находится пока еще в стадии внешней изобразительности, декора.

Исходные позиции этой новой языковой стилистики созвучны главным и радикальным идеям современного музыкального искусства, но непосредственными истоками их, самобытной почвой в армянской музыке стали симфонии Тертеряна. Именно здесь идея многообразности семантической природы звуков, расширение звукового диапазона, элементы фольклористики обретают полное гармоническое единство, восходят к истокам мировосприятия, мышления, являются выразителями философских концепций композитора.

В разностилевой панораме 70-х гг. выделяется Первая симфония Л. Аствацатуряна, написанная в 1971 году, исполненная—в 1975.

Это произведение больших чувств, глубоких мыслей. Исходным материалом в конструктивном плане и в сфере образности становится народный мотив очень древнего происхождения. Конструкция симфонии, вся ее структура тщательно продуманы композитором. О методах своей работы композитор рассказывает: «Опыт, приобретенный в процессе работы над Первой симфонией, убедил меня в ограниченных возможностях классической додекафонной концепции и в необходимости создания новой, основанной на использовании мелодического материала, шлифованного веками. Структурный анализ темы моей Первой симфонии, являющейся основой всего произведения, обнаружил в ней семь арифметических и геометрических компонентов, которые имеют больше

потенциальных возможностей, чем одна органограмма додекафонной серии. Осознание этого факта подсказало мне решение более органической связи серийной техники с музыкально-этнографическим материалом. Исходный тематический материал, основанный на народной мелодии древнего происхождения, представлен в серийной разработке»[17].

В конце 1976 года состоялась премьера Четвертой симфонии А. Тертеряна. Каждое новое произведение композитора обнаруживало свою связь с предыдущими. Так было с Первой симфонией, в которую влились основные интонационные родники оперы «Огненное кольцо», определившие ее эпичность, и динамическая лапидарная ритмика хора «Да, да, да, да» из той же оперы, как бы образовавшая стальной стержень симфонического цикла, со Второй симфонией, концепция которой сформировалась в процессе работы композитора над музыкой к фильму «Хроника ереванских дней» (режиссер Ф. Довлатян), далее, с Третьей, в которую проникли скандирующие ритмо-интонации из оперы, гротесковые маски и «смех» волторн, пронизывающие Первую и Вторую симфонии, и, наконец, как уже приходилось отмечать автору этих строк, симфонические концепции Тертеряна объединял «образ рождающегося из недр звука, одинокого и, казалось бы, обреченного на гибель, но полного жизненных сил, стремления бороться и вдруг счастливо поддержанного могучим, будто вселенским ритмом»[18].

Такими же многозначными связями с предыдущими сочинениями отмечена и Четвертая симфония. Вопросительные интонации из Первого струнного квартета обрели здесь новое содержание—стали более призывными, философски-обобщенными: зловещий «смех» волторн из Третьей симфонии всколыхнул «штиль» Четвертой, пронзил ее возвышенный мир воспоминанием о чем-то реальном и злом: резкий стук дерева из Второй симфонии яростно вмешался в казалось бы невозмутимый покой звуков, и, наконец, эпизод разрастания света (вспомним си мажор в финале Второй симфонии) стал кульминационной вершиной Четвертой, когда все ее контуры, очертания, линии рассеялись в ослепительном до мажоре tutti.

Но если ритмическая динамика первых трех симфоний восходила к древнейшим музыкальным традициям Востока и воспроизводила какие-то изначальные силы природы, бытия, жизни, то ритмическая сфера Четвертой нам говорила о том, что действие происходит в иных пространственно-временных измерениях. Философские просторы Четвертой симфонии стали неизмеримо шире. И об этом нам поведал ритм—главная организующая сила музыки Тертеряна.

Ритм Четвертой симфонии уходит как бы вглубь тихого вневременного течения музыки. Становление симфонического развития происходит в результате накапливания динамики стоящего звука, взрыва, распада и вновь накопления...

---

[17] Материал семинара «Алгоритмический формализованный анализ музыкальных текстов». Ереван, 1975, стр. 244.

[18] *М. Рухкян.* «Пути творчества». Газ. «Коммунист» от 10 января 1977 г.

Ритм оказывается поглощен оркестровым движением, как поглощен пульс, биение сердца общей жизнедеятельностью организма. Таким образом, оставаясь в пределах ритмической организации, музыка достигает неограниченной мелодической свободы. Оркестровая фактура дышит, движется, устремляется в бесконечность, но ее движение организовано уже не в пределах ритмоинтонационных связей, а управляется как бы силой «стояния звука», имеющего, однако, свои метрические законы жизни, развития.

Такой принцип музыкальной организации восходит, вероятно, к древнейшим традициям мелодического интонирования, к самым изначальным формам воспроизведения звука, реализации его семантической природы, в то же время он выражает сильнейшую сосредоточенность мысли, устремленной к будущему.

Внешняя инертность ритма и власть фактора «стояния звука» выражается и в главной интонационной фразе симфонии без каких-либо признаков ритмической организации, имеющей характер «переклички» (фраза заимствована из Струнного квартета), а также предоставленной дирижеру свободой во временном построении симфонии, которая по представлениям композитора длится 27—29 минут.

Фактор ритма в симфониях Тертеряна, пожалуй, играет основную руководящую роль в становлении симфонического цикла. Ритм в творчестве Тертеряна—основной строительный материал, импульсивный ток музыкальной идеи. Ритм его не только независим и самостоятелен,—он активно «дирижирует» всеми музыкальными компонентами, включая их в поток мощной, динамической силы. Посредством ритма в музыке Тертеряна почти всегда выражается основной тезис художественной концепции произведения. Этот тезис, как сжатая пружина, формируется в короткой, лаконичной, но не замкнутой, а, наоборот, устремленной к бесконечному варьированию ритмической формуле: Хор из оперы «Огненное кольцо», «Да, да, да, да», ритмический остов Второй симфонии, ритмическая импровизация в начале Третьей симфонии и особые «пульсирующие» принципы ритмической организации в Четвертой.

В сфере ритма новации композитора перекликаются с новой тенденцией осмысления ритма как формообразующего фактора в музыке XX века. «Стравинский—выдающийся новатор в области ритма,—пишет В. Холопова,—вместе с Бартоком и Прокофьевым он необычайно развил ритмическую динамику музыки. При этом заслуга Стравинского состоит в открытии таких динамических резервов, какие выдвинули ритм на первый план не только как выразительный, но и как конструктивный элемент»[19]. В этой устремленности к расширению роли ритма, его образных категорий, структурных форм, психологических и эмоциональных способов воздействия огромную и новаторскую роль сыграла также вся новая профессиональная музыка советского Востока и прежде всего

[19] *В. Холопова.* Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., изд. «Музыка», 1971, стр. 194.

музыка Хачатуряна. В ней предстали не только многообразнейшие ритмические формы восточной музыки, несравненные по своей пластике, многомерности, акцентной и ритмической переменности, но исключительная для музыки Востока особенность ритмического образования, основанного на импровизационности. Ритм и мелодия в восточной музыке, в отличие от европейской, самостоятельны и бифункциональны: каждый из этих факторов может быть и ведущим и ведомым. Ритм, как и мелодия, могут быть независимыми друг от друга факторами художественного творчества.

На глубочайших обобщениях художественных традиций восточной музыки поднимаются новации Тертеряна. Избирая ритм, как основной строительный материал, композитор претворяет древнейшие традиции ритмического интонирования, восходящие к обрядовым, ритуальным формам, лежащим на грани жизни и искусства. В то же время такое глубинное взрыхление художественных традиций Востока направлено не к реализации внешних черт их образной природы, а к возрождению их духовной сущности, устремленной к познанию мира. Здесь и кроется ощущение грандиозных временных пространств музыки Тертеряна, от произведения к произведению как бы расширяющих свои пределы. В этом отношении Четвертая симфония стала своего рода этапной в стремлениях композитора к бесконечному расширению этих границ.

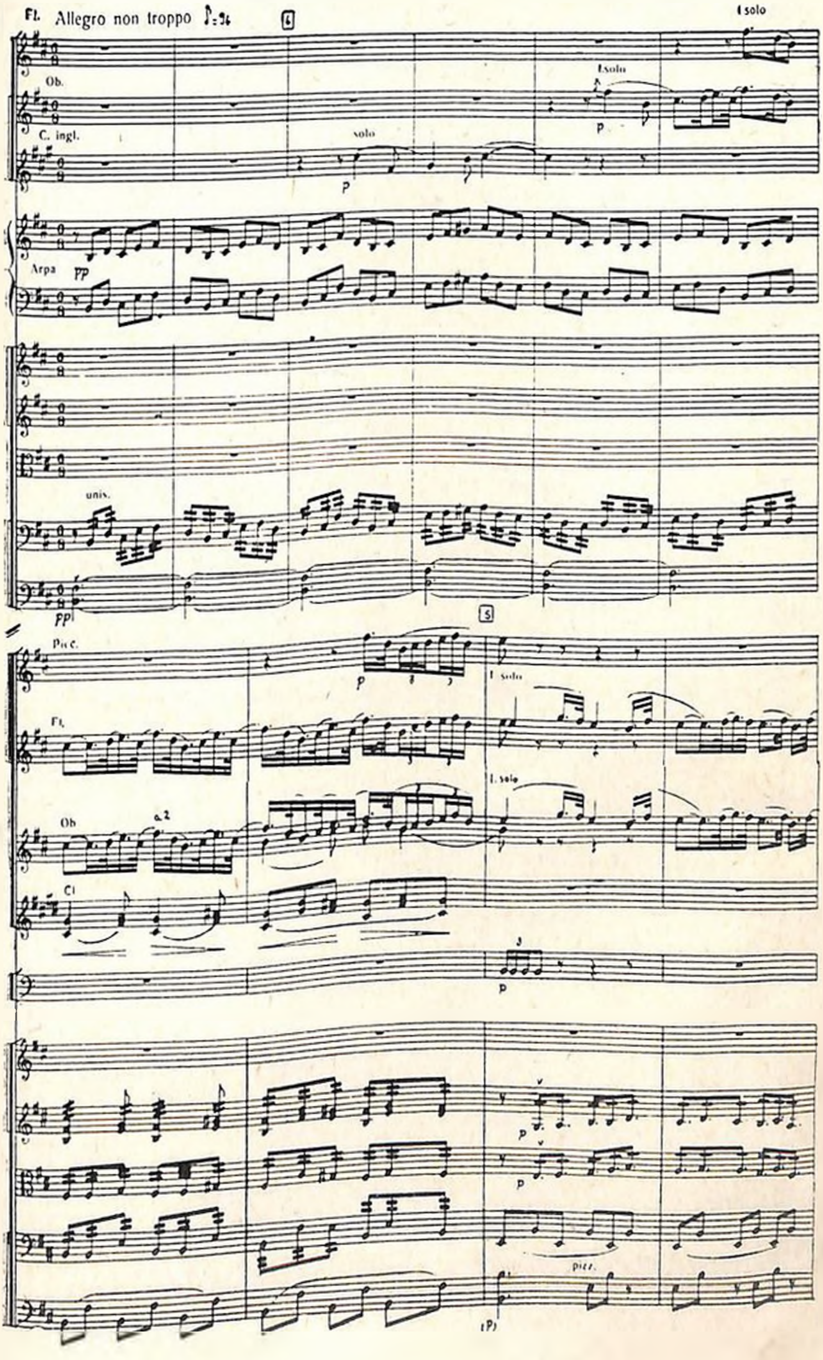
Надо сказать, что народные традиции воспринимаются композитором в широком плане самых разнообразных примет народной жизни и в широком временном охвате, от глубокой древности до наших дней. Эти традиции отражаются в творчестве Тертеряна в целостном, непрерывном процессе своего развития, неся в себе идею бесконечности развития жизни, ее непрерывного обновления. Поэтому самые прямые, подлинные признаки этих традиций, как, например крестьянский голос, звуки колокола, ударных, зурны, дудука, каманчи—подлинные и живые интонации реальной жизни, не ассоциируются ни с чем конкретным, ни с каким-либо отрезком времени в истории народа, ни с событием, ни с характером. Они художественно обобщены. Они—одновременно и основа, и признаки того целостного мироощущения художника, который своим творчеством привлекает внимание к самым коренным темам современности.

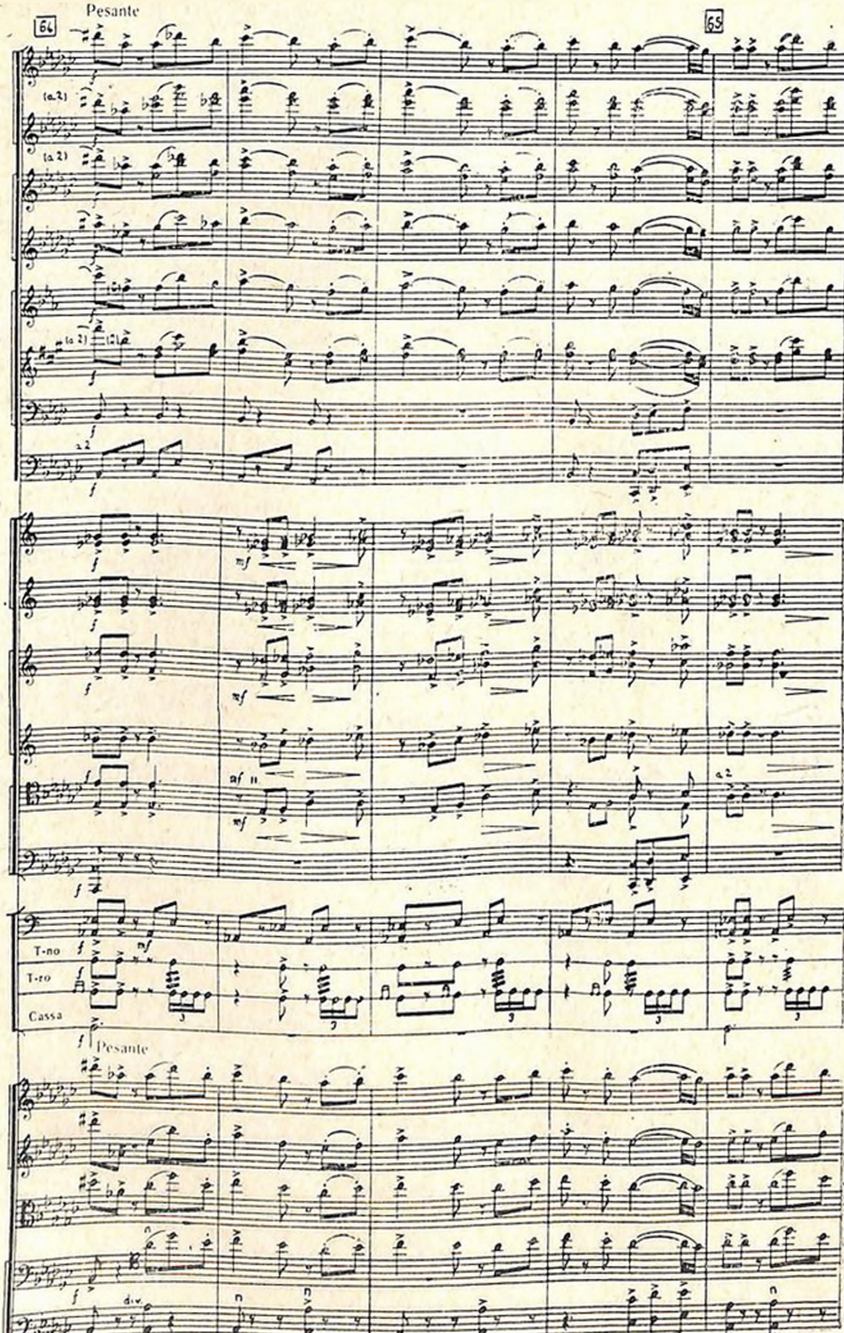
Симфонии Тертеряна по-своему и глубоко утверждают те необходимые нормы искусства, которые мы ищем в каждом произведении: традиции и новаторство, реальность и фантастика—эти факторы органично слиты в музыке композитора.

Симфонии А. Тертеряна, как и все его произведения—яркая и значительная глава в истории армянской музыки, которая свидетельствует о новом, неоспоримом взлете армянского симфонизма.

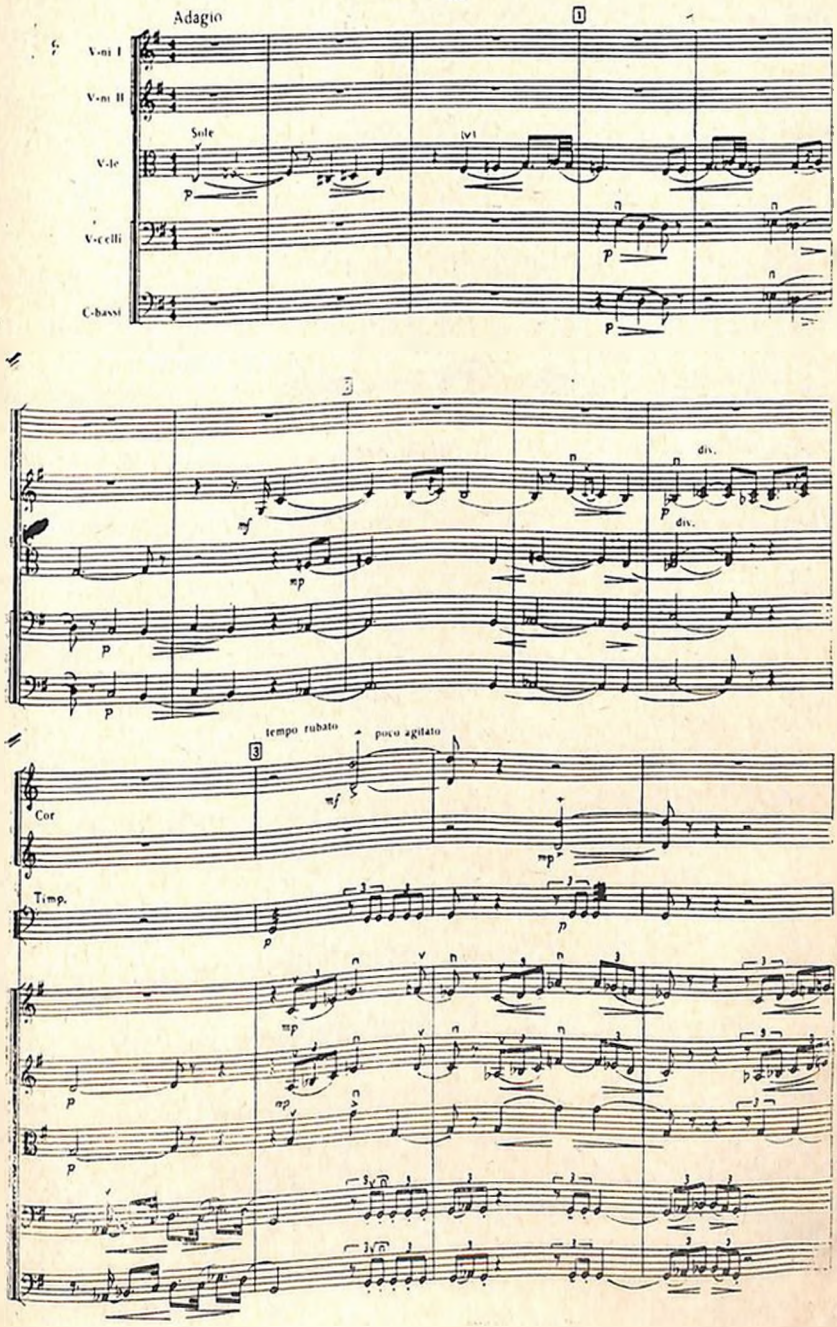
ПРИМЕРЫ

1


Fl.
Allegro non troppo
6
I solo
Ob.
I solo
p
C. ingl.
solo
p
Arpa
pp
unis.
pp
5
Picc.
p
I solo
Fl.
I solo
Ob
a 2
Cl
p
p
p
pizz.
(p)


64
Pesante
65
(a 2)
(a 2)
(a 2)
a 2
T-no
T-ro
Cassa
Pesante
div.

III


Adagio
1
V-ni I
V-ni II
V-le
Solo
div.
V-celli
C-bassi
2
3
tempo rubato
poco agitato
Cor
Timp.

17

a2

mf

p

p

p

ff

ff

a2

Arpa

p

mp

mp

leggiero

mp

div.

ff

ff

arco

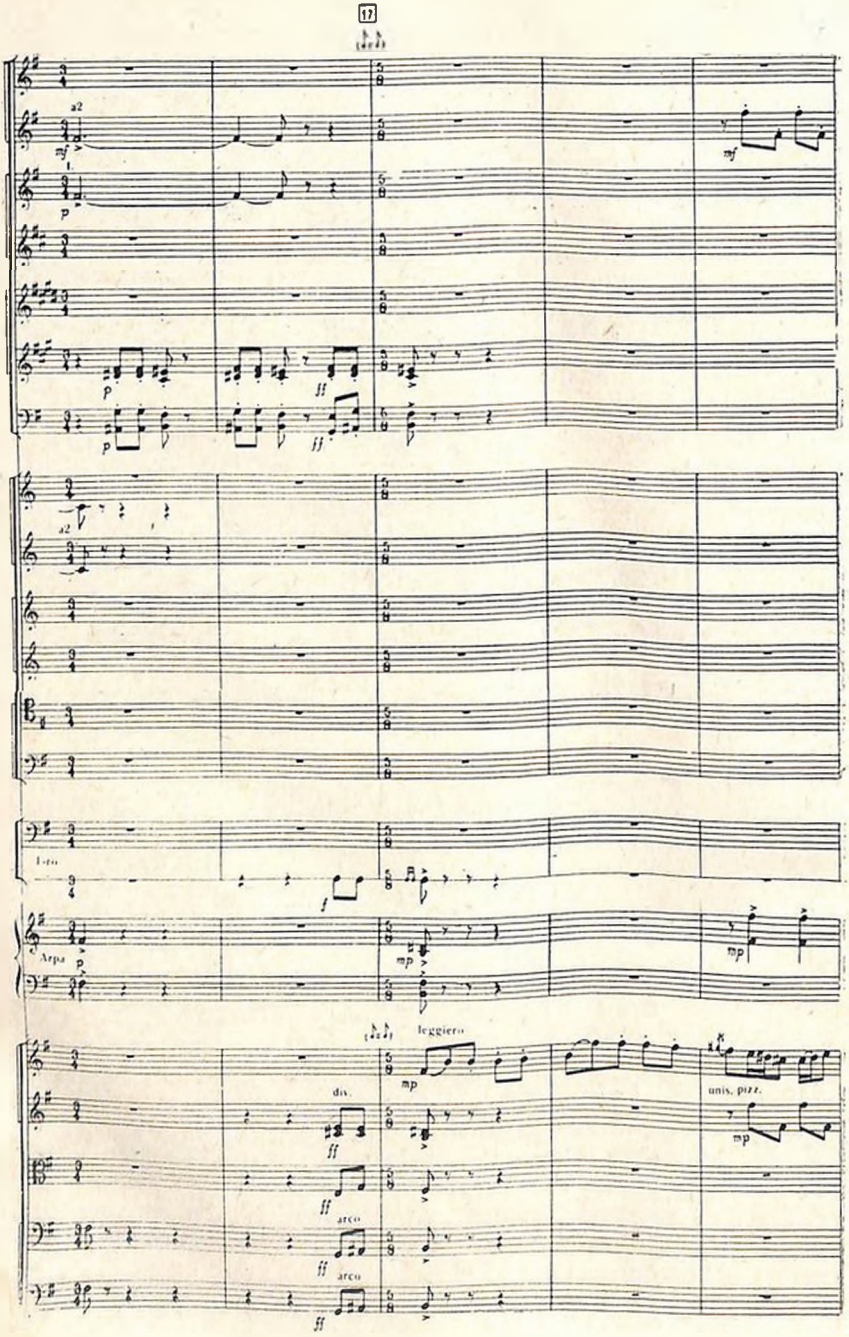
ff

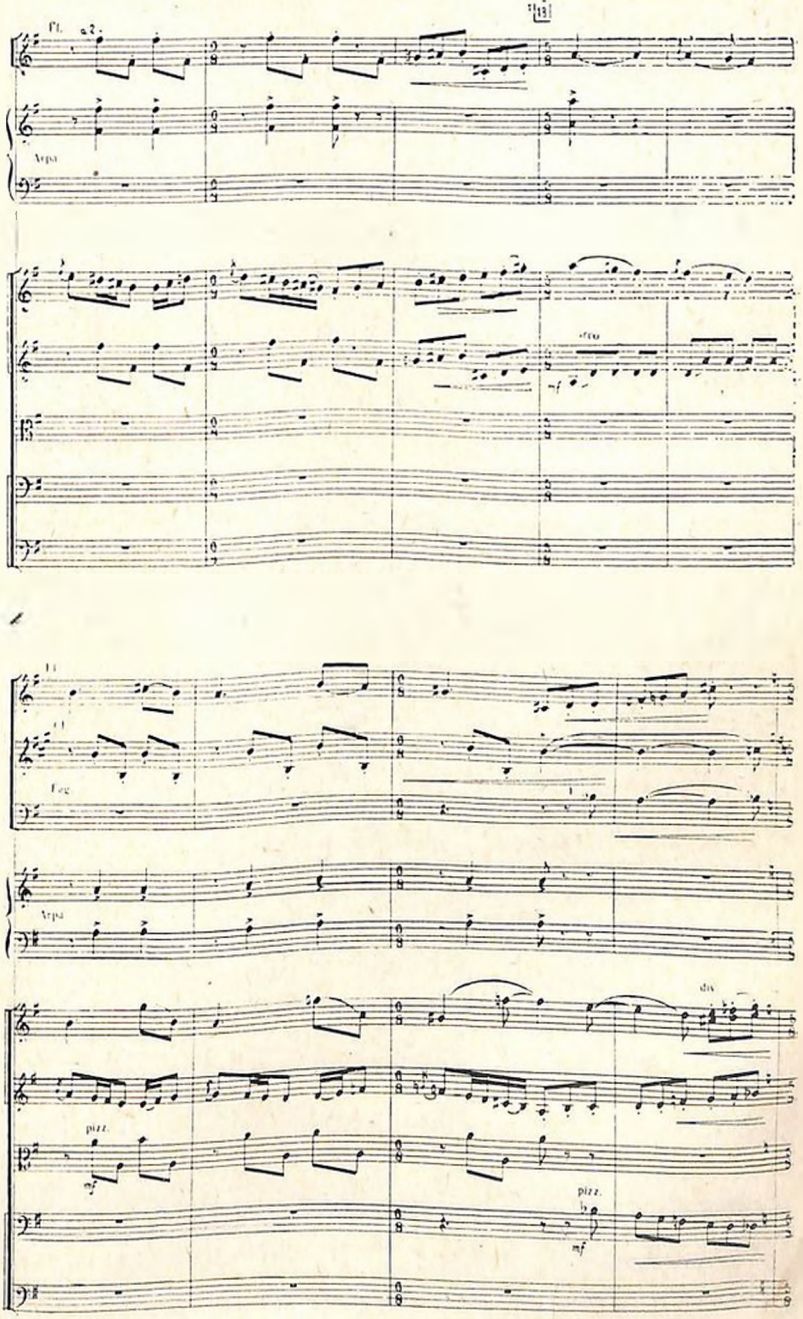
arco

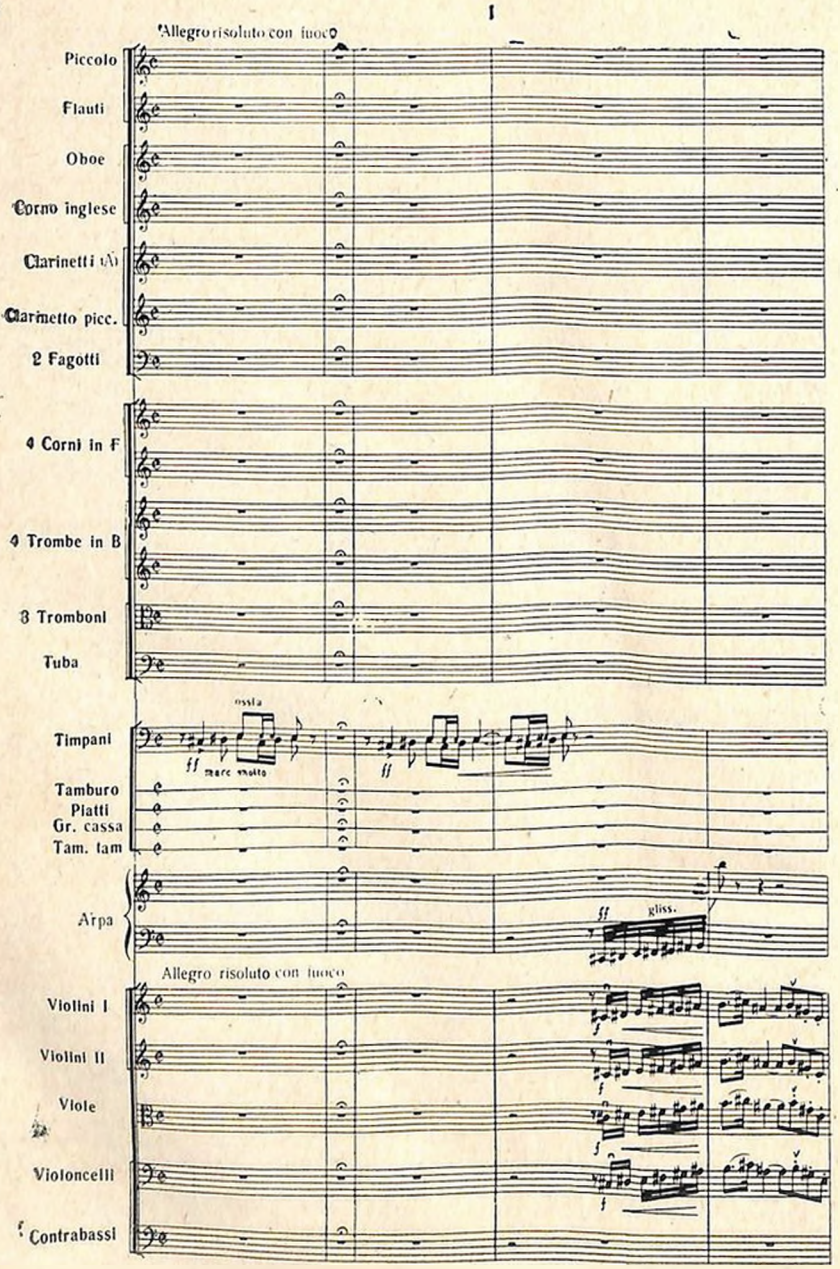
ff

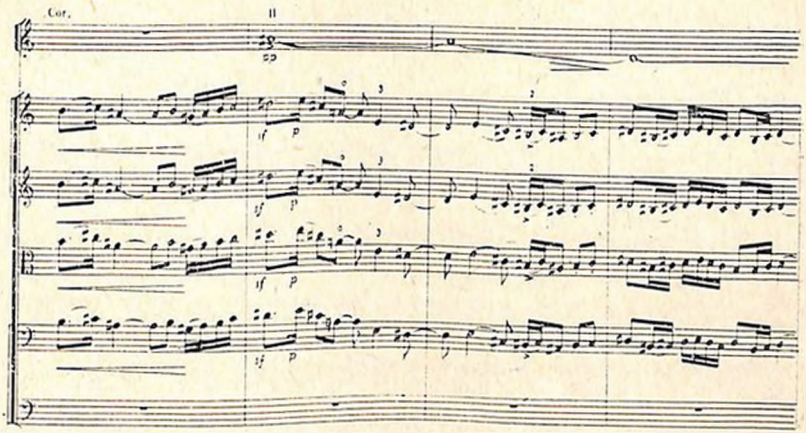
unis. pizz.

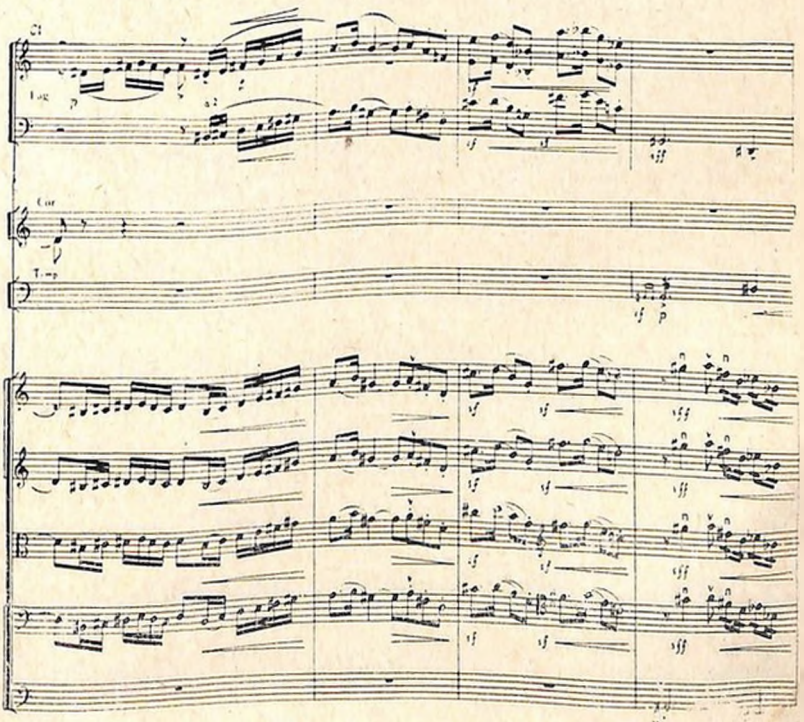
mp

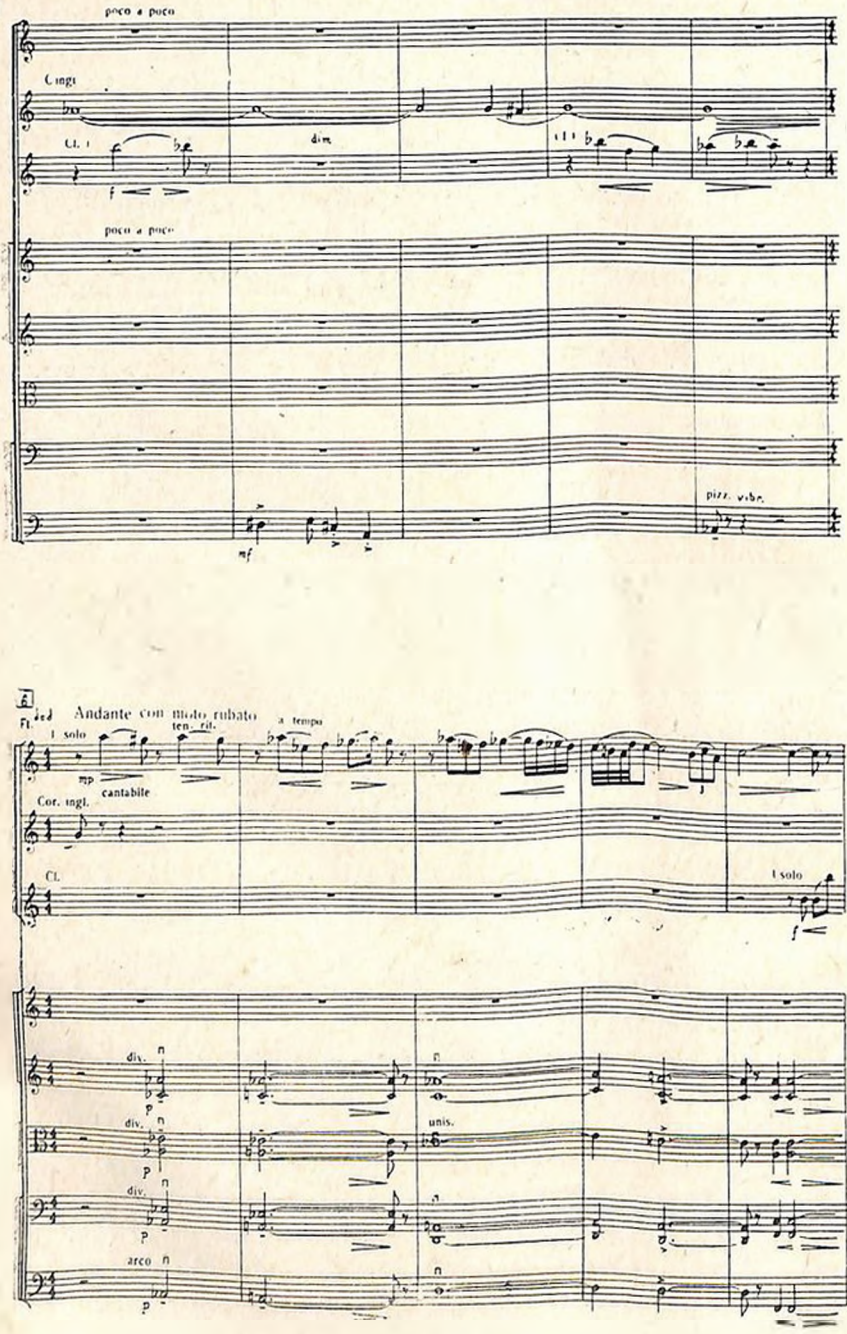


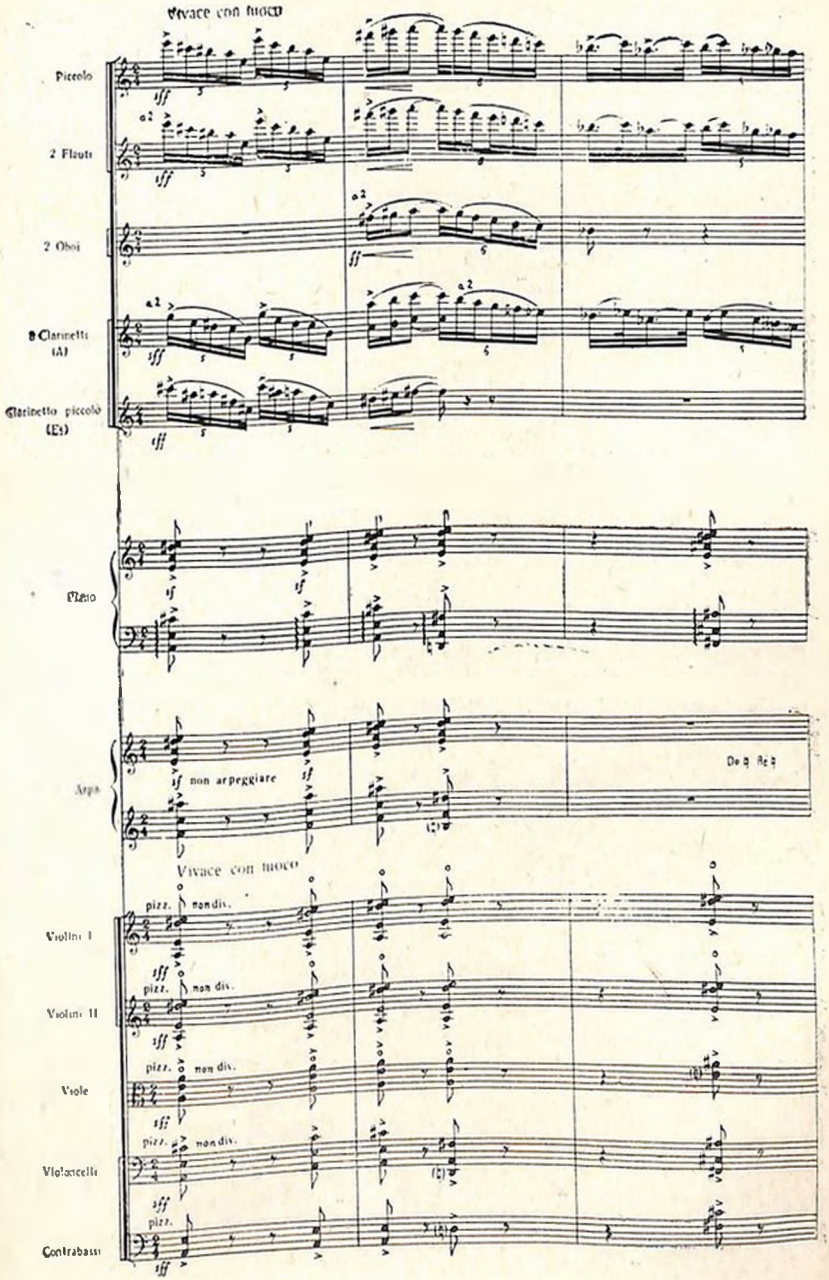

Fl.
a 2
Arpa
arco
mf
Fl.
Cl.
Fag.
Arpa
div.
pizz.
mf
pizz.
mf

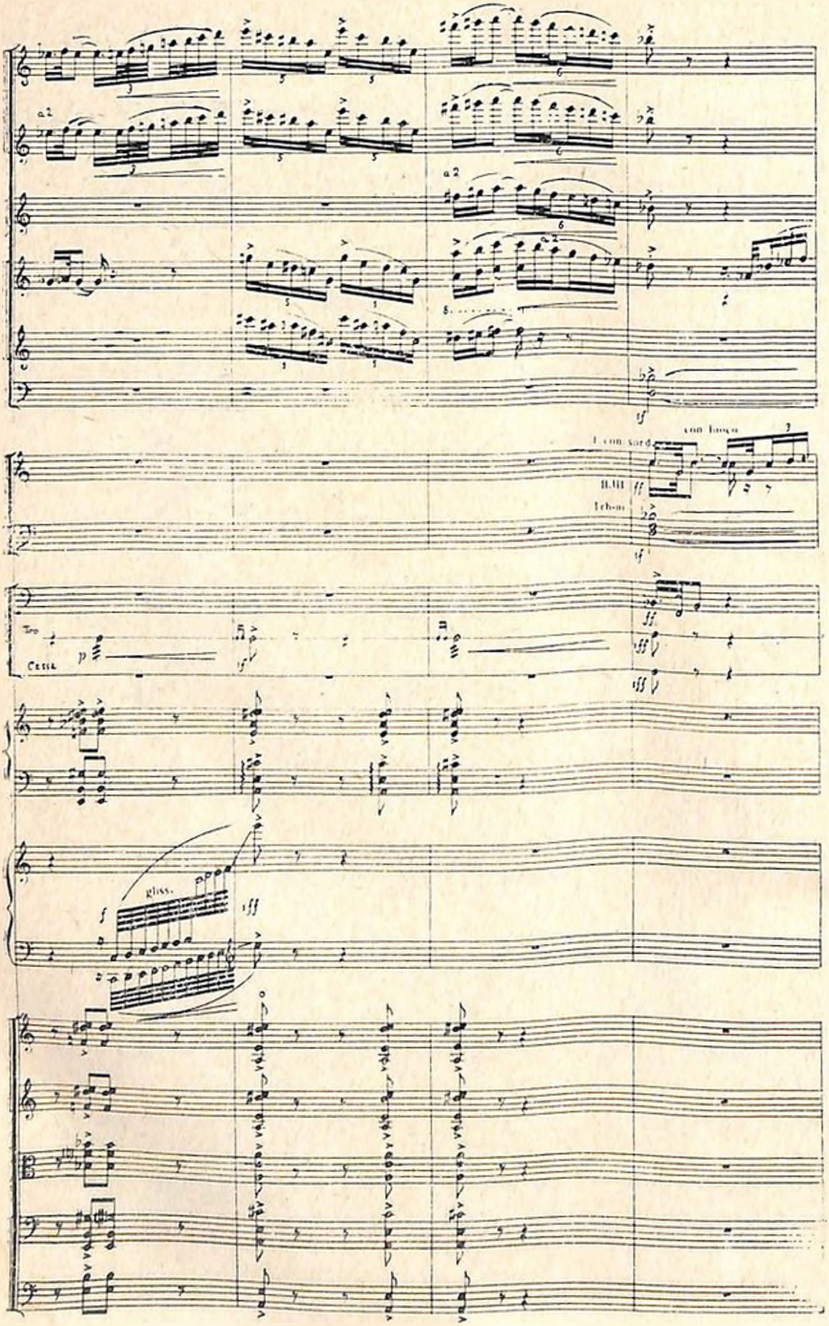

I
Allegro risoluto con fuoco
Piccolo
Flauti
Oboe
Corno inglese
Clarinetti in A
Clarinetto picc.
2 Fagotti
4 Corni in F
4 Trombe in B
3 Tromboni
Tuba
Timpani
ossia
ff
marc. molto
ff
Tamburo
Piatti
Gr. cassa
Tam. tam
Arpa
ff
gliss.
Allegro risoluto con fuoco
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

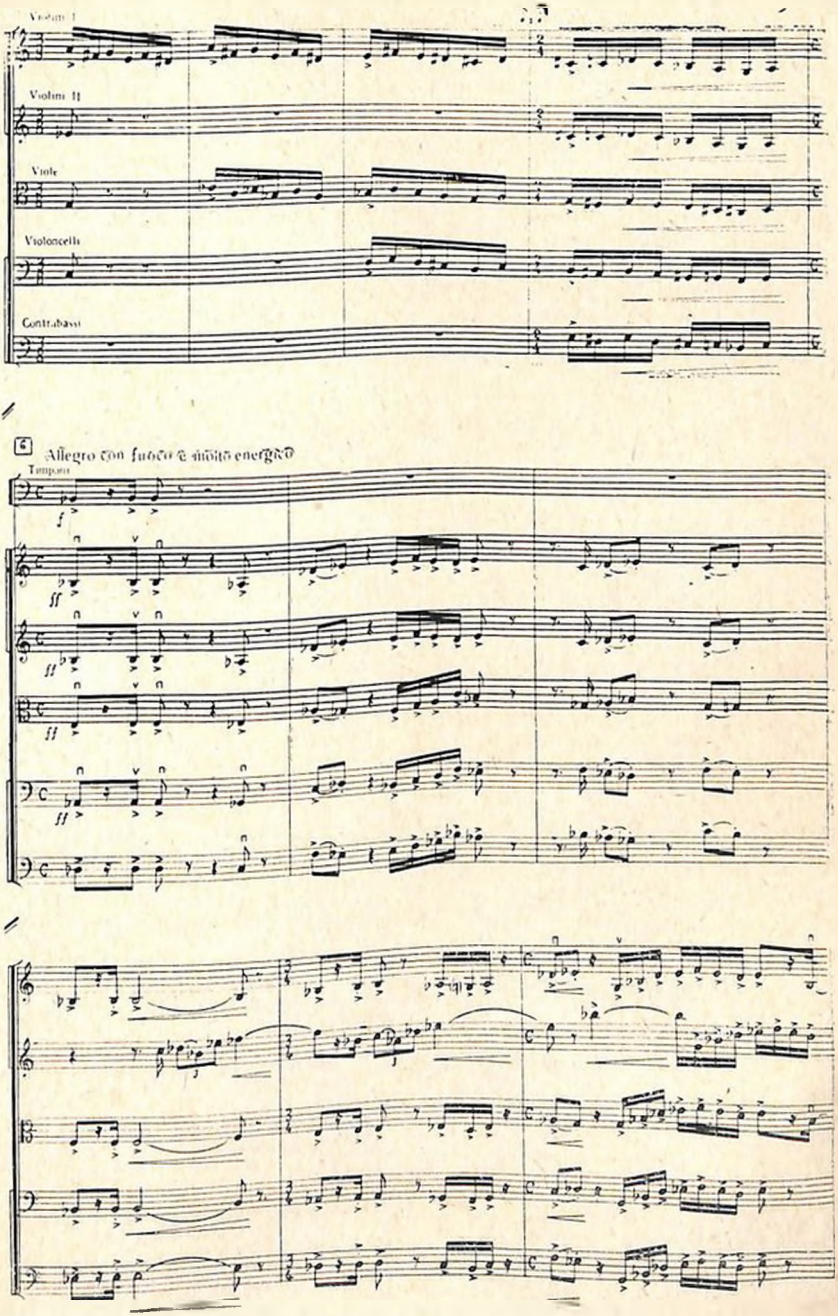

Cor.
II

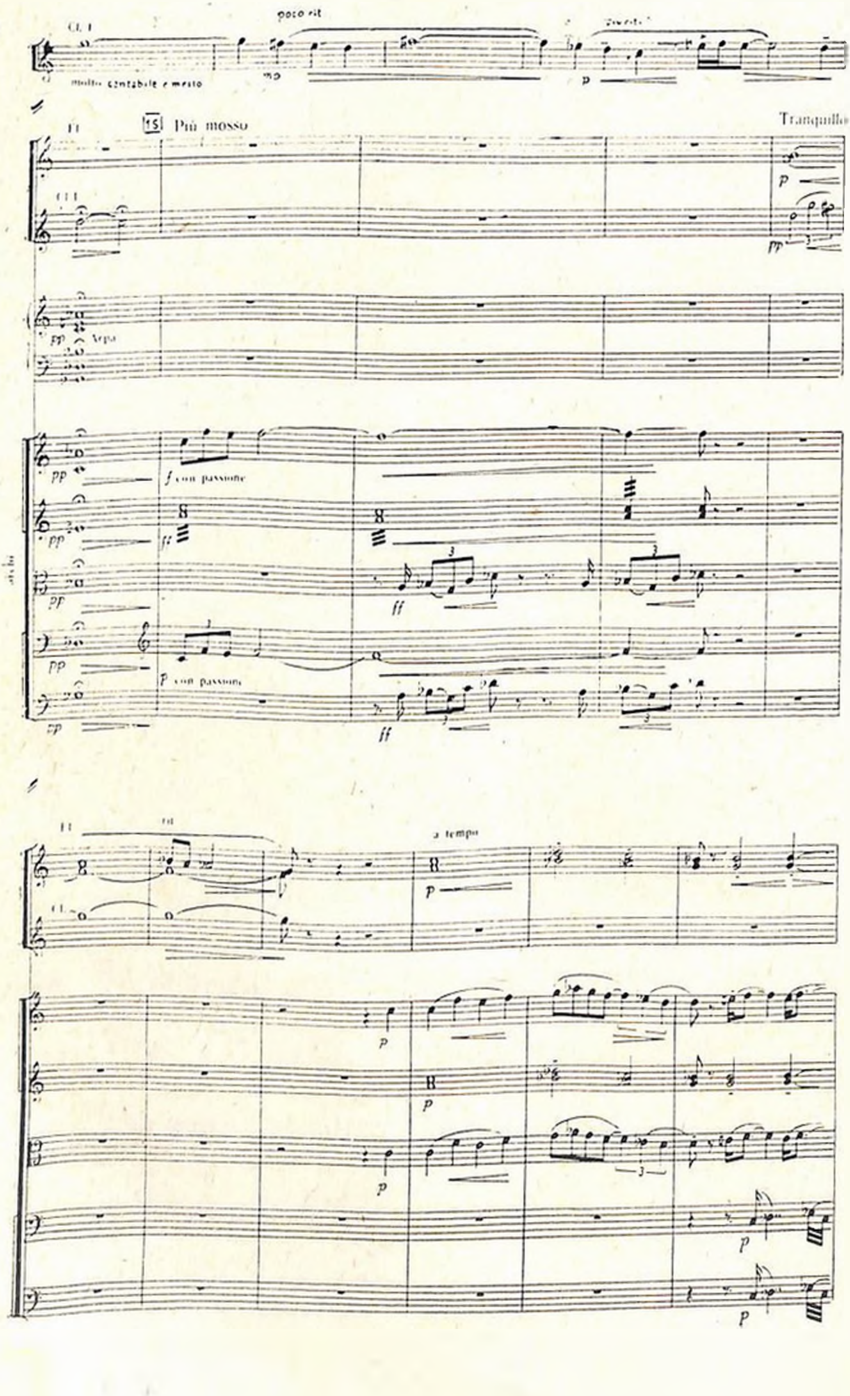

Cl
Fag
Cor
Timp

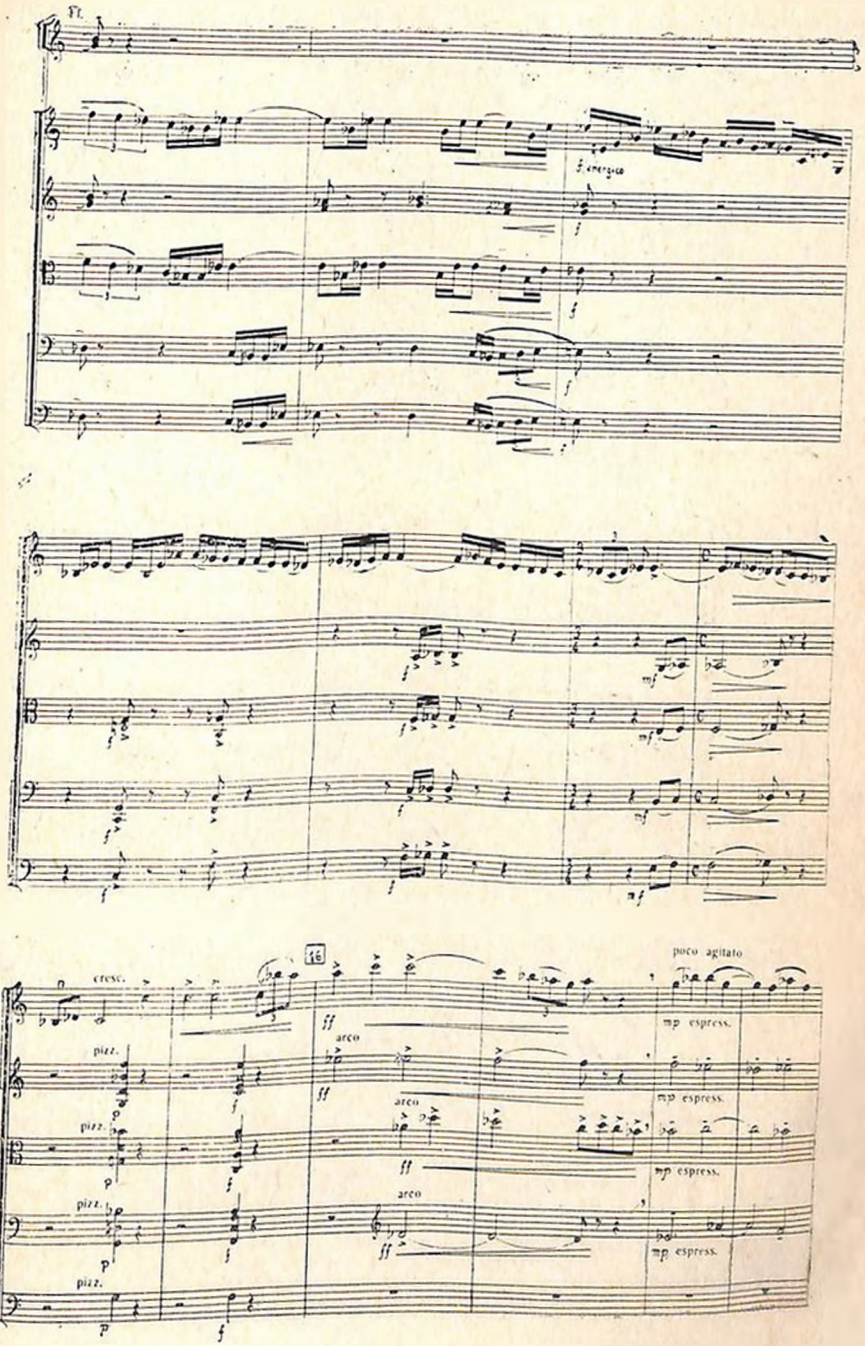

6
poco a poco
C ingl.
Cl.
dim.
poco a poco
pizz. vibr.
mf
6
Fl.
Andante con moto rubato
ten. rit.
a tempo
I solo
mp
cantabile
Cor. ingl.
Cl.
I solo
f
div.
p
unis.
arco


Vivace con fuoco
Piccolo
2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti (A)
Clarinetto piccolo (Es)
Piano
Arpa
if non arpeggiare
Vivace con fuoco
pizz.
non div.
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

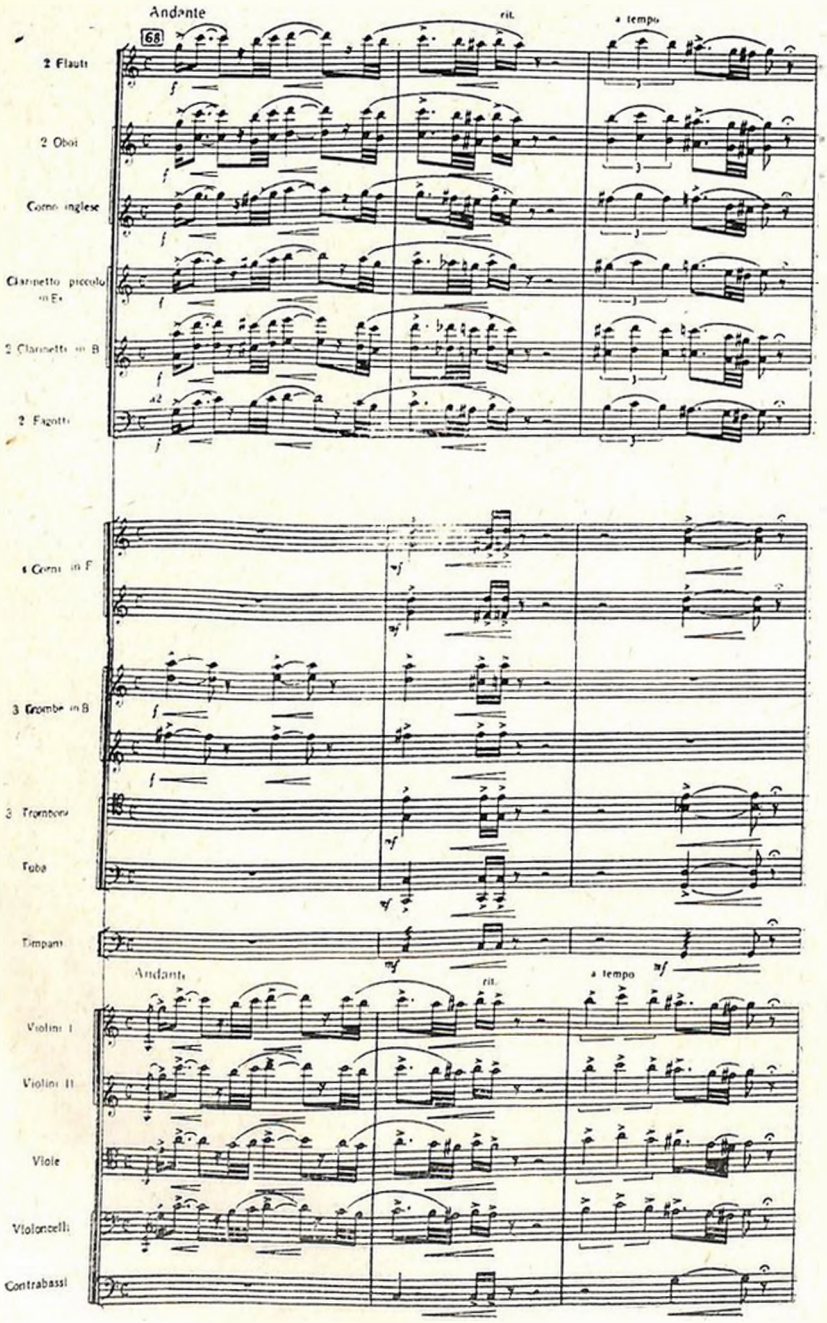

a 2
a 2
a 2
con fuoco
I. con sord.
II. III
Tro
Cassa
gliss.

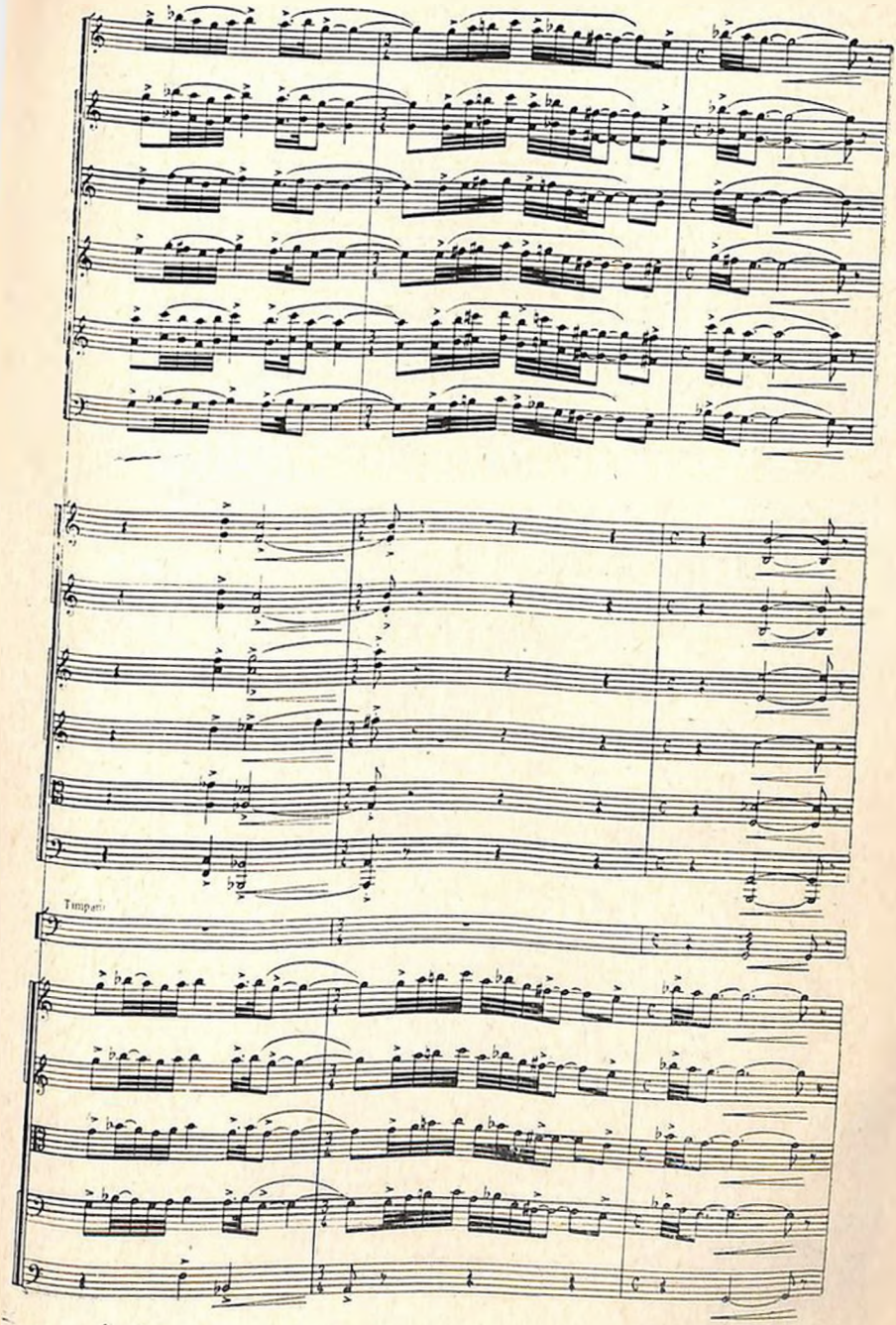

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass
Allegro con fuoco e molto energico
Timpani

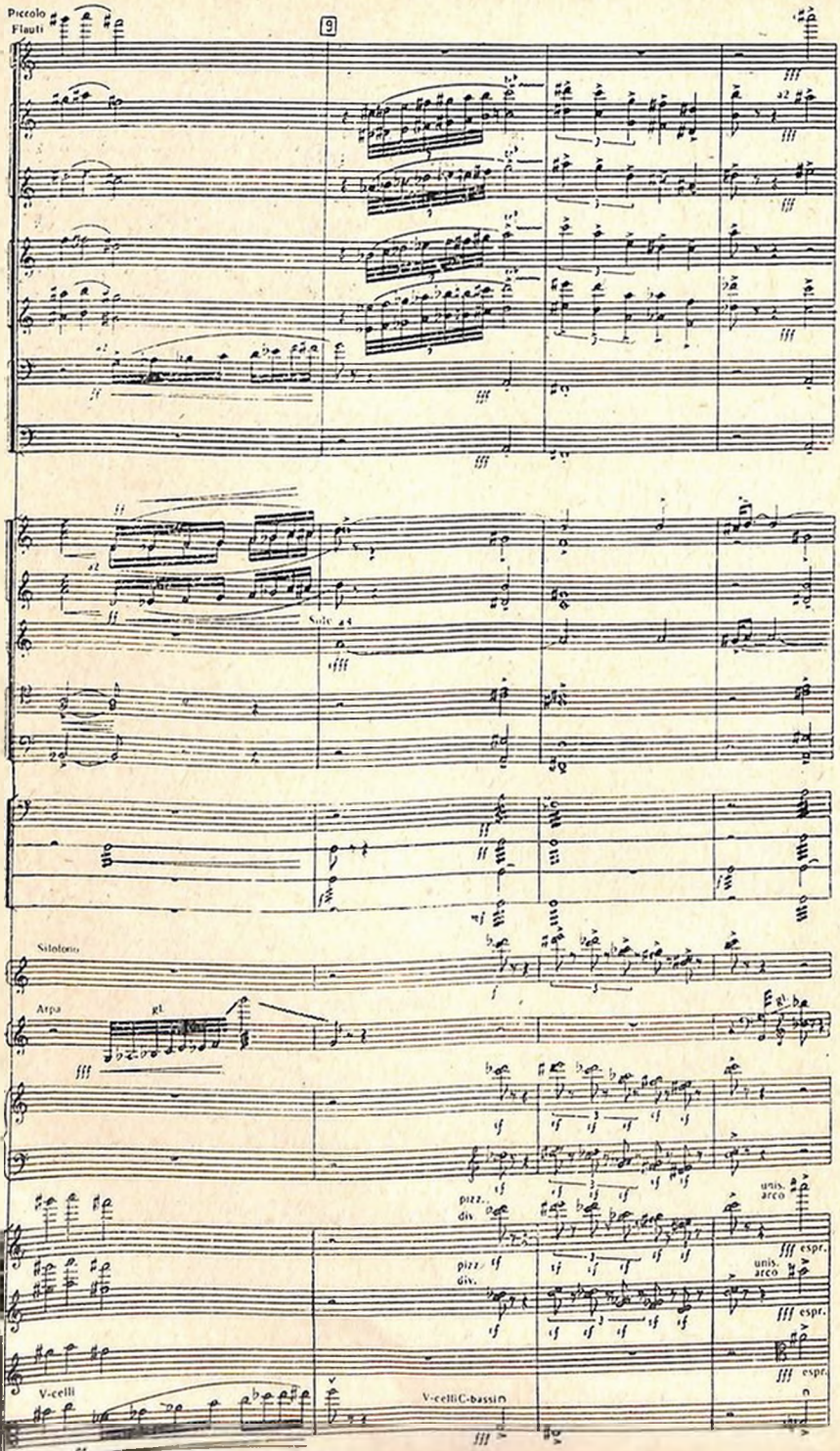

Cl. I
poco rit
molto cantabile e mesto
mp
p
Fl.
Cl. I
15 Più mosso
Tranquillo
Arpa
f con passione
p con passione
archi
rit
a tempo

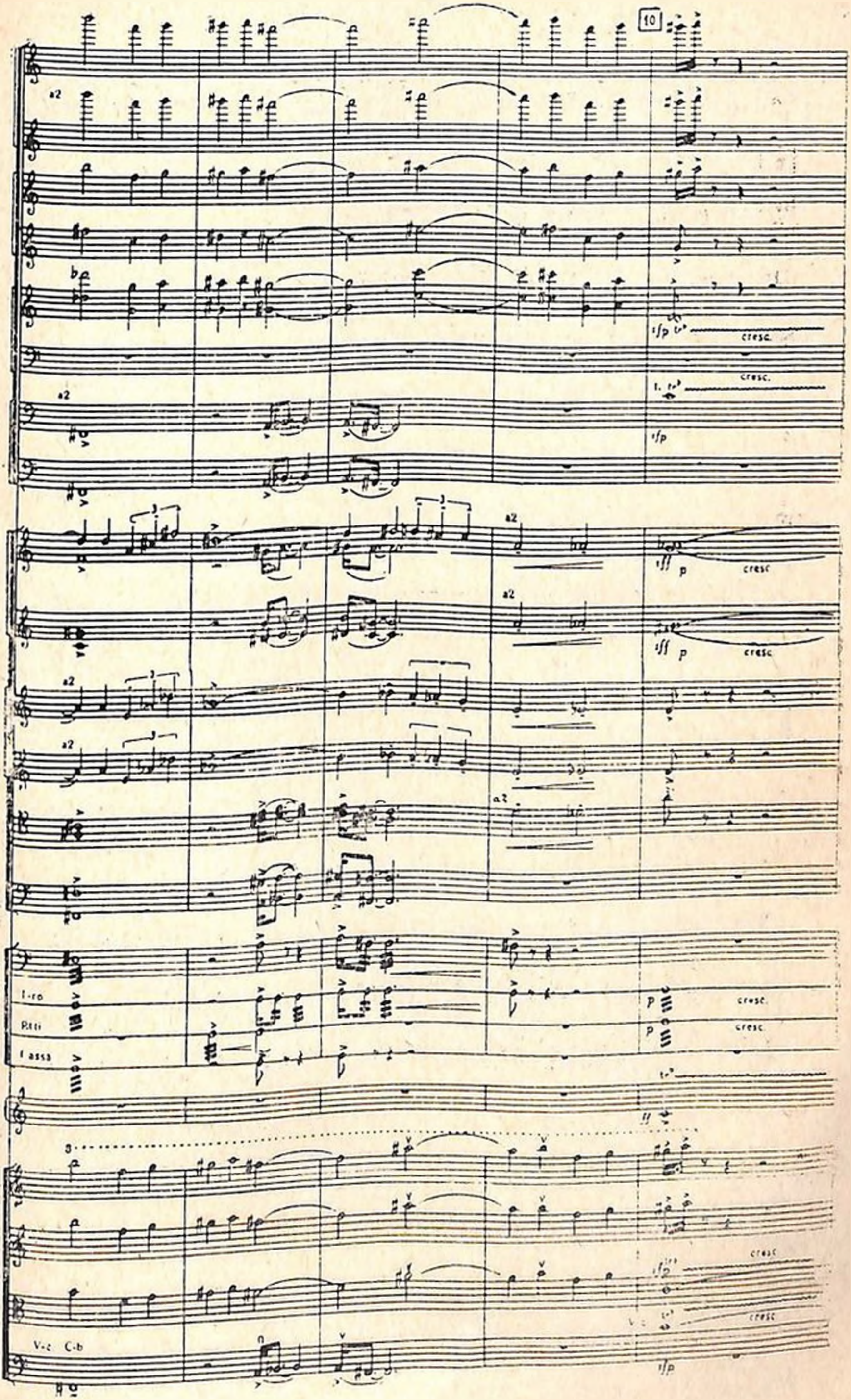

Fl.
f energico
cresc.
16
poco agitato
pizz.
arco
mp espress.

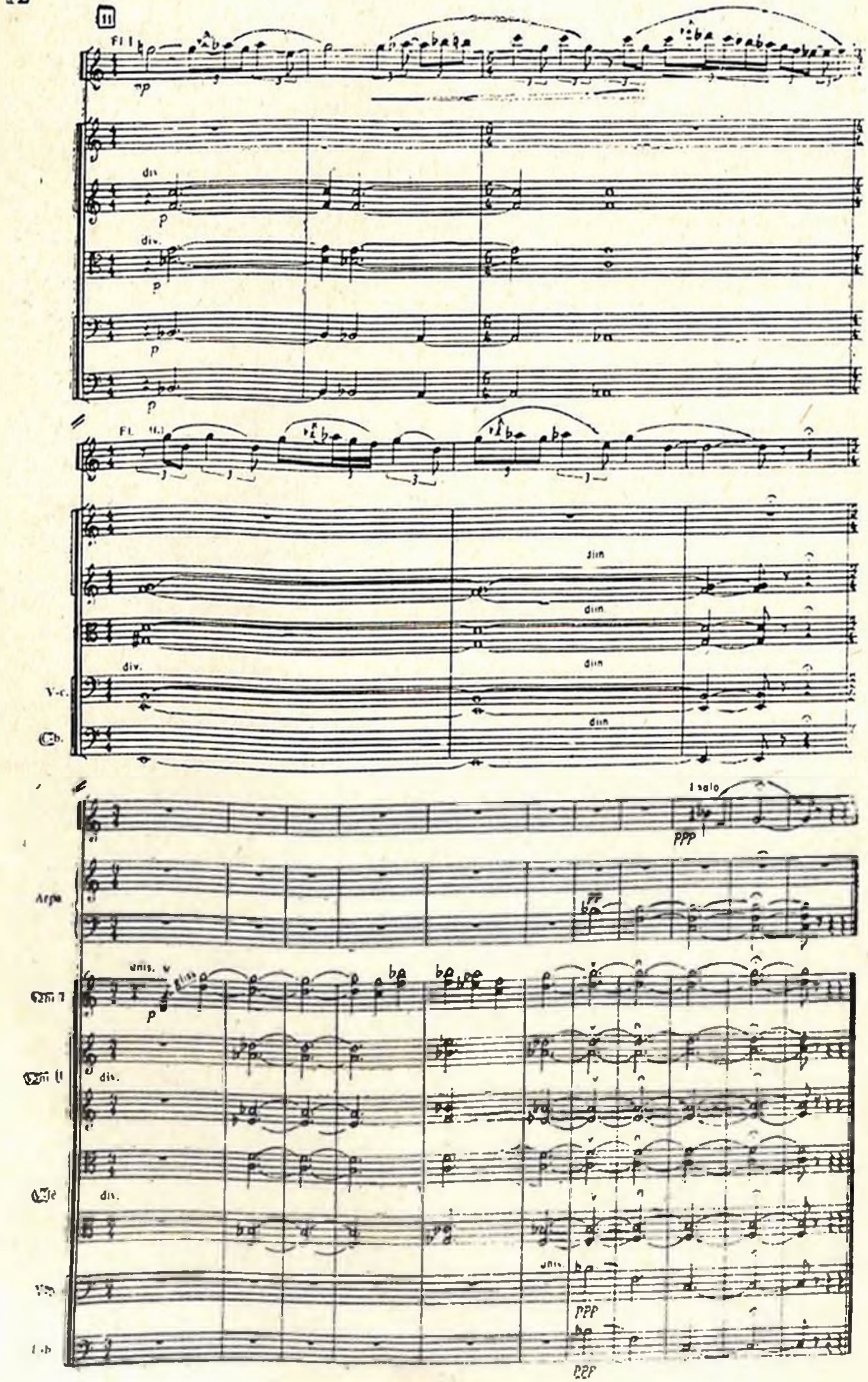
III

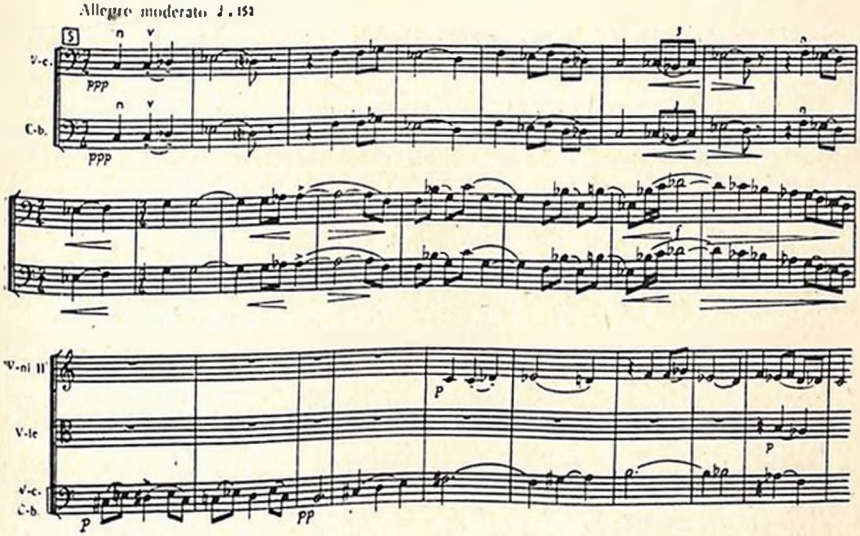

Andante
rit.
a tempo
68
2 Flauti
2 Oboi
Corno inglese
Clarinetto piccolo in Es
2 Clarinetti in B
2 Fagotti
4 Corni in F
3 Trombe in B
3 Tromboni
Tuba
Timpani
Andante
rit.
a tempo
Violino I
Violino II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

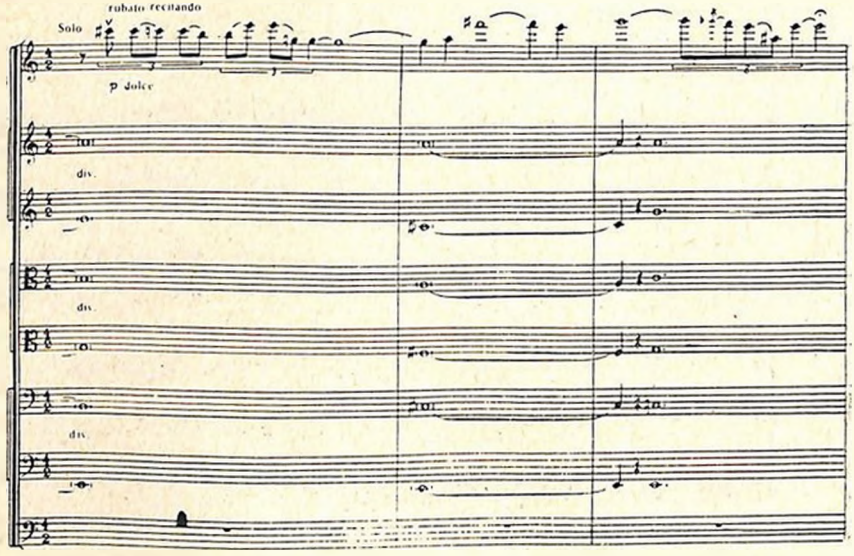

Timpani

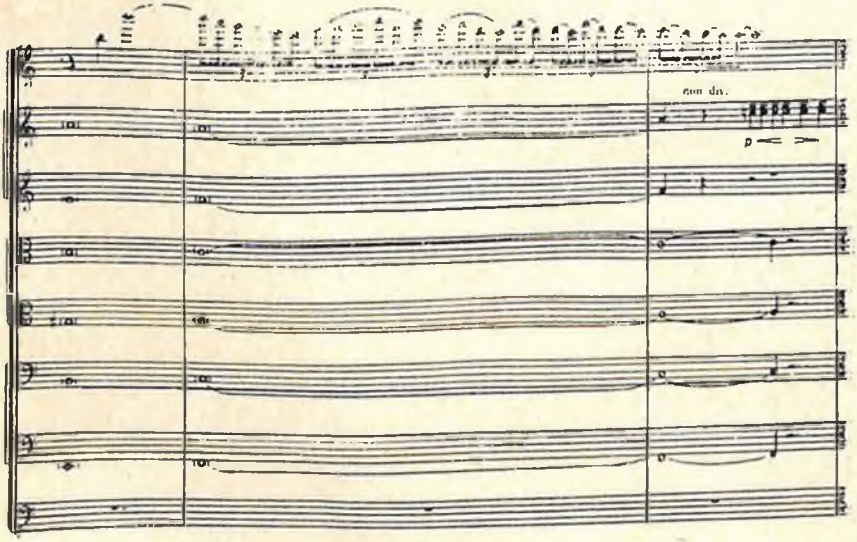

Piccolo
Flauti
9
Silofono
Arpa
pizz.
div.
unis.
arco
espr.
V-celli
V-celli C-bassi


10
a2
sfp
cresc.
ff
p
T-ro
Piatti
Cassa
V-c C-b

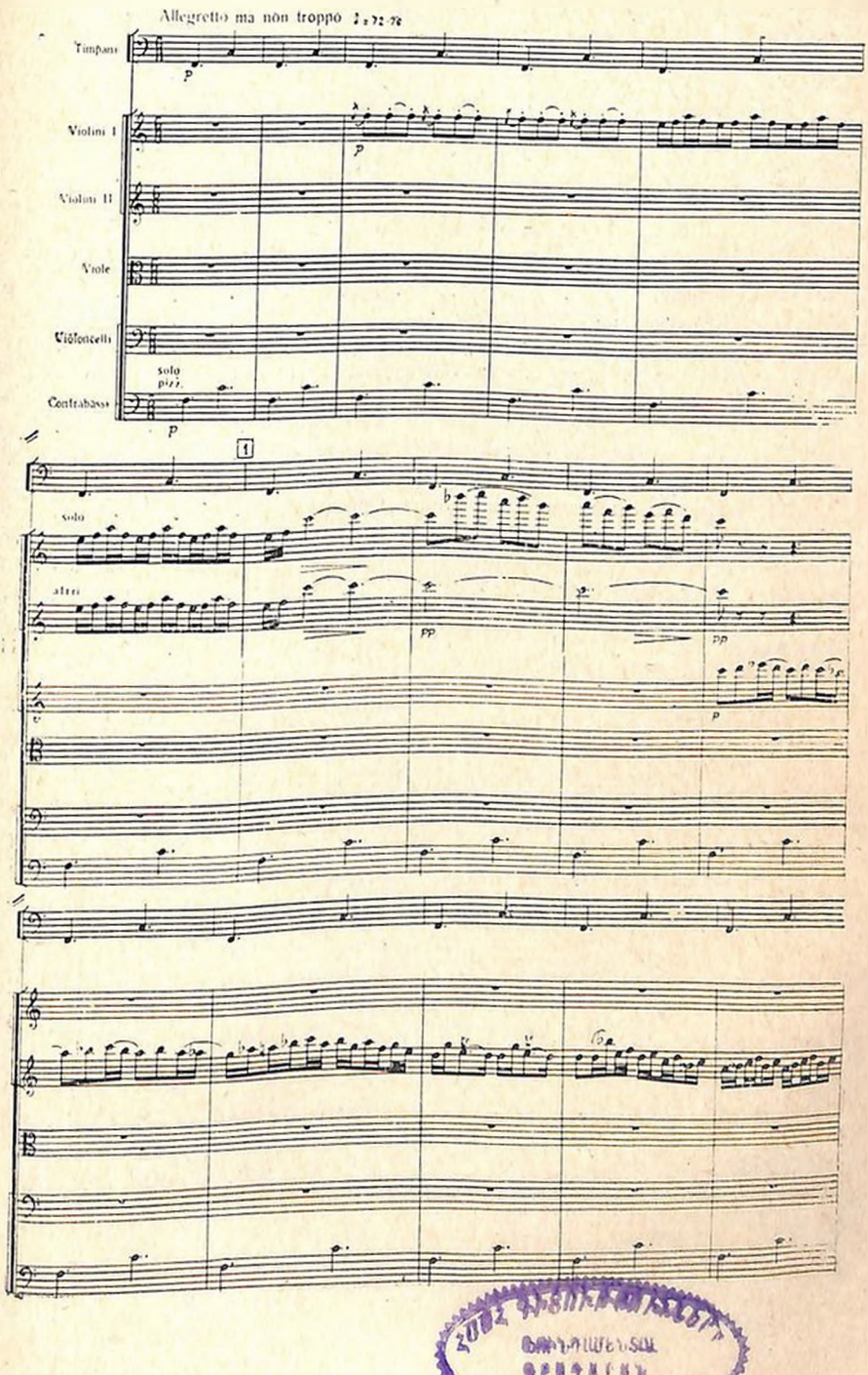

11
Fl. I
div.
p
dim
V-c.
Cb.
I solo
ppp
Arpa
unis.
gliss
ppp


Allegro moderato ♩ = 152
5
V-c.
C-b.
ppp
ppp
f
V-ni II
V-le
V-c.
C-b.
p
p
p
pp


rubato recitando
Solo
p dolce
div.
div.
div.


non div.
p

II



СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вступление 5
Глава I. Истоки 10
К вопросу об ориентализме . . . . . —
Корни армянской симфонии 15
Первая симфония Арама Хачатуряна 28
Глава II. Симфония «Раздан» Григория Егиазаряна 35
Первая симфония Александра Арутюняна 40
Первая симфония Дживана Тер-Татевосяна 46
Первая симфония Эдгара Оганесяна 53
Первая симфония Константина Орбеляна 60
Первая симфония Эдварда Мирзояна 66
Глава III. Классические традиции и современные устремления армянской симфонии 73
Глава IV. Новое в армянском симфонизме 70-х годов 94
Примеры 117

МАРГАРИТА АШОТОВНА РУХКЯН

АРМЯНСКАЯ СИМФОНИЯ. ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ОЧЕРКИ

Печатается по решению ученого совета
Института искусств
АН Армянской ССР

Редактор издательства *Ж. В. НАЛЧАДЖЯН*
Художник *Л. С. ИГИТЯН*
Худож. редактор *Г. Н. ГОРЦАКАЛЯН*
Технич. редактор *Л. К. АРУТЮНЯН*
Корректор *М. С. КАРАПЕТЯН*

ИБ № 116

ВФ 05240 Изд. 5068 Заказ 703 Тираж 1000

Сдано в набор 28/03 1979 г. Подписано к печати 10/07 1980 г. Печ. 8,75 л. Усл. печ. л. 10,24. Изд. 9,92 л. Бумага № 1. 70×90¹/₁₆, гарнитура «литературная», печать высокая. Цена 1 р. 55 к.

Издательство Академии наук Армянской ССР.
375019 Ереван, Барекамутян, 24-г.
Типография Издательства АН Армянской ССР, г. Эчмиадзин

1 р. 55 к.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК
АРМЯНСКОЙ ССР

ЕРЕВАН—1980

P II
449990